



**HAL**  
open science

# Une question de style : la métaphore corporelle dans The Rainbow de D. H. Lawrence et ses deux traductions françaises

Aïcha Louzir

## ► To cite this version:

Aïcha Louzir. Une question de style : la métaphore corporelle dans The Rainbow de D. H. Lawrence et ses deux traductions françaises. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30056 . tel-02132367

**HAL Id: tel-02132367**

**<https://theses.hal.science/tel-02132367>**

Submitted on 17 May 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.



# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58  
et de l'unité de recherche EMMA (EA 741)

Spécialité : **Études du monde anglophone**

Présentée par **Aïcha Louzir**

**Une question de style :  
la métaphore corporelle dans *The Rainbow*  
de D.H. Lawrence et ses deux traductions  
françaises**

Soutenance le 16 novembre 2018 devant le jury composé de

M. Lieven D'HULST, Professeur,  
KU LEUVEN

Mme Camille FORT, Professeure,  
Université de Picardie Jules Verne

Rapporteur

M. Nicolas FRELIGER, Professeur,  
Université Paris Diderot

Mme Christine REYNIER, Professeure,  
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Directrice de thèse

Mme Adriana SERBAN, Maître de conférences,  
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Co-directrice de thèse

Mme Nathalie VINCENT-ARNAUD, professeure,  
Université Toulouse – Jean Jaurès

Rapporteur



## RÉSUMÉ

Ce travail de recherche examine le style en traduction à travers le prisme de la métaphore corporelle dans le roman censuré *The Rainbow* (1915) de D.H. Lawrence et ses deux traductions françaises par Albine Loisy (1939) et Jacqueline Gouirand-Rousselon (2002). Notre réflexion s'inscrit dans la traductologie de corpus et adopte une approche descriptive grâce à une analyse qualitative et quantitative. Nous avons articulé notre travail autour de trois parties : en parcourant différents cadres théoriques allant d'Aristote jusqu'aux études plus récentes, nous avons tenté d'explorer la question relative à la nature de la métaphore et à ses fonctions. Cette première étape a confirmé notre point de vue selon lequel la métaphore est un support qui agence la pensée pour traduire une représentation particulière du monde. La métaphore est en effet un outil de communication redoutable. Nous avons, par la suite, exploré la notion de style en traductologie afin de tisser un lien entre la métaphore et le style dans l'écriture lawrencienne. Métaphoriser et traduire sont deux processus sensiblement proches qui tournent autour d'un point commun, celui du mouvement. L'analyse détaillée des 35 exemples extraits de *The Rainbow* et de leurs traductions en français nous a permis de détecter les convergences et les divergences au niveau du style et des représentations métaphoriques du corps. L'emploi récurrent de la métaphore chez Lawrence n'est pas anodin. Il s'agit d'un moyen pour conceptualiser la philosophie de l'auteur. Les traductrices ont dû surmonter au moins deux défis : préserver la charge métaphorique et opter pour un style qui reflète la complexité de l'écriture lawrencienne, tout en respectant les normes stylistiques de la langue française. Les écarts constatés au niveau des traductions ouvrent la voie à des interprétations qui pourraient prendre forme grâce à de futures retraductions.

Mots clés : style, métaphore, corps, équivalence, (re)traduction, censure

## ABSTRACT

The aim of this research, which draws on a descriptive approach to translation and uses a corpus-based methodology, is to explore D.H. Lawrence's style through his use of body-related metaphors. I will focus on their stylistic particularities in order to examine the manner in which body metaphors were translated into French. The main argument of my study is that Lawrence's metaphors are a relevant tool to highlight his vision of human relationship. This thesis falls into three parts: first of all, I explore different theoretical frameworks from Aristotle to more recent studies, notably those carried out by Lakoff and Johnson. This step confirms that metaphors are a relevant tool of communication that organises one's thought in order to create a specific representation in a given situation. Secondly, in order to weave a link between metaphors and Lawrence's writing in *The Rainbow*, I examine style in *Translation Studies* and beyond. Metaphorising and translating are two closely related processes that revolve around a common aspect, movement. Thirdly, I conduct a qualitative and quantitative analysis of 35 excerpts from the censored and the unabridged edition of *The Rainbow* (1915) with their French translations by Albine Loisy (1939) and Jacqueline Gouirand-Rousselon (2002) in order to highlight convergences and divergences in the style and metaphorical representations of the body. The recurring use of metaphor in *The Rainbow* is a means of conceptualising Lawrence's vision of the world. Both translators had to overcome at least two challenges: to preserve the metaphorical images and to opt for a style that reflects the complexity of the Lawrencian writing, while respecting the stylistic norms of the French language. Differences in translations pave the way for new interpretations that could take shape through future retranslations.

Keywords: style, metaphor, body, equivalence, (re)translation, censorship

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer ma reconnaissance à mes deux professeures qui m'ont encadrée tout au long de ces dernières années : un grand merci à Mme Christine Reynier pour sa présence, ses conseils et, particulièrement, pour sa bonne humeur contagieuse qui apporte beaucoup à notre laboratoire EMMA et à tous ses membres. Il est agréable d'évoluer dans un tel environnement.

Dire merci ne suffirait pas pour exprimer toute ma gratitude envers Mme Adriana Șerban. Voilà déjà dix ans que nos routes se sont croisées quand j'étais son étudiante en Master LEA. Nous avons parcouru un long chemin ensemble depuis 2008. Merci pour les échanges plus que riches, pour les nombreuses petites attentions et pour avoir fait preuve de rigueur quand il le fallait. Merci du fond du cœur d'avoir été mon ange gardien et d'avoir cru en moi.

Je voudrais également remercier Isabelle Ronzetti non seulement pour son aide précieuse au sein d'EMMA, mais également pour sa disponibilité, son efficacité et sa gentillesse. C'est une chance de l'avoir.

Un grand merci à Monsieur Lieven D'hulst, à Mme Camille Fort, à Monsieur Nicolas Frœliger et à Mme Nathalie Vincent-Arnaud de m'avoir accordé l'honneur de faire partie de mon jury de thèse. Je remercie également Mme Fort et Mme Vincent-Arnaud pour leurs commentaires précieux dans le cadre du comité de suivi de thèse.

À M. Jean-Yves Masson, merci pour les pistes de recherche fournies lors de notre rencontre.

Merci à Mme Jacqueline Gouirand-Rousselon de m'avoir accueillie chez elle et de m'avoir transmis sa passion pour D.H. Lawrence.

À toutes mes maîtresses de l'école primaire et tous mes professeurs du collège et du lycée, en Tunisie, dont je porte encore la trace, merci

Je n'oublie pas de remercier mon mari, Grégoire Vergotte, d'avoir trouvé les mots nécessaires pour me motiver quand l'idée d'abandonner surgissait. Merci également pour les précieuses discussions et les échanges stimulants. Il est agréable d'arriver au bout de l'aventure ensemble et de soutenir nos deux thèses à un jour d'intervalle.

J'aimerais également dire merci à tous les ami(e)s qui m'ont particulièrement aidé : Véronique, Imen, Constance, Adeline, Alina et Insaf. Vous m'avez beaucoup apporté. Un grand merci aussi à tous mes élèves en FLE qui m'ont soutenue et ont su m'offrir le plus beau des cadeaux dont j'avais besoin pour finir ma thèse : du temps.

Merci à ma famille et à ma belle-famille pour les encouragements et la patience dont elles ont fait preuve. À mes deux frères, M'hamed et Hamza, merci d'être toujours là pour moi. À celui dont la présence est incontournable dans ma vie, Mohamed Louzir, merci d'avoir été un père magnifique et un professeur rigoureux.

Je dédie cette thèse à ceux et celles que j'aime, particulièrement à deux êtres spéciaux. Mon grand-père Rachid : j'espère qu'il est fier là où il est. À ma Touta, merci de m'avoir rappelé presque quotidiennement qu'il fallait écrire mon manuscrit.

## NOTE EXPLICATIVE

Dans les deux premières parties de la présente thèse, l'emploi du masculin traducteur n'exclut guère la figure féminine omniprésente dans la sphère traductive. Le terme « traducteur » fera référence à l'agent porteur de l'acte traductif, indépendamment de son genre. Pour des raisons stylistiques inhérentes à la nature même de la langue française, nous avons dû renoncer à l'emploi systématique de la forme du nom au féminin et au masculin ; même si nous avons tenté d'en garder les deux dans les premières pages de ce travail. La forme « traducteur/trice » suivie par des adjectifs aurait pu rendre la lecture assez difficile. Le même choix s'appliquera aux termes « lecteur » et « chercheur ».

En ce qui concerne les locutions latines, l'usage hésite souvent entre l'italique et le romain. Certaines locutions, notamment « a priori » et « a contrario », sont désormais bien intégrées dans la langue française, elles seront donc écrites dans le même corps que le reste du texte dans cette thèse (échange par message électronique avec un interlocuteur de l'Académie française le 4 septembre 2018).



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b>	11
<b>Partie I</b>	
<b>Métaphoriser ou l'art de traduire</b>	
1. La métaphore : un champ de recherche méandreux	25
2. La métaphore comme outil de communication	39
3. Traduire la métaphore	46
3.1 La métaphore et sa traduction : une panoplie de définitions et de stratégies	48
3.2 Stratégies de traduction la métaphore	54
4. Traduire et métaphoriser au cœur du processus créatif	65
5. La métaphore du corps, le corps en tant que métaphore	73
6. D.H. Lawrence ou le style imagé : l'écrivain qui peint	80
6.1 Vers une rencontre avec D.H. Lawrence	81
6.2 <i>The Rainbow</i> ou la métaphore du changement	87
<b>Partie II</b>	
<b>Style et équivalence en traduction : la métaphore comme style d'écriture</b>	
1. Entrée en matière : positionnement théorique	93
2. Théories et style, les théories du style	95
2.1 Tournants et nouveaux paradigmes	95
2.2 Lire pour traduire	98
2.3 Écrire pour traduire	107
3. La traductologie du style	111
4. L'équivalence entre le réel et le fantasme : un concept pertinent ?	131
4.1 L'équivalence ou la marée des perspectives	133
4.2 Traduction = équivalence ?	135
4.3 Au-delà de la synonymie entre la traduction et l'équivalence	148
4.4 Métaphore et équivalence : circonscrire les limites de notre recherche	141
5. Traduire : un processus créatif ?	143
6. La Créativité en traduction et au-delà	148

## **Partie III**

### **Corpus, méthodologie et analyse : *The Rainbow* et ses deux traductions françaises**

1. Introduction : autour de la (re)traduction	155
2. Le corpus : « un éventail d’arc-en-ciel »	159
2.1 Corpus : tour d’horizon et définitions	159
2.2 Classification des corpus	169
2.3 Taille du corpus	173
3. Corpus, style et métaphore	175
4. Corpus : effervescence et limites	178
5. Méthodologie : analyse de <i>The Rainbow</i> et ses traductions françaises	185
5.1 La méthode quantitative	186
5.2 La méthode qualitative	193
5.3 Une méthode combinée	196
6. Aiguillage contextuel : au-delà du texte	200
6.1 Lever de rideau : autour de la réception de l’œuvre lawrencienne	201
6.2 Albine Loisy et Jacqueline Gouirand au défi de traduire <i>The Rainbow</i>	215
7. Analyse microtextuelle : <i>The Rainbow</i> et ses deux traductions françaises	231
7.1 Analyse des parties censurées de <i>The Rainbow</i> et leur traduction	232
7.2 Confrontation du texte source expurgé et de ses deux traductions	267
<b>Conclusions</b>	<b>331</b>

## **BIBLIOGRAPHIE**

## **INDEX**

## LISTE DES FIGURES, DES TABLEAUX ET DES ILLUSTRATIONS

<b>Figure 1</b> : Le champ de créativité dans la construction de la métaphore	71
<b>Figure 2</b> : Représentation schématique de la construction métaphorique dans <i>The Rainbow</i>	199
<b>Figure 3</b> : Résultats de la requête « body » par AntConc	266
<b>Figure 4</b> : Résultats de la requête « corps » par AntConc	266
<b>Figure 5</b> : Répartition de l'unité lexicale « agony »	296
<b>Figure 6</b> : Répartition de l'unité lexicale « agonie » dans la traduction de Loisy	297
<b>Figure 7</b> : Répartition de l'unité lexicale « agonie » dans la traduction de Gouirand	297
<b>Figure 8</b> : Résultats de la requête « corpse » dans <i>The Rainbow</i>	306
<b>Figure 9</b> : Résultats de la requête de « cadavre » dans la traduction de Loisy	306
<b>Figure 10</b> : Résultats de la requête de « cadavre » dans la traduction de Gouirand	307
<b>Tableau 1</b> : Aspects typographiques des deux traductions françaises	216
<b>Tableau 2</b> : Mots clés dans <i>The Rainbow</i> et leur fréquence dans les deux traductions	227
<b>Tableau 3</b> : Fréquence d'utilisation des mots relatifs à la douleur	296
<b>Tableau 4</b> : Jeu de synonymies dans les deux traductions	305
<b>Illustration 1</b> : Extrait du <i>Journal des débats politiques et littéraires</i> de février 1929	206
<b>Illustration 2</b> : Extrait du journal <i>L'Européen</i> d'octobre 1929	207
<b>Illustration 3</b> : <i>L'Arc-en-ciel</i> , trad. Albine Loisy, 1939	217
<b>Illustration 4</b> : <i>L'Arc-en-ciel</i> , trad. Albine Loisy, 1979	219
<b>Illustration 5</b> : <i>L'Arc-en-ciel</i> , trad. Albine Loisy, 2005	220
<b>Illustration 6</b> : <i>Femmes amoureuses I. II.</i> , 2002	221
<b>Illustration 7</b> : <i>L'Arc-en-ciel</i> , trad. Jacqueline Gouirand-Rousselon, 2002	222
<b>Illustration 8</b> : <i>Qaws Qouzah</i> , trad. Fadhil Al-Saadouni, 1998	230

## Introduction

Le terme « traductologie » demeure peu connu dans les cercles des non spécialistes. Le suffixe « -logie » est l'élément de composition du mot grec signifiant discours, doctrine et théorie. Il s'agit ainsi de nommer une science relativement récente qui étudie la traduction. Cependant, si le champ théorique qui accueille l'étude de la traduction ne date que de quelques décennies, la pratique traduisante est, quant à elle, aussi ancienne que toute forme de communication humaine. En effet, la transmission de messages sous forme de gravure et de peinture par l'homme préhistorique peut être considérée comme une forme de traduction de sa pensée.

Les textes religieux, notamment dans la tradition judaïque, chrétienne et musulmane, évoquent un mythe dont les événements sont responsables d'une explosion et d'un chaos qui a engendré la multiplication des langues et un besoin vital de traduire. Ce mythe est celui de la tour de Babel, une tour qui a provoqué la colère de Dieu. Voltaire (1767 : 510) explique, dans son *Dictionnaire philosophique*, que « ce fut par vanité que les hommes bâtirent la belle tour de Babel ». En guise de châtiment, Dieu les a condamnés à se disperser et à parler plusieurs langues.

Mais que veut dire « Babel » ? Babel est, tout d'abord, un nom propre. Comme le précise Voltaire, le son « ba » est produit dans certaines langues, notamment l'arabe, le bengali et le marathi, pour appeler le père et « bel » signifie Dieu ou le Seigneur. En arabe, la racine « *bel-ba-la* » fait référence à un état de confusion, également évoqué dans le livre de la Genèse : les humains, se croyant invincibles, ont décidé de construire un édifice qui symbolise leur force afin de défier les cieux :

Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots. Après avoir quitté l'est, ils trouvèrent une plaine dans le pays de Shinear et s'y installèrent. Ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu ! ». La brique leur servit de pierre, et le bitume de ciment. Ils dirent encore : « Allons ! Construisons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel et faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre ». L'Éternel descendit pour voir la ville et la tour que construisaient les hommes, et il dit : « Les voici qui forment un seul peuple et ont tous une même langue, et voilà ce qu'ils ont entrepris ! Maintenant, rien ne les retiendra de faire tout ce qu'ils ont projeté. Allons ! Descendons et là brouillons leur langage afin qu'ils ne se comprennent plus mutuellement ». L'Éternel les dispersa loin de là sur toute la surface de la terre. Alors ils arrêtèrent de construire la ville. C'est pourquoi on l'appela Babel : parce que c'est là que l'Éternel brouilla le langage de toute la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la surface de la terre. (Genèse, 11 : 1-9)

Selon le livre de la Genèse, à l'origine, on parlait une même langue qui symbolisait l'unité des humains. La destruction de la tour de Babel devient donc le synonyme de la discorde parmi les humains. En l'absence d'une langue commune, la communication devient impossible. Le même récit est évoqué dans le Coran :

Et Pharaon dit : « Ô Haman, bâtis-moi une tour : peut-être atteindrai-je les voies des cieux et apercevrai-je le Dieu de Moïse ; mais je pense que celui-ci est menteur ». Ainsi la mauvaise action de Pharaon lui parut enjolivée ; et il fut détourné du droit chemin. Le stratagème de Pharaon n'est voué qu'à la destruction. (Coran, sourate 40 : 36-37)

Il convient de rappeler que Jacques Derrida avance que la tour de Babel « ne figure pas seulement la multiplicité irréductible des langues, elle exhibe un inachèvement, l'impossibilité de compléter, de totaliser, de saturer, d'achever quelque chose qui est de l'ordre de l'édification [...] » (Derrida, 1985 : 209). De manière générale, la symbolique du mythe de Babel demeure un élément important à étudier dans la mesure où elle a contribué à façonner l'imaginaire collectif. En ce sens, il est intéressant de prendre en considération le mythe de Babel afin de tenter de comprendre l'évolution du statut du traducteur au fil du temps. En effet, Philip Stratford (1993) décrit le traducteur comme un « écrivain clandestin », par extension celui dont la parole — écrite ou orale — est

marginalisée. Or, même si l'on n'a jamais cessé de traduire, le traducteur, en tant que deuxième auteur de l'œuvre, n'a pas toujours joui d'un statut reconnaissant le rôle majeur qu'il a joué. Est-ce « la malédiction de Dieu » qui a engendré l'invisibilité du traducteur ? Il nous semble intéressant de tisser un lien entre la « marginalité » de l'agent porteur de la traduction et un événement politique récent, car, même si parler de la clandestinité du traducteur paraît désuet de nos jours, certains épisodes indiquent que la situation de celui qui se trouve entre deux rives demeure précaire. Ainsi, en janvier 2017, d'anciens interprètes-traducteurs afghans ayant « collaboré » avec l'armée française, déployée en Afghanistan jusqu'en 2014, ont réclamé la protection du gouvernement français en leur accordant le droit d'asile. En effet, ces interprètes étaient considérés, dans leur pays, comme des traîtres. Contre toute attente, la France a rejeté la demande de certains d'entre eux. Ces interprètes-traducteurs deviennent donc des clandestins à la fois dans leur pays d'origine et en France. La notion de trahison, qui a fait couler beaucoup d'encre, persiste et demeure étroitement liée au questionnement relatif à l'éthique du traducteur. Aurait-il fallu refuser de traduire pour « l'ennemi » ? Le traducteur est-il responsable du choix qu'il a fait ? Dans quelle mesure la légitimité de la demande d'asile se vérifie-t-elle, si on part du principe que le traducteur a été payé pour exécuter une tâche à ses risques et périls ? Sur ce point, Anthony Pym prévient que « sous quelque forme que ce soit, la traduction, en principe, se paie ». Selon Pym, la traduction « s'échange contre de l'argent ou contre une valeur morale » (Pym, 1997 : 11). Approcher la traduction à travers le prisme de l'éthique est tout à fait pertinent dans la mesure où toutes ces questions soulèvent des problématiques importantes relatives à la responsabilité du traducteur qui s'inscrivent dans l'histoire de la traduction. Le cas des traducteurs de Salman Rushdie illustre également la complexité de la situation. En réalité, décider de traduire peut parfois coûter la vie au traducteur. Hitoshi Igarashi, traducteur japonais de Rushdie, a été la cible d'une attaque

meurtrière en juillet 1991. Son traducteur turc Aziz Nesin et son traducteur italien Ettore Capriolo ont été également pris pour cible mais ont survécu à la tentative d'assassinat. Or, traduire le discours d'un autre n'implique pas forcément que le traducteur adhère aux messages qu'il transmet. Comme le précise Pym (2012 : 8), les traducteurs de Rushdie n'ont pas été attaqués parce qu'ils l'ont traduit, mais plutôt parce qu'ils ont été tenus responsables d'avoir véhiculé une œuvre « blasphématoire ». Vouloir limiter ce que le traducteur peut transmettre porte préjudice au rôle qu'il est censé jouer dans la transmission du savoir. À titre d'exemple, serait-il légitime de condamner un médecin quand il soigne un criminel ou un avocat dont le client est meurtrier ? Toutes ces questions ne donnent pas lieu à une réponse binaire.

Et si on apportait un autre regard sur la traduction ? Peut-on envisager que toute forme de communication est un acte de traduction ? La réponse à cette question dépendra de la définition que l'on a de la traduction. Par exemple, Roman Jakobson (1959) énumère trois types de traduction, à savoir la traduction intralinguale, la traduction interlinguale et la traduction intersémiotique. Traduire au sens strict fait référence à la production d'un énoncé à partir d'un énoncé original dans une autre langue. En ce sens, il s'agit de mettre l'accent sur la capacité à recréer à partir d'un support préexistant. Or, il est tout à fait possible d'aborder l'acte de traduction sous un angle plus large, à savoir penser la traduction comme l'action qui reflète une pensée ou une émotion qu'elles soient explicites ou implicites. À ce propos, Georges Steiner (1975) affirme que la communication humaine est une forme de traduction. En effet, traduire ne cible pas uniquement le transfert d'un message d'une langue à une autre. Nous pensons que les paroles et les mouvements d'un individu traduisent ses pensées et ses états d'âme. Dès lors, le processus traductif devient une activité vitale. Ainsi, il est possible de filer la métaphore suivante : lorsqu'un bébé vient au monde, ses cris et ses pleurs traduisent l'entrée de l'air dans ses poumons. Par

ailleurs, nos postures corporelles traduisent également notre relation avec l'Autre : la confiance, la peur, la méfiance, etc. Par ailleurs, même nos silences peuvent être révélateurs de sens. En constatant ce lien étroit entre la communication et la traduction, on pourrait partir du principe que, à l'origine, tout est traduction. L'être humain émet continuellement des messages sous différentes formes et ces mêmes messages sont interprétés pour tenter d'en déceler le sens. Selon Hans-Georg Gadamer ([1960] 1976 : 248), « comprendre », au sens d'interpréter, « est toujours un véritable événement ». Le fait de considérer l'interprétation comme traduction

a des racines profondes dans la tradition herméneutique. Les raisons sont évidentes : du point de vue herméneutique, tout processus interprétatif est une tentative de *compréhension* de la parole de l'autre, et par conséquent, on a mis l'accent sur la substantielle unité de toutes les tentatives de compréhension de ce qui est dit par Autrui. En ce sens, la traduction est, comme le disait Gadamer, une forme du *dialogue herméneutique*. (Eco, 2006 : 271, en italique dans l'original)

La pensée herméneutique met en place le fondement d'une relation « bilatérale entre le sujet et l'objet ». Il s'agit d'une méthode interprétative, *methodos* en grec signifiant « chemin », qui cherche à interpréter la pensée par la parole en tentant de comprendre et d'expliquer ce qui n'est pas directement explicite. Si l'on prend en compte le concept de Georges Steiner (1975) selon lequel l'acte de traduire est un « mouvement », l'herméneutique favorise ainsi la cinétique de la traduction en tant que lieu de rencontre et de complémentarité entre l'auteur et le traducteur d'une part, et l'auteur et le lecteur d'autre part. Par conséquent, la traduction dépasse le simple cadre d'une activité qui a pour rôle de transmettre un contenu linguistique d'une langue de départ à une langue d'arrivée, de combler un vide linguistique en construisant du sens. En effet, le traducteur, en tant que premier lecteur de l'auteur, ne peut qu'interpréter l'œuvre source selon une certaine subjectivité. Ainsi, sa traduction témoigne de la valeur ajoutée qu'apporte ce dernier au



texte, et ce, en remettant en question l'image d'une reproduction rigide. Les herméneutiques se voient à l'intérieur de l'activité loin de toute tentative d'interprétation extérieure. Il est donc question d'une tentative de comprendre la traduction de l'intérieur : « this view of translation as a hermeneutic of trust (*élancement*), of penetration, of embodiment, and of restitution, will allow us to overcome the sterile triadic model which has dominated the history and theory of the subject » (Steiner, [1975] 1998 : 319). Selon Steiner, la traduction est un acte de confiance. Il s'agit de pénétrer ce texte, de l'incorporer et de le restituer dans la langue et la culture d'arrivée.

Ainsi, pour comprendre la traduction en tant que processus et objet, il est nécessaire d'établir un champ d'étude distinct qui couvre son itinéraire complexe. Les théories de la traduction doivent s'aventurer dans les méandres du labyrinthe traductif. Or, la traduction a longtemps été considérée comme une sous-discipline de la linguistique, ou comme un outil d'apprentissage des langues dans le cadre de la didactique. En 1972, lors d'un congrès de linguistique, à Copenhague, une discipline propre à la traduction a enfin été définie grâce à James Holmes sous le nom de *Translation Studies*. En France, après avoir oscillé entre différentes appellations, à savoir la « science de la traduction » ou la « translato-logie », pour ne citer que quelques exemples, ladite discipline porte finalement le nom de « traductologie ».

Délimiter clairement le champ d'étude de la traductologie n'est pas une tâche facile, mais cela permet de placer l'acte de traduire au centre de la réflexion, comme le précise Jean-René Ladamiral : « la recherche et la réflexion en sciences humaines 'avancent' ou 'progressent' [...]. Il n'est guère douteux qu'aujourd'hui on s'intéresse à la traduction, de multiples façons, et qu'elle est devenue un objet de recherche et de réflexion à part entière » (Ladamiral, 1994 : vii). C'est ainsi qu'une nouvelle science autonome prend forme sous le nom de la traductologie et gagne son caractère interdisciplinaire grâce à ses liens

étroits avec les sciences humaines et les études littéraires. Dans son article « Pertinence sociale de la traductologie ? », Yves Gambier décrit les bras-morts que la traductologie a dû suivre :

La traductologie a connu bien des tournants depuis une quinzaine d'année (tournant culturel, idéologique, post-moderne, sémiotique, cognitif, sociologique, voilà que d'aucuns annoncent le retour de la linguistique, avec les corpus électroniques), tournants qui donnent un peu le tournis, comme si cette boulimie de virages, de tours et détours, cette vitesse pour changer d'orientations étaient plutôt une conduite en état d'ivresse, alors que dans le même temps perdure le souci, parfois inquiet, d'une reconnaissance par l'université. (Gambier, 2005 : 1)

En parcourant certains de ces « tours et détours » vertigineux, nous souhaitons explorer quelques espaces de la réflexion sur la traductologie et aboutir à un travail de recherche qui nous permette de mettre en relief des aspects traductionnels que nous espérons pertinents. Notre démarche s'appuiera sur diverses pistes théoriques et s'inspirera de notre pratique professionnelle en tant que traductrice. Dans la même veine qu'Umberto Eco (2003 : 12), nous pensons que « pour faire des observations théoriques sur la traduction, il n'est pas inutile d'avoir eu une expérience active ou passive de la traduction ». Ainsi, la présente thèse, intitulée « Une question de style : la traduction de la métaphore corporelle dans le roman *The Rainbow* de D.H. Lawrence et ses deux traductions françaises », émane originellement de situations ponctuelles, mais récurrentes, relatives à certaines réflexions portant sur la nature de l'activité du traducteur. En apprenant que nous exerçons le métier de traductrice, la réaction de quelques personnes demeure surprenante et se résume en deux questions majeures : quelles langues parlez-vous ? Quelle est l'utilité de faire de longues études pour traduire ? Selon certains, Google Traduction, les divers dictionnaires et la maîtrise de deux langues seraient les seuls éléments exigés pour pratiquer une telle activité. Dans l'imaginaire collectif, le traducteur serait en possession d'un « algorithme

magique » qui permettrait de mettre la main sur « l'équivalent parfait », une forme linéaire allant d'une entité source A à une entité cible B, où les deux entités vérifient l'équation simple  $A=B$ . Or, une telle vision de la traduction reflète une certaine méconnaissance de la pratique traductive, en tant que processus, et de toute la dimension théorique qui s'est construite autour. Nous avons souvent choisi de mettre au défi ceux et celles qui clamaient haut et fort que le rôle du traducteur était d'importance mineure en mettant en avant les problèmes relatifs à la traduction de la métaphore et en donnant des exemples concrets afin de réfuter l'idée selon laquelle traduire entre deux langues serait un simple processus linéaire, accessible à tout individu bilingue. Cette vision est bien évidemment un peu naïve. C'est précisément ainsi que le choix de la métaphore comme outil d'analyse dans cette thèse est né.

Dans le cercle des spécialistes, la traductologie a bénéficié d'un essor remarquable durant les dernières décennies, mais il n'en demeure pas moins qu'elle a été assujettie à plusieurs clivages qui catégorisaient la discipline en termes de dichotomies, nous citons la notion de « sourcier » et « cibliste » de Ladmiral, par exemple. De manière générale, le système d'opposition binaire comme l'a si bien montré Derrida a souvent été présent dans l'histoire de l'être humain, et ce dans divers domaines : « le bien et le mal », « la forme et le contenu », « la science et l'art », « la théorie et la pratique », « la fidélité et l'infidélité » et « la littérature et la traduction ».

Pour l'exprimer dans les mots de Clouteau, il a été indispensable de parcourir un « chemin semé d'épines et d'étoiles » pour convaincre les plus éminents des penseurs et des théoriciens de considérer la traduction comme une activité omniprésente dans la merveilleuse complexité de la pensée humaine. En effet, dans son ouvrage *Poétique du traduire*, paru en 1999, Henri Meschonnic aspire à rejeter « toute forme de dualité », notamment celle entre traducteur et écrivain. La poétique de la traduction rend caduque la

soi-disant suprématie de l'auteur qui agit au détriment de la reconnaissance du traducteur. En effet, l'œuvre traduite est la preuve même de l'empreinte de son « autre écrivain », de sa présence. En d'autres termes, la traduction ne doit plus être fondée sur une logique mécanique à caractère répétitif. Cette logique, selon Meschonnic, se manifeste, par exemple, à travers le procédé du calque, qui élimine toute tentative d'interprétation à caractère créatif. Il est question de placer la traduction dans une nouvelle époque de pluralité où la différence est le mot d'ordre. La différence est étroitement liée au thème de l'identité. En effet, tout énoncé, y compris la traduction, s'exprime selon une certaine perspective car il est lié à une identité et à un contexte. En effet,

[d]epuis que parler n'est jamais neutre, toute position énonciative est genrée, c'est-à-dire située socialement, historiquement et idéologiquement, et mouvante, ce qui rejoint la fonction performative que le paradigme des *Cultural Studies* accorde au processus identitaire, à savoir que « identity is understood as a positioning in discourse and in history ». (Simon, 1996 : 141, nous soulignons)

Les années 1980 ont été marquées par le tournant culturel en traductologie. Dans son ouvrage *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints*, Mary Snell-Hornby (2006) propose un chapitre entier qui détaille l'émergence du tournant culturel et qui expose les divers paradigmes qui en résultent. Il va de soi que ce tournant a joué un rôle important dans l'histoire de la discipline dans la mesure où il a permis de restituer à la traduction le pouvoir de refléter et de forger l'identité en l'inscrivant dans une culture. Susan Bassnett et André Lefevere (1990 : 12) expliquent, dans *Translation, History and Culture*, que le tournant culturel aspire à redéfinir l'objet d'étude, à savoir la traduction, pour qu'elle soit analysée dans un cadre théorique plus large prenant en compte le contexte, l'histoire et la norme. Dès lors, la traduction commence à être perçue comme une activité à caractère culturel. Le traducteur choisit, d'une manière consciente ou

inconsciente, la perspective selon laquelle il traduit son texte en gardant à l'esprit les attentes du lecteur. Ce sont de nouveaux paradigmes qui proposent d'étudier le texte source (TS) et le texte cible (TC) ainsi que le rôle du traducteur et l'horizon d'attente du lecteur en même temps. Selon Basil Hatim et Ian Mason, la traduction est une forme de négociation qui exige la présence de deux parties en vue d'un accord. Cet accord ne peut prendre effet que si le négociateur, en l'occurrence le traducteur, prend en compte les attentes du parti qu'il représente, c'est-à-dire le lecteur cible :

[Translating is] a process, involving the negotiation of meaning between producers and receivers of texts. In other words, the resulting translated text is to be seen as evidence of a transaction, a means of retracing the pathways of the translator's decision-making procedures. In the same way, the ST itself is an end-product and again should be treated as evidence of a writer's intended meaning rather than as the embodiment of the meaning itself. (Hatim et Mason, [1990] 2013 : 3-4)

Il s'agit donc d'un processus et d'un produit qui doivent être indissociables au moment de penser la traduction et qui doivent bannir toute forme de relation univoque entre auteur et traducteur. En effet, dans tout système de communication certains éléments doivent coexister pour assurer le transfert des données, à savoir l'expéditeur, le message et le destinataire. Cette nouvelle méthode pragmatique fait de la traduction un moyen qui permet de comprendre le rôle de la langue dans la vie sociale, en particulier au niveau des pratiques et des échanges entre les personnes. Pour emprunter l'expression de Ladmiral (1994 : xviii), elle devient désormais une « discipline réflexive ».

En choisissant ce sujet de thèse, nous souhaitons souligner le caractère complexe de l'action de traduire et tenter de mieux cerner la nature de la métaphore afin de déceler des tendances potentielles relatives à sa traduction. Notre réflexion s'inscrit dans la lignée de Michel Ballard (2011 : 29) qui décrit la traductologie comme étant la « conscience de la traduction ». Néanmoins, c'est une tâche quelque peu risquée que de vouloir aborder la

traduction de la métaphore. En effet, traduire la métaphore pose plusieurs problèmes et oblige le traducteur à faire certains choix stratégiques qui demeurent souvent subjectifs ou conditionnés par une norme qui peut se présenter sous diverses formes, notamment une norme linguistique ou culturelle. La difficulté émane de la nature même de la métaphore, dont la sinuosité permet d'aller au-delà du sens premier des mots. En d'autres termes, le vouloir dire d'une métaphore n'est pas contenu dans les mots qu'elle comporte ; il se manifeste à travers la perception que l'on a du monde et s'inscrit dans une vision collective. Pour étayer cette idée, nous proposons à titre d'exemple l'expression métaphorique française « une tempête dans un verre d'eau » qui devient en anglais « a storm in a teacup ». L'expression anglaise met en relief toute une tradition sociale et culturelle autour du thé. Il est intéressant de constater que l'image métaphorique en français ne permet pas de percevoir un tel ancrage culturel.

En matière de traduction, Hatim et Mason expliquent qu'il serait inutile de d'essayer de trouver des correspondances purement sémantiques entre le texte source (TS) et le texte cible (TC) : « little point in seeking to match target language words with those in the ST in isolation from a consideration of the writer's world view » (Hatim et Mason, 1990 : 4). Une telle affirmation s'applique également à la traduction de la métaphore. Il est à rappeler que la tradition littéraire a établi trois axes de réflexion concernant la métaphore. Premièrement, une tendance traditionnelle ou classique qui stipule que la métaphore est un outil purement esthétique ayant un rôle d'ornement du texte (Newmark, 1988 ; Torre, 1994). Deuxièmement, une tendance éclectique qui définit la métaphore comme un outil esthétique qui crée un effet de similitude (van den Broeck, 1981 ; Mason, 1982). Troisièmement, la tendance fonctionnaliste attribue à la métaphore son caractère heuristique qui lui permet d'inventer et d'innover à travers sa fonction cognitive (Snell-Hornby, 1995 ; Kurtz, 1995). La combinaison de ces trois méthodes a permis la mise en

place d'une nouvelle tendance hybride (Meyer, et *al.* 1997) qui met en relief le rôle esthétique et cognitif de la métaphore. Ces quatre tendances seront développées dans la partie consacrée à la métaphore.

Nos recherches s'inscrivent essentiellement dans le cadre de la méthode descriptive établie par Gideon Toury (1980) et celui de la méthode interprétative mise en place, dans les années 1960, par Danica Seleskovitch et Marianne Lederer. Elles s'appuient également sur la traductologie de corpus pour explorer les diverses stratégies en ce qui concerne la métaphore et sa traduction. Ces outils théoriques nous permettront de mieux cerner la métaphore et sa traduction. Nous développerons également la notion d'équivalence, dans sa dimension complexe, qui est au centre même des tendances traductives que nous pourrions détecter. En outre, notre réflexion sera de type inductif, par opposition à l'approche déductive qui exige de mettre en place une hypothèse de départ. Nous souhaitons observer les phénomènes traductionnels relatifs à la métaphore dans *The Rainbow*, les quantifier et les analyser pour y dégager de potentielles tendances.

Pour mener ces recherches, nous avons choisi un corpus composé de différents passages métaphoriques extraits du roman de David Herbert Lawrence, *The Rainbow*, et de ses deux traductions françaises effectuées par Albine Loisy en 1939 et Jacqueline Gouirand-Rousselon en 2002. D.H. Lawrence (1885-1930) est un écrivain britannique moderniste dont l'œuvre est composée de romans, de nouvelles, d'essais, de récits de voyage, de poèmes, de traductions et de peintures. En 1915, Lawrence a été accusé de pornographie et *The Rainbow* a été censuré dès sa première édition. Le roman explore l'histoire, sur trois générations et près de soixante années, de la famille Brangwen confrontée à l'émergence de l'Angleterre moderne et du progrès industriel qui a marqué l'ère victorienne et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Nous aspirons à étudier la métaphore lawrencienne, à déterminer la façon dont elle a été traduite et à identifier les espaces où les

deux traductions convergent avec le texte source ou bien s'en éloignent. Mettre en exergue ces espaces interstices nous permettra de traiter la traduction de la métaphore et d'explorer les notions de style, d'équivalence, de traduisibilité et d'intraduisibilité qui semblent étroitement liées à notre travail.

Notre thèse s'articulera autour de cinq axes. Une introduction générale qui expose notre champ de recherche, nos objectifs et les moyens que nous mettrons en place pour les atteindre. La première partie intitulée « Métaphoriser ou l'art de traduire » permet de délimiter le cadre théorique de nos recherches concernant l'étude de la métaphore. En effet, il semble intéressant et utile dans un premier temps de comprendre les enjeux de la métaphore, d'explorer ses définitions et de l'envisager comme un outil qui fait partie intégrante de l'usage langagier. Nous mettrons en relief les liens étroits entre traduction et métaphore et nous les développerons dans les sections prévues à cet effet. La deuxième partie « Style et équivalence en traduction : la métaphore comme style d'écriture » explore la notion de style au prisme de différentes théories et à travers diverses définitions. Pour parler du style, il convient d'aborder d'autres volets, notamment la lecture et l'écriture. Nous établirons un lien nécessaire entre le style, l'équivalence et la créativité pour tisser le fil de notre réflexion autour de la traduction de la métaphore. Dans la troisième partie intitulée « Corpus, méthodologie et analyse : *The Rainbow* et ses deux traductions françaises », nous proposerons une étude pilote de 35 exemples sélectionnés (12 passages sur 35 sont des extraits censurés) selon une méthodologie qui combine l'analyse quantitative et qualitative. Nous détaillerons en amont les étapes que nous avons suivies et nous proposerons les informations contextuelles qui ont guidé notre interprétation. L'objectif sera de brosser un tableau panoramique du style métaphorique chez Lawrence, de mettre en relief la centralité du corps dans son œuvre et d'observer comment les deux traductrices ont traité les métaphores corporelles.



Le dernier volet se présentera sous la forme d'une conclusion. Il s'agira de souligner d'éventuelles tendances et de présenter les résultats auxquels ce travail de recherche a abouti. L'objectif est d'articuler les différentes parties pour pouvoir exposer notre réflexion sur le sujet abordé tout en faisant référence aux contributions d'autres auteurs et chercheurs dans le domaine. Nous mettrons en relief les phénomènes traductifs repérés pour tenter d'identifier les choix traductifs qui pourraient, à première vue, être étroitement liés à deux contextes historiques différents et à deux traductrices distinctes dont le parcours diffère. Eugene Nida et Charles Taber (1969) ont souligné l'importance du contexte dans *The Theory and Practice of Translation*. En réalité, « la pratique traduisante s'inscrit dans le contexte d'une société (et d'une époque) et qu'en somme il y a une dimension 'ethno-sociologique' » ainsi qu'une « histoire (voire aussi une géographie) des modes de traduire » (Ladmiral, 1994 : viii). Nous soulignerons également l'importance de la métaphore dans l'écriture lawrencienne en tant que vecteur privilégié dans la transmission de sa vision et nous nous intéresserons à la traduction de cette figure.

## Partie I

### Métaphoriser ou l'art de traduire

#### 1. La métaphore : un champ de recherche méandreux

La tradition littéraire occidentale a contribué à façonner l'histoire de l'étude de la métaphore. De par la nature complexe de cette figure, la réflexion théorique ciblant la métaphore s'est heurtée à plusieurs obstacles. En effet, différentes doctrines ont contribué à forger la compréhension de la pensée métaphorique : certaines thèses ont dû être réfutées pour mieux repenser la métaphore et la faire émerger en tant qu'entreprise de l'acheminement de la pensée. Cela a ouvert la voie à diverses questions d'ordre épistémologique. Dans son livre *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Mark Johnson résume parfaitement l'idée qui dominait la définition de la métaphore, à savoir sa réduction à une simple comparaison elliptique d'ordre stylistique : « A metaphor is an elliptical simile useful for stylistic, rhetorical, and didactic purposes, but which can be translated into a literal paraphrase without any loss of cognitive content » (Johnson, 1981 : 4). Selon Johnson, le statut secondaire de la métaphore remonte à la tradition grecque, qui a été marquée par l'attaque de Platon contre les poètes et sophistes. En effet, malgré son propre recours à la métaphore pour fonder ses convictions philosophiques, Platon a critiqué le langage poétique : « The irony here, to repeat, is that his critique of imitative poetry has often been read as applying to metaphor generally, despite his supreme use of metaphor to convey his most important philosophical convictions » (Johnson, 1981 : 4). Cette critique a engendré une certaine méfiance à l'égard de la métaphore.

Paul Ricœur, dans *La Métaphore vive*, explique, en faisant référence à Aristote, que « c'est lui, en effet, qui a défini la métaphore pour toute l'histoire ultérieure de la pensée occidentale, sur la base d'une sémantique qui prend le mot ou le nom pour unité de base » (Ricœur, 1975 : 7). Selon Aristote, « bien métaphoriser [...] c'est apercevoir le semblable » (Ricœur, 1975 : 10). La définition d'Aristote pourrait être, à mauvais escient, responsable de la mise à l'écart de la métaphore dans la mesure où elle cible uniquement l'espace restreint des mots et limite ainsi son champ d'action. Contenir le sens dans une structure appelée mot est l'un des premiers obstacles dans l'étude de cette figure.

L'hypothèse selon laquelle la métaphore est un simple outil d'ornement du langage ou une forme d'altération représente le deuxième obstacle. Dans *The Language of Metaphors*, Andrew Goatly précise que la métaphore est perçue dans l'enseignement traditionnel telle une anomalie de la langue : « [...] an anomaly, an unusual or deviant way of using language, a minority interest [...] » (Goatly, [1997] 2011 : 1). Selon ce point de vue, la métaphore est une modification que l'on fait subir au sens premier en le rendant autre. Le philosophe anglais John Locke, dans *Essay Concerning Human Understanding*, qui date de 1689, a critiqué les figures de style, car elles confèrent une certaine ambiguïté à la langue qui pourrait induire l'interlocuteur ou le lecteur en erreur. Locke a probablement été influencé par les propos d'Aristote qui a condamné l'utilisation de tout élément déviant du discours, notamment les mots étranges et les formes longues. Pourtant, Aristote ne peut pas être considéré comme le bouc émissaire de l'histoire de la métaphore. En effet, Tamba-Mecz et Veyne précisent que

[...] le mot de *metaphora*, chez Aristote, désigne à la fois une opération intellectuelle, à savoir le transfert de dénomination sur fondement de ressemblance, et le résultat de cette opération, à savoir la dénomination nouvelle, issue du transfert. C'est en ce second sens qu'Aristote, dans la *Poétique*, a rangé la *metaphora* parmi les noms, à côté des noms composés, dialectaux, écourtés, etc. (Tamba-Mecz et Veyne, 1979 : 84)

Par ailleurs, dans la *Rhétorique*, Aristote souligne également la valeur ajoutée qu'apporte la métaphore au discours, à savoir attribuer au style un certain charme et le rendre plus clair. Toutefois, même s'il fait l'éloge de la façon dont cette figure agit sur le discours, Aristote met en garde le commun des mortels contre l'utilisation inappropriée de la métaphore. Une telle mise en garde aurait pu inciter les philosophes et les linguistes à écarter la métaphore de peur qu'elle n'affecte leur rhétorique.

Pour résumer le point de vue traditionnel portant sur la métaphore, nous soulignerons les aspects suivants : en premier lieu, l'unité de référence de la métaphore est le mot. En deuxième lieu, elle représente une anomalie du langage, une déviation du sens ordinaire. En troisième lieu, La métaphore n'est accessible qu'à ceux qui savent la manier ; le cas échéant, elle brille par son échec. En dernier lieu, la métaphore est une comparaison implicite. Or, si l'on considère la métaphore comme « une comparaison implicite », quelles en seraient les implications ? En s'appuyant sur le célèbre exemple d'Aristote, Ricœur explique que ce « rapprochement entre métaphore et comparaison [...] se fait au bénéfice de la métaphore parce que la première contient en raccourci l'attribution (Achille est un lion) que la comparaison surcharge d'un argument (Achille est comme un lion) » ; ainsi, la métaphore est plus puissante dans la mesure où elle « fait jaillir la surprise que la comparaison dissipe » (Ricœur, 1975 : 67). Dans le présent travail, nous n'aspérons pas à déterminer qui de la métaphore ou de la comparaison domine, mais nous suggérons que toute métaphore n'est pas forcément une comparaison implicite. Autrement dit, la métaphore n'est pas toujours fondée selon le paradigme qui suit : l'« entité 1 » est similaire à l'« entité 2 ». Le processus métaphorique échappe souvent à cette équation simpliste.

En poursuivant la chronologie de l'évolution de la métaphore, Johnson explique que les rhétoriciens et les théologiens médiévaux ont étudié la métaphore dans le cadre des définitions aristotéliennes. À titre d'exemple, il fait référence à Cicéron qui considère cette figure comme l'une des formes que la comparaison peut prendre : « Like Aristotle, Cicero sees metaphor as a species of borrowing between words » (Johnson, 1981 : 8). Johnson dénonce également l'impact qu'a eu la rhétorique médiévale sur la métaphore en contribuant à l'écarter de l'espace de réflexion philosophique et à rejeter toute forme d'embellissement de la langue : « just as one must be suspicious of immoral pagan art, so, one must take care not to be led astray by pagan eloquence » (Johnson, 1981 : 9).

Certes, l'explication proposée dans les lignes ci-dessus ne passe pas en revue tous les détails, mais la chronologie de Johnson offre une vue d'ensemble riche qui explique les raisons du déclin de la métaphore dans la sphère philosophique pendant des siècles. Le langage figuré est devenu une simple question d'embellissement du style. La réticence à l'égard de la métaphore a perduré pendant la période postmédiévale sous la plume de Thomas Hobbes. Selon Johnson (1981 : 12), la théorie de Hobbes est considérée comme « le paradigme de la vérité littérale ». Ce paradigme est fondé sur trois idées : en premier lieu, le philosophe ne peut « raisonner correctement » que s'il utilise le langage littéral, car seul le sens propre d'un mot peut « exprimer le sens d'une manière précise ». En deuxième lieu, la métaphore résulte d'une « utilisation déviante des mots » ; elle crée donc la « confusion et le leurre ». En dernier lieu, si l'on admet que la métaphore est crédible, le sens qu'elle véhicule demeure accessible dans « sa paraphrase littérale ».

Comme nous l'avons précisé, ces théories traditionnelles ont en grande partie façonné la pensée philosophique occidentale autour de la métaphore pendant des siècles. Toutefois, il convient de préciser que Kant et Nietzsche avaient prôné l'originalité dans le langage. Pour cette raison, l'émergence de l'étude de la métaphore n'a eu lieu que grâce

aux poètes et artistes romantiques. Dans son livre *The Contingency, Irony and Solidarity*, Richard Rorty explique que le mouvement romantique associe la faculté de l'imagination à la métaphore :

The Platonist and the positivist share a reductionist view of metaphor: they think metaphors are either paraphrasable or useless for the one serious purpose language has, namely, representing reality. By contrast, the Romantic has an expansionist view: he thinks metaphor is strange, mystic, wonderful. Romantics attribute metaphor to a mysterious faculty called "imagination", a faculty which they suppose to be at the very centre of the self, the deep heart's core. Whereas the metaphorical looks irrelevant to Platonists and positivist, the literal looks irrelevant to Romantics. For the former think that the point of language is to represent a hidden reality which lies outside us, and the latter thinks its purpose is to express a hidden reality which lies within us. (Rorty, 1989 : 19)

L'analyse du passage cité ci-dessus confirme que la métaphore a été au cœur du débat relatif à la représentation de la réalité et la construction du sens. Le clivage entre les deux mouvements (traditionnel et romantique) met en relief la divergence portant sur l'étude de la métaphore, sa nature et sa fonction. Or, la perception romantique de la métaphore n'offre pas un point de vue suffisamment solide, car elle écarte l'idée selon laquelle la construction du sens est étroitement liée au pragmatisme résultant des normes sociales. Cependant, l'étude de la métaphore a franchi un pas important grâce à ce mouvement, même si son champ ne s'étendait pas encore à cette époque à la sphère de la science. Jean-Jacques Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues*, va au-delà des définitions anciennes et offre une nouvelle perspective relative à l'étude de la métaphore :

Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appela les choses de leur vrai nom que quand on les vit sous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poésie ; on ne s'avisait de raisonner que longtemps après. Or, je sens bien qu'ici le lecteur m'arrête, et me demande comment une expression peut être figurée avant d'avoir un sens propre, puisque ce n'est que dans la translation du sens que consiste la figure. Je conviens de cela ; mais pour m'entendre il faut substituer l'idée que la passion nous présente au mot que nous transposons ; car on ne transpose les mots que parce qu'on transpose aussi les idées. (Rousseau, 1844 : 498)

Il est évident que Rousseau propose une lecture différente de la métaphore. Il suggère que l'idée précède le mot ; par extension, le langage figuré naît avant le sens propre. Ce dernier devient donc la structure qui abrite la perception métaphorique. Même s'il ne nomme pas explicitement la métaphore, l'analyse de Rousseau est révolutionnaire : elle a ouvert la voie à la mise en place de nouveaux paradigmes qui ont marqué le siècle dernier. Par exemple, dans le traité des *Figures du discours* publié entre 1821 et 1830, Pierre Fontanier (1968 : 42) évoque un « mouvement de l'idée au mot ». Cette façon de détourner le sens du sens propre est connue sous le nom de trope. Selon Fontanier, les tropes sont « certains sens plus au moins différents du sens primitif qu'offrent dans l'expression de la pensée les mots appliqués à de nouvelles idées » (Fontanier, 1968 : 39).

Le XX<sup>e</sup> siècle se distingue d'une tentative de délimiter le champ d'étude de la métaphore afin de la théoriser et de comprendre son fonctionnement (Richards, 1936 ; Black, 1954 ; Ricœur, 1975). Nous ne parcourons pas les paradigmes qui ont émergé pendant cette période, car Johnson s'est déjà penché sur la question. À ce sujet, la littérature abonde en travaux qui détaillent la chronologie de l'évolution de la métaphore, tels l'ouvrage *Metaphor II: A classified bibliography of publications from 1985 to 1990* de van Noppen et Hols.

Toutefois, il est important de préciser que la dimension cognitive relative à la pensée métaphorique a quelque part vu le jour grâce à Max Black en 1955. Ce dernier attaque la

vision philosophique insinuant que la métaphore s'écarte de la pensée sérieuse et propose ainsi une série de questions fondamentales autour de la métaphore :

It would be satisfactory to have convincing answers to the questions: "How do we recognize a case of metaphor?", "Are there any criteria for the detection of metaphors?", "Can metaphors be translated into literal expressions?", "Is metaphor properly regarded as a decoration upon 'plain sense'?", "What are the relations between metaphor and simile?", "In what sense, if any, is a metaphor 'creative'?", "What is the point of using a metaphor?" (Or, more briefly, "What do we *mean* by 'metaphor'?" (Black, 1955 : 273, en italique dans l'original)

Les questions que se pose Black sont encore d'actualité, car elles ne cessent d'alimenter le débat autour de la métaphore. Elles portent sur la nature de la métaphore, sa présence dans le discours, sa traduction, sa fonction et son potentiel créatif. En réalité, de telles questions demeurent au cœur des débats qui aspirent à théoriser l'étude de la métaphore et à réfuter l'idée selon laquelle les mots représentent son unité de référence. En ce sens, Ricœur propose une distinction empruntée à Émilie Benveniste « entre une sémantique, où la phrase est le porteur de la signification complète minimale, et une sémiotique pour laquelle le mot est un signe dans le code lexical » (Ricœur, 1975 : 8). En analysant la métaphore, on doit être attentif à trois niveaux différents : le niveau sémiotique focalisé sur le mot, le niveau sémantique focalisé sur le sens et le niveau herméneutique focalisé sur la référence. Ricœur évoque une « transition de la sémantique à l'herméneutique » qui « trouve sa justification la plus fondamentale dans la connexion en tout discours entre le sens, qui est son organisation interne, et la référence, qui est son pouvoir de se référer à une réalité en dehors du langage » (Ricœur, 1975 : 10). La métaphore se présente dès lors comme une stratégie du discours qui permet de décrire la réalité différemment. Cette faculté de décrire à nouveau la réalité ou de la réécrire peut être perçue comme une sorte de mouvement. Au demeurant, il est intéressant de rappeler l'origine étymologique du



terme métaphore qui veut dire « transport » en grec. À ce propos, Eco affirme que « c'est toujours impressionnant de voir circuler en Grèce aujourd'hui d'énormes camions avec écrit *metaphorà* sur les côtés : il s'agit de camions de déménagement [...] » (Eco, 2003 : 277, en italique dans l'original). Ricœur, en analysant l'une des définitions présentées par Aristote, explique que la métaphore « est définie en termes de mouvement : *l'épiphora* d'un mot est décrite comme une sorte de déplacement de...vers... [...], le mot métaphore, chez Aristote, s'applique à toute transposition de termes » (Ricœur, 1975 : 24). En effet, en essayant de définir la métaphore, Aristote met en place une métaphore fondée sur la notion de mouvement. Ainsi, le terme qui désigne la métaphore est fondamentalement métaphorique, à savoir attribuer un nom à une entité que ce nom ne désigne pas. Il s'agit d'une forme de substitution que Ricœur décrit comme la « raison de la transposition », c'est-à-dire le lien « entre le sens figuré du mot d'emprunt et le sens propre du mot absent auquel le premier est substitué » (Ricœur, 1975 : 65). Ainsi, métaphoriser est l'art de déplacer le sens entre une entité qui prête son nom et une autre qui le reçoit.

La notion de mouvement est également mise en relief par Georges Lakoff et Mark Johnson (2003 : 244). En effet, ces derniers avancent que la métaphore crée des connections, des corrélations ou des associations entre les concepts par le biais des mots et gagne ainsi son caractère cognitif. Une fois ces corrélations établies, des systèmes de similarité peuvent être observés. Pour mieux cerner la place qu'occupe cette figure dans le discours contemporain, nous nous intéresserons à la théorie conceptuelle de la métaphore. Dans la préface de *Metaphors We Live By*, Lakoff et Johnson (2003) rappellent que les études effectuées sur la notion du sens et de la métaphore, dans la philosophie et la linguistique occidentales, présentent certaines défaillances. Comme nous l'avons déjà

mentionné, la métaphore a longtemps été étudiée en marge de la linguistique et de la philosophie qui la considéraient d'importance secondaire :

Mark had found that most traditional philosophical views permit metaphor little, if any, role in understanding our world and ourselves. George had discovered linguistic evidence showing that metaphor is pervasive in everyday language and thought—evidence that did not fit any contemporary Anglo-American theory of meaning within either linguistics or philosophy. Metaphor has traditionally been viewed in both fields as a matter of peripheral interest. (Lakoff et Johnson, 2003 : ix)

Lakoff et Johnson offrent une nouvelle piste d'analyse qui stipule que la métaphore est omniprésente dans le langage quotidien. Ils avancent également que la pensée humaine est fondamentalement métaphorique. Ces derniers proposent divers exemples qui prouvent que la métaphore est indissociable de notre langage dans la mesure où elle en fait partie intégrante. Selon Lakoff et Johnson, le système conceptuel humain est un système métaphorique dont on n'est pas conscient :

But our conceptual system is not something we are normally aware of. In most of the little things we do every day, we simply think and act more or less automatically along certain lines [...]. One way to find out is by looking at language. Since communication is based on the same conceptual system that we use in thinking and acting, language is an important source of evidence for what that system is like. (Lakoff et Johnson, 2003 : 3)

Ainsi, la façon de parler et de manier la langue en dit long sur la nature de la communication et sa fonction, même si cela s'opère inconsciemment. Loin de la vision traditionnelle qui met la métaphore sur une sorte de piédestal la rendant ainsi inaccessible, nous rejoignons la ligne de pensée de Lakoff et Johnson : la pensée humaine est par essence métaphorique. En effet, notre façon d'être, nos choix, nos communications verbales et non verbales ainsi que nos attitudes sont des métaphores d'une appartenance et sont porteurs de sens. On décrit souvent les personnes en les comparant implicitement à

d'autres entités qui symbolisent la réalité que l'on souhaite représenter. La métaphore traduit non seulement la perception que l'on a de l'Autre, mais elle définit également notre propre personnalité. En ce sens, les expressions métaphoriques telles que « porter tout le poids du monde » ou « avoir la tête sur les épaules » ou encore « casser du sucre sur le dos des gens » confirment que la perception de l'être humain est métaphorique. Les domaines d'emprunt sont variés et le corps représente un espace porteur de traces significatives (Louzir a, 2018 : 239-254). Certes les expressions précitées ont perdu un peu de leur éclat dans notre utilisation quotidienne, mais il est pertinent de constater l'étonnement que provoque la première exposition à ces images chez un enfant ou chez une personne dont le français n'est pas la langue maternelle. À notre avis, la métaphore renaît sans cesse de « ses cendres ». Toutefois, tous les individus ne manifestent pas la même sensibilité à l'égard de la métaphore, même si elle est omniprésente dans le discours. Il suffirait d'être un peu plus attentif à la langue que l'on utilise pour s'en rendre compte. Si l'on demande à un enfant anglophone, récemment scolarisé en France, d'expliquer l'expression « être dans la lune », il ne distinguera guère le sens imagé, mais il sourira par la suite en apprenant le sens figuré. C'est à cet instant précis que la métaphore se renouvelle, car les connections s'établissent à nouveau et son potentiel créatif se situe à nouveau à l'avant-scène. À vrai dire, quand la métaphore perd un peu de son éclat, elle ne devient pas désuète ou ordinaire ; elle se situe seulement dans un espace autre que nous nommerons les coulisses métaphoriques. Tel un acteur, elle peut surgir à tout moment sur le devant de la scène pour mener à bien son rôle.

Ainsi, définir la métaphore de cette manière permet de comprendre le langage et l'esprit humain différemment : on vit par et avec la métaphore. Cette dernière renseigne l'individu sur la représentation du monde qui l'entoure et sur le contexte social, politique, économique, etc. Si les êtres humains sont différents de par leur origine, leur langue et leur

culture, la métaphore en tant que processus mental représente un trait d'union qui caractérise leurs communications. Or, la métaphore épouse différentes formes selon la culture, l'éducation et le registre choisi par la personne. Prenons à titre d'exemple deux expressions issues de deux registres différents : « pisser le sang » et « le sang s'écoule abondamment ». La première expression, peu élégante certes, s'inscrit dans le registre familier, mais elle reflète une image intrigante : le mouvement du sang est assimilé à l'action d'uriner. S'agit-il d'une étrange association hasardeuse et vulgaire ? Nous ne le pensons pas. Il est intéressant d'envisager la métaphore autrement ; en d'autres termes, quels types d'associations pertinentes peut-on établir dans cet exemple ? Nous émettons l'hypothèse qui instaure un schéma cognitif selon lequel LE SANG EST UN DANGER. Sur le plan médical, la présence de sang dans l'urine est un aspect inquiétant qui est souvent synonyme de maladie. Par conséquent, avoir recours à la métaphore « pisser le sang » met en relief la détresse, peut-être inconsciente, du locuteur. L'expression « le sang s'écoule abondamment » renvoie à une perception différente ou plutôt à un effet différent. Même si l'on détecte un certain danger, le sentiment de détresse est moins intense. Dans les situations angoissantes, certains stimuli déclenchent un besoin chez l'interlocuteur d'opter pour telle ou telle expression métaphorique.

Comme nous l'avons mentionné, il y a différents types d'associations qui se mettent en place et ce selon la perception que l'individu a de son environnement. Lakoff et Johnson proposent le célèbre exemple « ARGUMENT IS WAR » où l'action de débattre des idées ou d'échanger des points de vue est assimilée à une guerre. Cette conception du débat se vérifie également en langue française. Il suffit de consulter le champ lexical formel et informel disponible dans ce contexte, citons par exemple « descendre en flamme » et « foudroyer ». En effet, le débat devient dès lors un concept structuré selon un schéma métaphorique qui établit un lien entre des entités a priori distinctes.

Par conséquent, les mots ne suffisent pas pour définir la métaphore, car elle s'inscrit dans un processus mental plus complexe. Cependant, ce processus ne revêt pas un caractère universel. La métaphore est le miroir d'une expérience vécue par un groupe de personnes dans un lieu précis et pendant une période de temps spécifique, même s'il existe plusieurs métaphores qui résistent aux différences dues au contexte : « These metaphors are appropriate in many situations—those where context differences don't matter and where all the participants in the conversation understand the sentences in the same way » (Lakoff et Johnson, 2003 : 11). En réalité, l'image métaphorique prend tout son sens grâce à l'interlocuteur qui reçoit le message. Ce dernier doit être en mesure de la déchiffrer afin de saisir l'image qui s'en dégage. Prenons à titre d'exemple le concept métaphorique, cité par Lakoff et Johnson, « TIME IS MONEY » qu'ils conceptualisent grâce à l'association faite entre la notion de temps et celle d'argent qui toutes deux ont une valeur précieuse dans la culture anglaise. La traduction de la même locution en espagnol, qui devient « DU TEMPS ET DE L'ARGENT, ON EN MANQUE SOUVENT », reflète également le lien étroit entre ces deux notions et le caractère précieux qu'on leur attribue. La proximité géographique pourrait dans certains cas expliquer la ressemblance des représentations métaphoriques, mais cela n'est pas toujours vrai. Sur le même modèle, nous souhaitons nous pencher sur la locution « LE TEMPS EST DE L'OR » en langue arabe. La métaphore reflète sensiblement la même situation ; néanmoins, l'or se substitue à l'argent. Cela peut s'expliquer par la valeur inestimable de l'or dans la culture arabe. La coutume exige que les hommes investissent dans l'achat de bijoux en or à offrir à leurs épouses. Ces achats demeurent une stratégie rusée qui joint l'utile à l'agréable : faire plaisir aux femmes, c'est aussi se protéger contre les aléas de la vie. En situation de crise, l'or est revendu et permet de subvenir aux besoins des familles. Il y a également une dimension psycho-sociale dans cette métaphore qui fait de la femme la gardienne du trésor

familial à une époque où on aurait cru que les femmes se contentaient d'être de simples femmes au foyer. Certes, elles ne travaillaient pas, mais elles étaient responsables de la gestion du foyer et, par la même occasion de son or. Il existe aussi une locution arabe qui décrit l'argent comme étant « l'élément souillé de la vie ». Ainsi, une traduction mot-à-mot de la métaphore anglaise citée ci-dessus serait inappropriée et frôlerait le contresens. En suivant le même raisonnement, dans une tribu qui n'aurait aucun système monétaire et opterait pour le système d'échange de services et de produits, la métaphore anglaise deviendrait caduque. Nous pouvons imaginer une autre métaphore telle que TIME IS BARTER afin de refléter la nature des échanges dans une microsociété régie par le troc.

Pour récapituler, il est nécessaire d'être conscients des aspects examinés jusqu'ici avant d'essayer d'explorer la nature de la métaphore ou de l'étudier. Le sens n'émane pas directement de l'ensemble des mots qui forment la métaphore, mais il se construit à travers différents facteurs : le locuteur, l'interlocuteur et le contexte (spatio-temporel, social, politique, etc.). Ainsi, la métaphore est une façon inédite de s'exprimer. Il s'agit d'un nouvel habit que la pensée porte pour exprimer différemment ce que le langage ordinaire dit, comme le mentionnent Lakoff et Johnson : « [...] poetic, colorful, or fanciful thought and language. Thus, if ideas are objects, we *can dress them up in fancy clothes, juggle them, line them up nice and neat, etc* » (Lakoff et Johnson, 2003 : 13, en italique dans l'original). Selon les deux auteurs, les métaphores que nous avons étudiées ci-dessus sont des « métaphores structurelles » qui prennent forme grâce à un concept établi à partir d'autres concepts métaphoriques. Ils précisent également qu'il existe un autre type de métaphore, à savoir les « métaphores d'orientation, » (*orientational metaphors*). Ce sont des métaphores en relation avec l'emplacement dans l'espace : « It [...] organizes a whole system of concepts with respect to one another. We will call these *orientational metaphors*, since most of them have to do with spatial orientation: up-down, in-out, from-back, on-off,

deep-shallow, central-peripheral » (Lakoff et Johnson, 2003 : 14, en italique dans l'original). Ce genre de métaphore caractérise la langue anglaise et nous présumons que traduire de telles structures vers le français engendrera des modifications. Lakoff et Johnson (2003 : 30) évoquent également un autre type de métaphore, c'est-à-dire « les métaphores ontologiques ». Celles-ci sont utilisées pour comprendre les événements, les actions, les activités et les états :

In a metaphor, there are two domains: the target domain, which is constituted by the immediate subject matter, and the source domain, in which important metaphorical reasoning takes place and that provides the source concepts used in that reasoning. Metaphorical language has literal meaning in the source domain. In addition, a metaphoric mapping is multiple, that is, two or more elements are mapped to two or more other elements. Image-schema structure is preserved in the mapping—interiors of containers map to interiors, exteriors map to exteriors; sources of motion to sources, goals to goals, and so on. (Lakoff et Johnson, 2003 : 265)

Il existe ainsi un mouvement d'un domaine source à un domaine cible selon une sorte de cartographie ayant pour objet l'élaboration de liens métaphoriques. Or, même si les deux auteurs citent trois types de métaphore, cette division ne sera pas retenue lors de notre analyse de la métaphore ; nous nous intéresserons plutôt au fonctionnement de la métaphore et son lien avec la pensée et le langage. Pour abonder dans le même sens, Lakoff et Johnson affirment également que cette division est factice :

The division of metaphors into three types—orientational, ontological, and structural—was artificial. All metaphors are structural (in that they map structures to structures); all are ontological (in that they create target domain entities); and many are orientational (in that they map orientational image-schemas). (Lakoff et Johnson, 2003 : 264)

Force est de constater que la multiplication des catégories et des définitions témoigne de la richesse de la métaphore et de la complexité de sa nature. La métaphore est insaisissable et

sa cinétique explique, dans une certaine mesure, les difficultés qu'elle pourrait poser aux chercheurs. Par-dessus tout, nous pensons qu'il est nécessaire d'admettre l'omniprésence de la métaphore dans le langage quotidien ainsi que dans le langage élaboré. En effet, selon Lakoff et Johnson, opter pour telle ou telle métaphore en dit long sur la manière dont on vit : « Because we reason in terms of metaphor, the metaphors we use determine a great deal about how we live our lives » (Lakoff et Johnson, 2003 : 244). Johnson avance que le statut cognitif de la métaphore a permis à cette dernière d'aller au-delà du conflit entre le mouvement romantique et les sciences en imposant sa présence dans les discours scientifiques : « the recognition that science cannot do without metaphor—that all theories are elaborations of basic metaphors or systems of metaphors—is only one part of a larger emerging awareness of the pervasiveness of metaphor in all language » (Johnson, 1981 : 42-43). À présent, il existe des recherches en neurosciences qui affirment que la compréhension métaphorique des concepts abstraits passe par la compréhension des domaines sensori-moteurs. L'intérêt que porte la science à l'imagerie mentale s'inscrit dans une démarche qui aspire à déceler le fonctionnement de la métaphore. De telles études témoignent de l'importance de la pensée métaphorique dans la quête d'une meilleure compréhension de soi.

Cette première partie n'a pas pour objectif d'établir, dans un procès de priorité, la chronologie complète de l'évolution de la métaphore, mais d'en esquisser les contours pour retracer la façon dont a surgi la réflexion sur l'étude de la métaphore. Les pages précédentes ont permis de mettre la métaphore à l'avant-scène.

## **2. La métaphore comme outil de communication**

Notre intérêt pour la métaphore dans l'œuvre de D.H. Lawrence émane du souhait de mieux la cerner et de l'étudier à travers le prisme de la traduction. Il existe depuis quelques



décennies de nombreuses études portant sur les œuvres de fiction de Lawrence. Cependant, nous avons constaté une (quasi) absence de travaux consacrés à la fois à la métaphore corporelle et à sa traduction. Or, la métaphore, chez Lawrence, joue un rôle essentiel dans la construction du sens. Il est donc indispensable de connaître les rôles stratégiques de cette figure. En s'appuyant sur son expérience avec ses étudiants, John B. Humma, dans la préface de *Metaphor and Meaning in D. H. Lawrence's Later Novels*, souligne l'importance de la métaphore dans l'appréciation de l'œuvre de Lawrence :

They have not, on first reading, thought very much about metaphor or noticed very much about it. But when I begin to draw out some of Lawrence's strategies with language, they nearly always come to express an even greater appreciation of these works ». (Humma, 1990 : x)

Le constat de Humma demeure un élément clé dans notre propre expérience de lecture de l'œuvre lawrencienne. À ce sujet, nous souhaitons préciser qu'avoir recours à la métaphore chez Lawrence ne se limite pas à ses romans. Plusieurs lettres témoignent de la nouveauté du projet d'écriture lawrencien. Dans la célèbre lettre envoyée à Edward Garnett, le 5 juin 1914, Lawrence défend son roman *The Rainbow*, dont le titre original était *The Wedding Ring* :

I don't agree with you about the Wedding Ring. You will find that in a while you will like the book as a whole. I don't think the psychology is wrong: it is only that I have a different attitude to my characters, and that necessitates a different attitude in you, which you are not as yet prepared to give [...].

Again I say, don't look for the development of the novel to follow the lines of certain characters: the characters fall into the form of some other rhythmic form, like when one draws a fiddle-bow across a fine tray delicately sanded, the sand takes lines unknown. (Boulton, 2000 : 77-79)

D.H. Lawrence explique que le récit suit des trajectoires novatrices voire inconnues. L'attitude de l'auteur est différente et cela sollicite un positionnement nouveau du lecteur.

Ce constat peut être également vérifié dans d'autres lettres, par exemple celle envoyée à E.M. Forster, le 28 juin 1915 : « It is time for us now to look all round, round the whole ring of the horizon—not just out of a room with a view; it is time to gather again a conception of the Whole » (Boulton, 2000 : 85). Il y a chez Lawrence une tendance à dessiner et à peindre des trajectoires que le lecteur doit suivre pour être capable de décoder les images proposées. Ainsi, le choix de la métaphore s'impose, si l'on souhaite explorer le projet d'écriture lawrencienne. Toutefois, ce choix n'est pas sans conséquences. Afin de pouvoir bien manier la métaphore, il est nécessaire de se munir de divers outils théoriques appropriés. L'absence d'une telle maîtrise compromettrait la mise en relief des enjeux de la métaphore, de ses implications et de son apport dans l'œuvre étudiée. En effet, de par sa cinétique, la métaphore est rebelle ; elle permet de manipuler les mots pour qu'ils s'expriment autrement. La métaphore dit les choses autrement et aiguise ainsi l'attention de l'interlocuteur ou du lecteur.

En premier lieu, il nous paraît important de dresser un parallèle entre la nature de la métaphore et celle de la traduction. L'étymologie des deux termes est étroitement liée. Le premier fait référence au fait de « transporter ». En effet, le préfixe « méta » vient d'une préposition grecque qui signifie le changement et la transformation. Le verbe « traduire » vient du latin « *traducere* » qui renvoie à l'action de faire passer, transférer, conduire au-delà. Ayant comme dénominateur commun la capacité d'exprimer sous une forme nouvelle et dans un espace de création nouveau, les deux actes font voyager les mots et le sens vers d'autres horizons. Traduire peut être considéré comme un processus de métaphorisation de par sa capacité à agencer une pensée selon un certain style. À notre avis, l'étude du style d'un traducteur peut être effectuée à travers l'analyse de la pensée métaphorique. Cette hypothèse sera longuement détaillée dans la deuxième partie de cette thèse (Partie II : « Style et équivalence en traduction : la métaphore comme style d'écriture »).

Avant de cibler en détail la métaphore lawrencienne et sa traduction, nous analyserons en amont la fonction de la métaphore dans le discours de manière générale afin de nous munir des outils théoriques nécessaires. La fonction de la métaphore oscille entre deux axes diamétralement opposés. Le premier axe est lié à l'approche traditionnelle qui associe la métaphore aux mots : elle est perçue comme un outil qui embellit le discours. Selon Anatol Stefanowitsch, quand la métaphore sert d'ornement au texte, elle a une fonction rhétorique et artistique :

[Metaphor as] an extraordinary use of language, an embroidering figure of speech that is intentionally employed in order to achieve particular aesthetic effects, and thus found mainly in poetry, literary language, public oratory and various other registers prone to 'ornamental' uses of language. (Stefanowitsch, 2005 : 163)

Cependant, même si nous acceptons, éventuellement, le postulat selon lequel la métaphore est d'ordre décoratif, nous pensons que le rôle de la décoration peut être réévalué. À notre avis, les choix « décoratifs » sont révélateurs de sens, de style et de voix personnelle. Charles Forceville (2002 : 211) explique que la métaphore n'est pas « une caractéristique de la langue », mais appartient plutôt au « domaine de la pensée ». Il s'agit d'un système conceptuel, comme le revendiquent Lakoff et Johnson : la métaphore est un élément intrinsèque à la pensée humaine. La conception que l'on se fait de la réalité peut être établie selon des mécanismes de pensée qui sont de nature métaphorique. Il s'agit d'un processus mental qui établit divers types d'associations entre différentes entités abstraites et concrètes. Nous citons, à titre d'exemple, les métaphores liées à des concepts tels l'amour, le bonheur, le temps et l'argent. Il y a aussi des formes d'interactions qui s'établissent entre l'être humain et son environnement, sa culture et son corps, comme nous l'avons déjà mentionné. Selon Deignan, la théorie de la métaphore conceptuelle est fondée sur cinq points importants : « metaphors structure thinking, metaphors structure

knowledge, metaphor is central to abstract language, metaphor is grounded in physical experience, metaphor is ideological » (Deignan, 2005 : 13). Si la métaphore est à caractère idéologique, elle permet alors de comprendre l'identité de la société où elle s'inscrit tout en contribuant à la construction de cette même identité.

À cet égard, la présence de la métaphore dans les différents types de discours, à savoir philosophiques, religieux, politiques, économiques et sociaux, témoigne de sa capacité illimitée à créer du sens. Elle est capable de rapprocher deux domaines, a priori distincts, en établissant plusieurs cartographies novatrices. Dans la même veine, Semino (2008) met en évidence cette capacité novatrice et créative de la métaphore. En effet, si la métaphore est ancrée dans une certaine société, elle évoluera donc en même temps que les mœurs de cette société. De manière générale, l'évolution implique souvent l'apparition de nouvelles entités métaphoriques, mais également la disparition de certaines. La métaphore s'adapte aux besoins communicatifs d'un groupe de personnes vivant dans un cadre spatio-temporel donné. Cela veut dire qu'elle joue un rôle indéniable dans l'acte langagier. En effet, les locuteurs optent pour la métaphore dans le discours pour différentes raisons. Pour mieux comprendre cette idée, il est important de faire référence à l'héritage de Karl Bühler (1934) qui recense trois fonctions du langage, à savoir la fonction « expressive », la fonction « appellative » et la fonction « représentationnelle ». La première fonction exprime l'état psychologique de celui qui parle ; la deuxième incite l'interlocuteur à réagir et la troisième décrit un état situationnel. Sandrine Persyn-Vialard explique que Bühler a mis en place « une conception fonctionnelle du langage, illustrée par la comparaison du langage avec un instrument » (Persyn-Vialard, 2011 : 153). En effet, elle file la métaphore et affirme que « de même que les hommes préhistoriques donnaient aux pierres une forme différente selon l'usage auquel elles étaient destinées dans la vie quotidienne, de même la forme syntaxique des phrases est conditionnée selon Bühler par

leur fonction ». Pour Bühler, le langage est à la fois action et représentation : « La phrase ne représente pas sous forme d'une image, mais demande une activité de la part du locuteur et de l'auditeur » (Bühler, 2009 : 54). Le philosophe soviétique Reznikov met l'accent sur la fonction communicative du langage tout en précisant qu'

[il] remplit des fonctions variées : la fonction intellectuelle ou logico-rationnelle (moyens de la pensée, constitution des concepts et leur maniement) ; la fonction expressive (moyens d'expression des émotions se rapportant à un élément énoncé) ; la fonction esthétique (procédés de l'expression artistique) ; la fonction volontaire (procédés de commandement, d'appel, de prière, etc.). Toutes ces fonctions sont liées à la fonction communicative et se développent en prenant celle-ci pour base. (Reznikov, 1949 : 163)

Dans son article « Les fonctions du langage », George Mounin fait référence à Reznikov et souligne la nouveauté qu'apporte cette synthèse « où se trouve effectué le bilan d'apports multiples, psychologiques, sociologiques, philosophiques aussi bien que linguistes » (Mounin, 1967 : 400). Dans la mesure où la métaphore fait partie intégrante du discours, son rôle varie également en fonction de plusieurs paramètres. Elle est donc capable d'« exprimer », d'« inciter » et de « représenter », pour emprunter l'idée de Bühler. Elle reflète non seulement le monde, au sens de le communiquer, mais elle contribue à le conceptualiser en y instaurant de nouvelles interactions, à forger ses contours et à l'élargir grâce à son pouvoir créatif. Pour cette raison, la métaphore est une arme discursive puissante qui touche directement le public/lecteur et influence ainsi la réception d'un énoncé. Tel est le cas des métaphores utilisées dans les discours médiatiques, religieux et politiques, pour n'en citer que certaines. La fonction communicative suggère que la métaphore ne peut pas être considérée comme un simple décor insignifiant du langage puisqu'elle remplit plusieurs fonctions dont l'étendue ne doit pas être négligée.

Toujours est-il que les métaphores n'agissent pas de la même façon dans deux espaces socio-culturels distincts, car la représentation que l'on se fait d'un environnement

est quelque part influencée par divers éléments à la fois contextuels et personnels. Ainsi, l'interprétation d'une image métaphorique varie selon le lieu et l'époque. Tel est le cas des métaphores liées à certaines activités conditionnées par la zone géographique dans laquelle elles s'inscrivent. À titre d'exemple, l'expression métaphorique « une mer de manifestants avait envahi la rue » ne peut pas être employée par les habitants du désert qui pourraient plutôt opter pour une image différente, à savoir « une tempête de sable », ou bien expliciter en employant « une mer de sable ». Les métaphores liées à la guerre perdraient, par exemple, toute leur puissance dans une société qui n'a jamais connu les périples d'une telle situation, si une telle société existait. De nombreux exemples démontrent que la métaphore est un moyen de communication révélateur de sens, miroir d'une société. Le sens qui se dégage de la métaphore peut renseigner à la fois sur l'altérité et la similitude qui régissent notre existence. Quel effet produirait la métaphore « tu es une vache ! » sur l'interlocuteur ? Avant de répondre et d'interpréter l'image perçue, nous devons la contextualiser. Un homme indien décrivant sa femme enceinte de la sorte produirait un compliment extrêmement valorisant. En effet, la dimension sacrée de l'animal dans cette culture attribue à la femme une image distinguée ; elle est aussi belle qu'une vache. À présent, examinons ce que la même métaphore risque de produire dans un discours familier en français. Il est évident que l'utilisation d'une telle métaphore est de l'ordre de l'impolitesse et du mauvais goût, car l'image perçue est péjorative, c'est celle d'une femme obèse. La même expression utilisée en dialecte tunisien décrirait une personne qui manque d'intelligence. De telles différences peuvent créer des conflits communicationnels, une situation de malaise, si les interlocuteurs ne sont pas éclairés. C'est pour cette raison que nous pensons que la métaphore doit être définie et analysée selon certains paramètres, notamment le contexte dans lequel elle s'inscrit. Toutefois, quelques métaphores peuvent prétendre à un caractère universel puisqu'elles reflètent une réalité commune à l'être

humain, telle la métaphore L'EAU EST LA VIE. Cela dit, cette métaphore n'est pas statique. En effet, dans un contexte d'inondation ou de tsunami, l'eau cause la mort. L'aspect relatif à la diversité des contextes, des langues, des cultures et des interprétations potentielles nous permet de cibler l'espace qui fait l'objet de notre étude, c'est-à-dire la traduction de la métaphore et les stratégies à adopter.

### **3. Traduire la métaphore**

À première vue, traduire la métaphore paraît une tâche périlleuse car cela exige du traducteur de recourir à certains choix pour transmettre l'image représentée dans la langue source et la faire correspondre au paysage culturel de la langue cible. Comment traduire l'image mentale que produit la métaphore tout en préservant l'aspect communicationnel dans une langue différente ?

En traductologie, la fin du XX<sup>e</sup> siècle a été marquée par un certain nombre d'études concernant la traduction de la métaphore. Plusieurs théoriciens se sont penchés sur la possibilité de traduire cette figure et de théoriser sa traduction. Le point de vue traditionaliste (Newmark, 1980 ; Larson, 1984 ; Crofts, 1988 ; Álvarez Calleja, 1993) considère les métaphores comme des outils esthétiques dont le rôle se résume à embellir le discours : « A classical or traditionalist view which argues that metaphors are basically aesthetic devices with an ornamental role » (Fuertas Olivera et Velasco Sacristán, 2001 : 86). Dans ce cas, il s'agit de la traduire tout en préservant l'effet d'embellissement.

La traductologie descriptive (Nida, 1964 ; Dagut, 1976 ; van den Broeck, 1981 ; Mason, 1982), quant à elle, met en relief trois tendances majeures liées à la traduction de la métaphore :

- La spécificité culturelle (Mason, 1982 ; Snell-Hornby, 1988 ; Tabakowska, 1993) ;
- Le traduisible/l'intraduisible et le chevauchement culturel (Dagut, 1976 ; Dagut, 1987) ;
- Le traduisible/l'intraduisible et la structure de l'information culturelle (van den Broeck, 1981).

Pour faire l'état de l'art sur la traduction de la métaphore, les travaux de Raymond van den Broeck demeurent incontournables. Dans son célèbre article « The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation », van den Broeck (1981) répertorie trois catégories de métaphores. Premièrement, il fait référence aux métaphores lexicales, dites mortes. Il s'agit de métaphores qui ont perdu leur potentiel métaphorique, des métaphores ternes à cause de leur usage quotidien répétitif. Elles deviennent donc des métaphores « institutionnalisées ». Ce sont, par exemple, les expressions idiomatiques. Toutefois, malgré leur « institutionnalisation », nous pensons que des résidus métaphoriques persistent et que l'interlocuteur opte pour l'utilisation d'une métaphore lexicale, car la représentation de l'image qu'elle met en scène demeure présente, d'une manière ou d'une autre. Prenons à titre d'exemple les expressions « il pleut des cordes » et « il pleut beaucoup ». Certes, la première image n'est pas inédite pour un locuteur natif de langue française ; mais le choix même d'utiliser cette métaphore au lieu de dire « il pleut beaucoup » prouve que la métaphore garde une certaine intensité, au niveau de la représentation imagée que l'on souhaite acheminer, ainsi qu'une part de sa vivacité. Par conséquent, pouvons-nous vraiment parler d'une mort totale dans la mesure où la métaphore n'est pas statique ? À notre avis, tant qu'une métaphore continue à être utilisée, on ne peut pas annoncer qu'elle est morte.

Van den Broeck aborde ensuite les métaphores conventionnelles qui sont repérables en littérature et doivent être observées dans leur contexte historique et en fonction du



lecteur. Or, une métaphore peut être considérée conventionnelle à un moment donné, mais elle peut se transformer en métaphore privée, dite aussi vive, poétique et créative, ultérieurement. Van den Broeck explique qu'il serait difficile de déterminer l'unicité et l'originalité de cette catégorie. Une métaphore décrite comme vive pourrait être simplement une métaphore conventionnelle spécifique à une ère littéraire particulière. À titre d'exemple, un lecteur moderne qualifiera une métaphore d'inédite, s'il n'est pas accoutumé à la littérature classique dans laquelle elle s'inscrit.

Cette taxonomie des métaphores permet de mieux comprendre la nature de l'élément analysé et de l'observer avant de procéder à sa traduction sans pour autant figer une ou plusieurs méthodes traductives en fonction de chaque catégorie. En d'autres termes, notre objectif n'est pas de baliser la métaphore en tentant d'établir un système binaire qui établit l'existence d'une relation univoque entre une catégorie de la métaphore et une technique traductive spécifique. En effet, nous nous intéressons plutôt à l'image que la métaphore transmet et à l'effet qu'elle produit : au processus qu'elle implique. Pour ce faire, nous étudierons la métaphore à travers sa traduction/ses traductions.

### **3.1 La métaphore et sa traduction : une panoplie de définitions et de stratégies**

Dans le cadre de la traductologie descriptive, van den Broeck s'évertue à analyser trois méthodes pour traduire la métaphore. En premier lieu, il remarque que la métaphore poétique se distingue par le fait de violer « les règles de restriction du langage normal ». Elle réaligne les concepts et serait ainsi facile à traduire en cas de violation sémantique et en l'absence de normes strictes. En un mot, pour la traduire, il suffit de transgresser également les règles de la langue cible. Dans le cas de la métaphore conventionnelle, le traducteur doit affronter les normes esthétiques dominantes et les aspects culturels de l'époque dans la mesure où la métaphore est ancrée dans l'espace spatio-temporel de son

utilisation. Elle devient donc une sorte d'héritage culturel commun. Sa traduction exige un processus de décodage et de transfert approprié. Cependant, van den Broeck souligne le risque de surtraduction ou de rendre le conventionnel nouveau dans ce cas. Quant à la métaphore lexicale dite morte, le traducteur doit faire attention à sa pertinence fonctionnelle qui est déterminante dans la situation communicative dans laquelle elle est utilisée. Le défi réside dans la capacité à mesurer « l'intention métaphorique », car il existe plusieurs niveaux d'interprétation. S'agit-il d'un usage anodin ou d'une envie de la replacer au premier plan ? Le deuxième cas impliquerait la possibilité de réanimer une métaphore morte.

Il va de soi que toutes les stratégies citées forment une sorte de boîte à outils qui offre au traducteur matière à réflexion dans sa pratique traductive. Néanmoins, même si les courants traditionnels ont permis de mettre en place un ensemble de stratégies concernant la traduction de la métaphore, ces dernières demeurent limitées et n'offrent pas de solutions systématiques en adéquation avec sa nature complexe. Dagut explique que traduire la métaphore ne peut pas être fondé sur une mise en place de règles générales :

There is no simplistic general rule for translation of metaphor, but the translatability of any given SL metaphor depends on (1) the particular cultural experiences and semantic associations exploited by it, and (2) the extent to which these can, or not, be reproduced non-anomalously in TL, depending on the degree of overlap in each particular case. (Dagut, 1976 : 32)

Il est évident que la traduction transmet un message pour que le lecteur cible puisse le déchiffrer. Par conséquent, en traduisant la métaphore, l'énoncé doit être préservé pour pouvoir avoir accès à ce que l'auteur veut dire. Une traduction mot-à-mot d'une métaphore, si elle ne détériore pas l'énoncé, peut être acceptée. Quelle que soit la stratégie traductive choisie, les associations créées dans une métaphore doivent être maintenues. Cette idée a été également soulignée par Lakoff et Turner (1989). Ces derniers expliquent

qu'il n'existe pas d'ensemble de règles figées qui régissent la traduction de la métaphore. En effet, selon la théorie conceptuelle de la métaphore de Lakoff et Johnson (1980), « les concepts sont organisés » soit par « des projections métaphoriques », soit selon une sorte de « cartographie » (*mapping*). La connaissance matérielle que l'on a du monde concret ou du domaine sensorimoteur permet de créer des similarités pour établir des concepts abstraits, offrant ainsi un domaine de subjectivité. En d'autres termes, nos sens et notre présence matérielle nous permettent d'aller au-delà de notre réalité pour créer une représentation abstraite par le biais d'une carte de liaisons infinies. La nature même de la métaphore peut être comparée à celle de notre système nerveux où les informations sont transmises au moyen de prolongements cellulaires, la chaîne de neurones. La métaphore est donc un pilier de la cognition car elle représente le moyen de prolonger la pensée.

Attribuer à la métaphore cette dimension cognitive implique que la tâche de la traduire doit à la fois l'exprimer dans une nouvelle langue et selon un schéma cognitif différent pour garder son rôle dans le discours et en préserver le sens. Théoriquement, la tâche peut souvent paraître assez accessible. Cela dit, nous pensons que traduire la métaphore représente parfois un cas de traduction-limite dû à une situation marquée par l'instabilité : la métaphore peut présenter un espace où les mots, le sens et l'effet résistent à la plume du traducteur. Ce sont donc des situations où l'action du traducteur est limitée par un élément qui peut être d'ordre linguistique, stylistique, pragmatique, phonologique, cognitif, etc. C'est ce qu'on appelle un cas de « solipsisme linguistique ». Yvan Elissalde (2000 : 227), dans *Critique de l'interprétation*, explique que le solipsisme linguistique est « la conséquence sophistiquée du postulat de la non équivalence des significations entre langue de départ et langue d'arrivée ». Elissalde ajoute qu'il s'agit d'une logique fallacieuse, qui

commence par poser que traduire est recréer à l'identique le discours à traduire. Puis on remarque que la copie présente toujours des écarts avec l'original. On en conclut que le projet de traduire est voué à l'échec. C'est là tricher avec ce qu'est l'opération de traduction, laquelle n'a jamais consisté à dupliquer un discours, mais à en donner un équivalent, au sens non mathématique d'approximation. (Elissalde, 2000 : 228)

Ainsi, pour traduire la métaphore, il n'est guère possible de mettre en place une « copie parfaite ». Il s'agit d'une quête continuelle d'équivalence, car l'intraduisibilité d'une métaphore est à envisager comme un aspect ponctuel ou provisoire. Par intraduisible, nous faisons référence à l'incapacité de traduire une métaphore donnée à un instant « t ». Cependant, cela n'implique pas que cette intraduisibilité persiste à un instant « t+1 » ultérieur. Il est à noter que l'écart temporel entre ces instants est variable et permet à la culture source et la culture cible de se rapprocher davantage. L'un des facteurs qui enrichit cet échange serait une activité de traduction régulière qui dépasse le strict cadre de la circulation des littératures nationales. Par ailleurs, le besoin de traduire est synonyme de riches échanges commerciaux, par exemple. En d'autres termes, ce qui n'a pas pu être exprimé lors d'une première traduction pourrait changer de statut et devenir traduisible lors d'une deuxième ou troisième traduction, car les liens et les relations entre les langues et les cultures évoluent au fil du temps. Il ne s'agit ni d'une fatalité absolue de l'intraduisible ni d'une utopie traductionnelle. En effet, dans la traduction tout est souvent question de contexte, au sens large. Notre connaissance évolutive du monde offre la possibilité d'interpréter la métaphore selon un schéma renouvelable. Par conséquent, il serait inutile d'établir des stratégies figées pour traduire la métaphore. En effet, que la stratégie choisie soit consciente ou inconsciente, le traducteur s'assure que son choix s'insère harmonieusement dans la culture et langue d'arrivée. Dans les études réunies par Michel Ballard et Lance Hewson sous le titre *Correct/Incorrect*, Ballard (2004 : 7) explique que, dans la traduction, il ne s'agit pas de « clonage », mais que « la traduction relève plutôt de

la greffe ». Si la greffe s'intègre souvent sans anicroches dans le corps de son hôte, elle peut également être rejetée. L'idée de Ballard est doublement intéressante car elle met l'accent sur deux aspects. D'une part, il n'est pas question de reproduire à l'identique, mais plutôt de greffer. D'autre part, le succès de la greffe, médicalement parlant, ne dépend pas uniquement de la qualité de l'organe, mais également de la prédisposition du corps à accepter un nouvel organe à un instant « t ». Telle la greffe, le sort de la traduction dépend aussi de plusieurs facteurs : la réception et le rôle du lecteur, indépendamment du travail fourni par le traducteur. La métaphore de la traduction en tant que greffe renvoie au caractère risqué de l'entreprise traductive.

Dans leur article, « The Translatability of metaphor », Fuertas Olivera et Velasco Sacristán (2001) analysent trois difficultés majeures que rencontre le traducteur, c'est-à-dire la spécificité culturelle, les contraintes de la structure et le rôle cognitif de la métaphore. Tous ces points sont étroitement liés et contribuent au succès de la traduction de la métaphore ou à son échec. En nous appuyant sur l'idée d'Andersen, nous pensons que le traducteur conduit une sorte de tandem qui associe deux axes indissociables, à savoir la forme linguistique et le processus cognitif de la métaphore : « Not knowing if a metaphor is a linguistic and/or a mental phenomenon and not being able to identify the metaphor, how should we be able to make a theory for translating it? » (Andersen, 2000 : 58). En d'autres termes, que doit-on traduire ? L'aspect cognitif ou l'aspect linguistique ? En ce sens, Andersen s'interroge sur la stratégie que le traducteur doit adopter pour traduire la métaphore :

Should we find the underlying metaphorical concepts in the source-text to be translated and translate these into equivalent metaphorical concepts of the target-text, as the cognitive theory seems to claim? Or should we start by finding the metaphorical linguistic items in the source-text and if possible translate these into similar linguistic items? (Andersen, 2000 : 59)

Il n'est guère simple de répondre aux questions évoquées ci-dessus. D'abord, on doit questionner la notion d'aspect linguistique. Nous pensons que cet aspect se manifeste sous la forme d'une voix, elle-même révélatrice d'un style. En effet, la réflexion sur ce sujet peut s'avérer sinueuse : l'aspect linguistique et la fonction de la métaphore façonnent l'identité métaphorique. Si la réalité du terrain le permet, il serait judicieux de garder les éléments linguistiques tout en préservant le schéma cognitif, l'effet et la fonction de la métaphore. Cependant, l'expérience de traduction de la métaphore n'est pas souvent linéaire et exige du traducteur d'identifier la connotation appropriée. Or, l'interprétation de la métaphore peut parfois offrir des combinaisons de lecture variées. Le traducteur, étant le premier lecteur du texte qu'il traduit et bénéficiant d'un statut particulier, se charge de reconstruire l'image pour maintenir une certaine équivalence. Néanmoins, le risque de subjectivité demeure omniprésent. Comment peut-on s'assurer en tant que traducteur-lecteur que notre interprétation est appropriée ? Jean Boase-Beier met en évidence la multitude de lectures possibles : « different readers construct different mental pictures of the text because of their different background » (Boase-Beier, 2006 : 81). Cela s'applique également à l'acte de lecture du traducteur. Comme le titre de l'ouvrage de Michel Foucault l'indique parfaitement, il s'agit d'une « archéologie du savoir ». Le traducteur est l'archéologue du sens et est responsable de la (re)création de l'identité de l'énoncé du texte. La métaphore, tel un monument archéologique, acquiert sa valeur dans un ensemble. Il est ainsi important de circonscrire le cadre de cet ensemble et de déterminer les acteurs qui y contribuent, à savoir l'auteur, le traducteur et le lecteur. La métaphore exige de ces trois acteurs des attitudes cognitives pour manier le glissement du sens qui s'opère au niveau du processus métaphorique.

### 3.2 Stratégies de traduction de la métaphore

Selon Earl R. MacCormac, le langage métaphorique est un langage dynamique et créatif : « [It] forces us to wonder, compare, note similarities; it seeks to create new suggestive ways of perceiving and understanding the world » (MacCormac, 1985 : 78). Pour emprunter l'idée d'Aristote, dans la *Poétique*, la métaphore est la marque « de génie » de son auteur. Elle témoigne de l'imagination inépuisable dont l'individu peut faire preuve.

Les différentes conceptions de la métaphore, sa classification par plusieurs théoriciens et la difficulté de mettre en place une seule définition qui englobe tous ses aspects font de cette dernière une entité qui pose des obstacles au niveau de la traduction. Cela peut expliquer en partie la rareté des recherches portant exclusivement sur la traduction des métaphores, malgré l'existence de certaines études dans le domaine de la traductologie. Certains croient qu'il est inutile d'établir une théorie de la traduction de la métaphore, notamment Kirsten Mason, dans son article « Metaphor and Translation », qui souligne que les problèmes relatifs à la traduction de la métaphore sont des problèmes inhérents à la traduction de manière générale : « there can only be a theory of translation; the problems involved in translating a metaphor are a function of problems involved in translating in general » (Mason, 1982 : 149).

Même si l'affirmation de Mason est tout à fait pertinente, dans la mesure où la traduction de la métaphore soulève des questions concernant la traduction en général, il demeure toutefois utile d'analyser séparément la traduction de la métaphore en raison de la particularité de sa propre nature (Dagut, 1987 : 82). En effet, la métaphore est déjà une « forme de traduction » particulière : « La métaphore dynamise un récit et rehausse son pouvoir évocateur par la production d'images mentales. Elle est aussi une forme de traduction car elle exprime une réalité abstraite au moyen de termes concrets » (Delisle, 1993 : 406).

Afin de maîtriser notre objet d'étude, nous devons en circonscrire le cadre théorique et identifier certains phénomènes tendanciels. Cela permettra d'instaurer une vue d'ensemble sur la traduction de la métaphore et de comprendre les diverses stratégies auxquelles le traducteur peut avoir recours. Ce panorama nous donnera la possibilité de consolider la réflexion théorique et d'initier l'analyse sur les choix en traduction. Le diagramme établi par Peter Newmark (1980) permet de distinguer diverses stratégies pour traduire la métaphore :

- Garder la même image métaphorique par le biais d'une traduction littérale ;
- Transformer la métaphore en une comparaison ;
- Utiliser une métaphore équivalente dans la langue cible ;
- Garder la même image métaphorique en ajoutant une explication pour expliciter le champ de similarité ou la paraphraser ;
- Effacer la métaphore si son utilisation est redondante. (Newmark, 1980 : 93-100)

Ces cinq stratégies proposent des solutions concrètes, mais elles prouvent également que le traducteur est amené à faire un choix lors de la traduction de la métaphore. Sa décision sera motivée par différents facteurs, notamment le couple des langues dans l'acte traduisant, leur appartenance à deux cultures distinctes et les connaissances du traducteur de ces dernières. Plus l'éloignement — géographique, culturel et historique — est important, plus l'intraduisibilité est probable. Cela dit, cette hypothèse ne peut pas être érigée en règle générale. Par exemple, l'écart au niveau de l'intraduisibilité est simplement réduit quand les normes stylistiques de deux langues convergent ou présentent des similarités. Dans l'exercice pratique de notre métier, nous avons constaté que les traductions de l'anglais vers l'arabe étaient souvent moins problématiques que celles du français vers l'arabe, malgré notre parcours qui devrait pourtant faciliter ces dernières. Par ailleurs, plus la culture se distingue par des aspects typiques, plus la traduction devient ardue. En ce sens,



Christine Durieux fait référence à une sorte « d’ancrage » culturel qui engendre des cas intraduisibles : « une culture se définit comme un ensemble de caractères d’exceptions identitaires. De là, en raison de l’ancrage culturel de toute production langagière, émerge la notion d’intraduisible » (Durieux, 2010 : 24). La tradition gastronomique en France et toutes les métaphores culinaires que l’on peut rencontrer dans la littérature culinaire, plus précisément dans les menus, sont un exemple qui illustre notre propos. En 2011, quand nous avons à peine commencé notre activité de traductrice, un client nous a demandé de traduire le menu de son restaurant gastronomique. Nous avons promis d’envoyer la traduction dans un délai de quatre heures dès la réception du document (500 mots à traduire). Cela a été une véritable erreur de débutant, car les métaphores françaises sont capricieuses et la traduction vers l’arabe est devenue un vrai cauchemar. Cette expérience traductive culinaire prouve que la perception que l’on a des mets en dit long sur notre façon de manger. Le « pressé de canard » devient en arabe un « jus de canard », la « cocotte de volaille » se transforme en un simple « ragoût », « l’entremets fraise des bois » est un triste « morceau de gâteau à la fraise », « le gratin » est transcrit phonétiquement, le « médaillon de veau » est traduit par « un morceau » et finalement le jeu de mots dans « macalon » — macaron long — est rendu par « un macaron sous sa nouvelle forme », sachant que le macaron devait également être transcrit. Ce menu hautement métaphorique est témoin de la façon dont le texte de départ peut résister à la traduction. Cependant, même si la métaphore peut sembler, à première vue, intraduisible, le traducteur doit faire preuve de créativité et trouver une solution, car il ne peut se contenter de rendre les armes et d’annoncer que le texte est intraduisible.

En effectuant cette traduction, nous nous sommes posée la question suivante : pour quelle raison a-t-on eu besoin de traduire ce document ? La réponse était évidente, à savoir vendre des plats. Pour ce faire, il est important de permettre au client de comprendre ce

qu'il commande, de visualiser le plat et ses ingrédients grâce au menu. À notre avis, toute traduction de ce type devrait être accompagnée d'images explicitant le contenu si l'on souhaite préserver l'aspect gastronomique de la présentation des plats, aspect qui reflète toute une tradition française : le client lit la traduction et regarde l'image ou inversement pour construire une image mentale du plat qu'il souhaite déguster. Mais notre suggestion a des limites, car les menus gastronomiques en France sont souvent sobres. Le style épuré des mets va de pair avec la simplicité des menus. Or, les clients étrangers ne sont pas toujours conscients de cet aspect culturel. Selon Hall, toute littérature est enracinée dans une culture bien spécifique, une culture qui détermine son bagage cognitif :

Every artist's work is conditioned by the limitations of the medium within which he works, by the cultural background in which he has grown up, and by the demands which his culture makes on him. Hence the literature written in any given language is of course channeled by the structure of the language. (Hall, 1964 : 406)

Le fait qu'une œuvre est conditionnée par un cadre culturel et par une certaine structure rend la tâche du traducteur plus complexe, car il est souvent difficile de trouver une équivalence entre deux cultures diamétralement opposées ; nous citons à titre d'exemple, une tribu qui vit dans le désert et une population habitant au pôle nord. Tous les éléments incitent à imaginer que ces deux groupes n'ont pas la même perception de l'environnement qui les entoure. Dans ce cas de figure, deux solutions s'imposent : le traducteur peut soit opter pour une traduction littérale en ajoutant des notes explicatives, soit adapter la métaphore aux attentes des lecteurs cibles au risque d'affecter la cohérence du contenu. à vrai dire, tout en modifiant l'agencement métaphorique initial, le traducteur garde à l'esprit une question qui oriente sa tâche : quel effet la métaphore source produit-elle ?

Dans son article « On Translating Metaphor », Antonia Alvarez (1993 : 488) fait référence à cinq méthodes pour traduire la métaphore : « transferring the same image into

the target language », « adaptation of the same image that appears in source language », « re-creation in the target text of a different metaphor », « translation of metaphor by simile plus sense » et « translation of metaphor by its sense ». La première stratégie, qui consiste à transférer la même image du texte source dans la langue cible, implique une traduction mot-à-mot de la métaphore. Il s'agit du même mode opératoire évoqué par différents théoriciens sous diverses appellations mais ayant le même principe. Par exemple, Newmark (1981 : 87) évoque l'action de reproduire la même image, Toury (1995 : 82) parle de « metaphors into 'same' metaphor ». Pour traduire la métaphore, il serait suffisant pour certains de traduire « le comparant » (*the vehicle*) pour que « le comparé » (*the tenor*) se traduise tout seul. Les termes anglais en italiques ont été introduits par I.A. Richards dans *Philosophy of Rhetoric* publié en 1936. Il précise que le comparé détermine l'information initiale de la métaphore, c'est-à-dire la teneur ou le contenu, qui permet de comprendre la raison pour laquelle le comparant est retenu dans un contexte bien particulier ainsi que la signification qui s'en dégage. Quant à lui, le comparant est celui qui transmet l'information et influe sur la teneur, autrement dit la raison qui permet au transfert de s'opérer grâce à « une similarité fonctionnelle » ou à « une similarité au niveau de la forme » (Richards, [1936] 1965 : 96).

Alvarez explique que ce type de transfert de la même image entre les deux langues s'opère plus facilement au niveau des « métaphores à mot unique » (*one-word metaphors*) quand le sens est universel : « the more universal the sense, the more likely the transfer » (Alvarez, 1993 : 481). Il serait plus difficile de reproduire ce type de métaphore, si le sens représentait une action ou une qualité plutôt qu'une entité. Dans ce cas, certaines modulations devraient avoir lieu, notamment une modulation du plus spécifique au plus général ou inversement. Pour illustrer notre propos, nous suggérons l'exemple suivant :

« cette situation est un vrai casse-tête ». Ici, la métaphore est de l'ordre du général, mais elle devient plus spécifique si elle se transforme en « cette situation est un vrai puzzle ».

Toutefois, même si certaines modulations transmettent la même image par le biais d'une équivalence littérale, cela n'est pas toujours le cas. Parfois, quand l'image métaphorique est spécifique à une culture bien particulière, l'équivalence mot-à-mot devient dès lors impossible, comme l'explique Alvarez : « there are cultural voids that have no cultural correspondence. They are words defining some part of the source language specific culture for which, because of their disparity, there is no one-word equivalent in the target language » (Alvarez, 1993 : 481) . La notion de vide culturel est particulièrement intéressante ; elle incite en effet à penser que certains espaces pourraient être progressivement remplis grâce aux traductions.

Le deuxième mode relatif à la traduction de la métaphore est le fait de trouver une image correspondante dans la langue de la culture cible. Il y a une sorte de déplacement de l'image que Newmark (1981 : 87) définit comme le fait de remplacer l'image source par l'image cible correspondante : « replacing the image in the SL with a standard TL image ». La métaphore est donc agencée pour correspondre aux attentes du récepteur dans la culture d'arrivée. Par exemple, la métaphore anglaise « death camp » devient « camp de la mort » en français et « campos de exterminio » en espagnol. Ici, la « mort » se transforme en « extermination », un choix qui trouve ses origines dans l'histoire de l'Espagne et les camps d'extermination sous le régime de Franco. Malgré les modifications opérées par le traducteur, la symbolique de l'image de la métaphore originale et de la métaphore traduite demeure la même, car ces dernières préservent l'effet de familiarité dans la culture cible. À présent, prenons l'exemple la métaphore anglaise « to be at death's door » et de ses traductions en français. Les expressions « être à l'article de la mort », « être à l'agonie », « être près de mourir » et « être sur le point de mourir » semblent des choix possibles.

Cependant, si l'on opte pour l'une de ces trois expressions, on perd l'image de « la porte » dans l'expression anglaise. Certes, la porte offre une perception différente, mais les expressions françaises renvoient au même effet, c'est-à-dire l'imminence de l'événement. Il est intéressant de constater que, et ce malgré l'éloignement géographique et culturel, l'expression métaphorique en arabe littéraire, « être au bord de la mort », renvoie à la symbolique de la porte en tant qu'espace limitant deux zones

Nous pouvons également mentionner différentes images métaphoriques dans le cadre d'une même langue et de ses divers dialectes. En faisant toujours référence à la métaphore arabe mentionnée, le dialecte tunisien instaure une image métaphorique différente qui est traduite littéralement par « avoir un pied dans la tombe et un pied dehors ». Dans cette métaphore, l'idée initiale de la porte n'est pas gardée, mais l'effet est maintenu, car l'espace de la porte est un espace entre-deux. Nous avons mentionné auparavant que la métaphore bénéficie d'une fonction communicative révélatrice d'idéologie. La métaphore mentionnée ci-dessus reflète parfaitement cette idée dans la mesure où il est possible de créer un lien entre les croyances d'un groupe de personnes et la métaphore. En effet, cela revient à interroger le rapport que l'on a avec la mort : est-ce un passage d'un monde à un autre ? Est-ce une longue traversée avec différentes étapes ou bien est-ce le néant ?

Cependant, il demeure parfois impossible de conserver l'image de la langue source. Dans ce cas, le traducteur opte pour la troisième stratégie citée précédemment, à savoir la recréation d'une métaphore différente dans la langue cible. Dagut défend l'idée selon laquelle le traducteur doit recréer la métaphore dans la langue cible et explique que la métaphore dans le texte source est initialement une violation créative du sens :

The metaphor in the ST [source text], being by definition a creative violation of the SL [source language] semantic system, has to be created in the TT [target text], since its equivalent obviously cannot be found in the TL [target language] system. (Dagut, 1987 : 78, notre ajout)

Recréer une métaphore prouve qu'il n'est pas possible de lui attribuer un caractère universel, car il ne suffit pas qu'elle ait un usage courant dans une langue pour qu'elle soit acceptée dans d'autres. Dans *Metaphor and Translation*, Kirsten Mason explique que les métaphores spécifiques à une culture, par opposition aux métaphores « universelles », doivent être traitées différemment :

Each occurrence of a metaphor for translation must be treated in isolation: each of its components must be dealt with in the light of its cultural connotation before a translation of the whole can take place, and account must also be taken of the textual context in which the metaphor is used. (Mason, 1982 : 149)

Dans la même veine, Dagut avance que les métaphores spécifiques à une culture sont intraduisibles : « Culturally specific metaphors are untranslatable. It is not possible either to paraphrase or to explain them, and their transference word-for-word will distort the source language, since the cultural reference of the term is not their main reason » (Dagut, 1987 : 80). Par conséquent, la spécificité culturelle devient négligeable en tant que contenu, mais importante en tant que moyen qui met en place la métaphore.

La quatrième stratégie traductive, « translation of metaphor by simile plus sense », est définie par Newmark (1981 : 88) comme une procédure souvent compromettante qui a pourtant l'avantage de combiner une traduction communicative et sémantique : elle s'adresse à la fois à un lecteur simple et à un lecteur expert. Prenons à titre d'exemple la métaphore « she is a fox », traduite par « elle est rusée comme un renard », qui incarne parfaitement la stratégie de traduire la métaphore par une comparaison en mettant en relief le sens diffusé. En réalité, les deux expressions reflètent sensiblement le même sens.

Selon Alvarez, la cinquième stratégie pour traduire la métaphore, à savoir « translation of metaphor by its sense », est une forme de compensation :

Depending on the type of text, this procedure is common, and is to be preferred to any replacement of an SL by a TL image which is too wide of the senses or the register (including here current frequency, as well as the degrees of formality, emotiveness and generality, etc.). (Alvarez, 1993 : 487)

Elle avance que lorsqu'une métaphore est convertie, le sens doit être analysé comme une partie ou comme un aspect d'un tout, étant donné que le sens d'une image est pluridimensionnel ; le cas échéant, une traduction littérale aurait suffi. Cependant, transformer la métaphore en rendant juste son sens, sans en garder le caractère métaphorique, peut être considéré comme une forme de suppression. Une telle stratégie est possible, si le traducteur estime que sa décision n'affecte pas le texte source, comme le précise Alvarez :

A decision of this nature can be made only after the translator has weighed up what he thinks is more important and what is less important in the text in relation to its intention. [...] The metaphoric process is not only the substitution of a lexical term from one semantic domain for a term from another, but there are also other internal relationships within the larger context of the entire text: the narrative framework also comes into play and orientates our interpretation. (Alvarez, 1993 : 488)

Alvarez met en exergue une notion qui nous semble importante et que nous nommerons « la balance traductive » ou « le calibrage traductif ». Par le biais d'un outil de pesage fictif, le traducteur est amené à établir l'équilibre, tout en prenant en considération le cadre dans lequel son acte se produit. Le choix du mode de la traduction de la métaphore dépend de plusieurs facteurs, notamment la nature du texte, le style de l'auteur, le contexte et l'interprétation du traducteur. Il n'existe guère de principe général que le traducteur puisse appliquer, mais plutôt plusieurs stratégies à prendre en compte qui reflètent un choix émanant d'une décision, témoin de la capacité créative des traducteurs. La traduction représente l'espace où ils expriment leur voix à travers leur style. Exprimer sa créativité

rime avec le fait d'avoir une voix. Cette expression créative va de pair avec une certaine connaissance de la métaphore, une sorte de compétence métaphorique qui guide le traducteur.

La notion de compétence a déjà été évoquée par Anderson (2000 : 58). Astrid Jensen précise que cette compétence est acquise en ayant une connaissance interculturelle, une vision de la métaphore à la fois comme concept mental et comme expression linguistique, ainsi qu'une conscience de sa fonction textuelle :

It is assumed that translating metaphorical expressions requires a specific competence, which includes cross-cultural knowledge, an understanding of the duality of metaphor as both a mental concept and linguistic expression, as well as an awareness of the textual function of metaphors. Further, it is assumed that translation competence develops through the experience of translating. (Jensen, 2005 : 192)

Si ce genre de compétence se développe grâce à l'expérience, la théorie demeure également un outil nécessaire pour la compléter et l'alimenter. À notre avis, la théorie permet d'anticiper et d'éviter certains faux pas traductifs. Par conséquent, les traducteurs ne doivent pas se restreindre à l'aspect linguistique de la métaphore, aspect sur lequel ils travaillent directement. En effet, il convient de penser la métaphore comme un phénomène mental. Ayant cela à l'esprit, le traducteur peut se retrouver dans le cas de figure où il ose créer de nouvelles métaphores qui n'existent pas dans le texte de départ. Si le traducteur a recours à l'ajout, il peut également opter pour une stratégie qui omet ou supprime la métaphore. D'un point de vue linguistique, Newmark (1981) parle de « suppression » ou d'« effacement » (*deletion*). Quant à Toury (1995 : 82), il évoque « la métaphore qui s'annule » (*metaphor into 0*). D'un point de vue cognitif, Al-Harrasi (2001 : 197) emploie « la suppression des références à la métaphore conceptuelle » (*deletion of references to the conceptual metaphor*).



Nous avons cité ces stratégies séparément, mais dans certains cas, ces dernières s'entremêlent et coexistent en tant que stratégie unique. Dans le cadre de notre recherche, connaître ces différentes possibilités opératoires demeure une première étape avant d'analyser de près les exemples sélectionnés dans notre corpus composé du roman *The Rainbow* de D.H. Lawrence et de ses deux traductions françaises. L'objectif n'est pas de figer une stratégie de traduction pour chaque métaphore, mais plutôt de vérifier ce qui suit :

1. L'appartenance du texte source et du texte cible à deux cultures géographiquement rapprochées favorise le transfert de la même image ainsi que la même expression de la métaphore ;
2. L'image dans le texte source est remplacée par une autre image dans le texte cible qui est plus appropriée aux attentes du lecteur. En d'autres termes, les métaphores font référence à la même signification mais par le biais de deux images différentes. Il s'agit d'une métamorphose de la métaphore ;
3. Démétaphoriser ou paraphraser dans le texte cible quand il n'est pas possible de rendre la même image présente dans la métaphore originale ;
4. Métaphoriser ou ajouter une métaphore au texte cible quand le traducteur pense que cette dernière peut représenter une stratégie utile et enrichissante. Il s'agit plus particulièrement d'un moyen de compensation ou de « balance traductive » ;
5. Expliciter la métaphore en ajoutant une note de bas de page quand le traducteur ne trouve pas d'équivalent ou quand il estime nécessaire de garder l'effet de dépaysement (*foreignisation*) dans la traduction ;
6. Omettre ou supprimer la métaphore dans certains cas où le traducteur juge que c'est approprié ;

## 7. Une combinaison de plusieurs stratégies.

Il n'est pas question d'établir une classification exhaustive, mais plutôt de proposer certaines pistes de recherche que nous souhaitons explorer au fur et à mesure. D'autres termes faisant référence à des stratégies comme le calque, l'emprunt, la transposition, le cliché, l'équivalence ou l'adaptation pourraient être utilisés afin d'explicitier les choix du traducteur en fonction des facteurs analysés pour en déduire des conclusions clés : vérifier si la deuxième traduction du roman, qui est plus récente, reflète une évolution significative au niveau de l'interprétation de l'œuvre et de sa traduction. En effet, comme le précise Ballard, « à partir du moment où il y a réflexion, il faut s'attendre à une diversité de points de vue » (Ballard, 2006 : 182). La diversité des points de vue rime avec une multitude de méthodes qui peut être soit un facteur handicapant dans l'analyse, soit un élément qui contribue à la richesse de cette dernière. Le processus traductif tourne autour de la diversité, car, comme l'explique Hermans, une traduction est un texte pluriel, irréductible qui est toujours en suspens : « Translation is irreducible [...] it always leaves loose ends, is always hybrid, plural, and different » (Hermans, 1996 : 45). La diversité est également étroitement liée à la notion de créativité que nous développerons dans la Sous-partie 4.

## **4. Traduire et métaphoriser au cœur du processus créatif**

Notre hypothèse stipule que la créativité demeure un aspect fondamental pour contourner la difficulté de traduire la métaphore et répondre aux questions suivantes : comment traduire ce qui traduit déjà la pensée et notre perception du monde ? Comment restituer un élément essentiel à la signification et à l'interprétation d'une œuvre ? À ce sujet, James St André explique que la métaphore et la traduction sont fondamentalement similaires :

« Both expresses [...] a new dynamic concept focusing on action, transformation and creativity » (St André, [2010] 2014 : 164).

Mettre en exergue le potentiel créatif du traducteur est une entreprise ambitieuse et risquée car il s'agit d'une notion subjective. Est-il possible d'identifier des espaces spécifiques où la créativité s'exprime ? À notre avis, la traduction est un acte créatif qui engendre une création incarnant une nouvelle mise en scène d'une œuvre. Le traducteur joue le rôle du créateur dans ce processus d'interprétation et de transfert linguistique ainsi que culturel. Il s'agit d'habiller l'œuvre source d'un nouvel habit ni tout à fait différent ni tout à fait identique. En d'autres termes, la traduction, en tant que produit, naît grâce à un besoin de traduire une œuvre source. Cependant, la version traduite a une existence distincte telle celle d'un nouveau-né. Ce dernier existe grâce à ses parents ; pourtant, sa vie suivra un cheminement personnel. Telle une naissance, la traduction est un événement inédit, attendu ou inattendu, ayant de la valeur.

La créativité réside en la capacité du traducteur à créer des associations entre non seulement deux langues différentes, mais aussi entre deux cultures et deux récepteurs différents. Le traducteur manie le corps du texte original dans un long travail, jusqu'à la naissance d'une traduction. Ainsi, la traduction n'est-elle pas une sorte d'enfantement ? Le traducteur a cette capacité de créer, de donner la vie et — dans des cas extrêmes —, de réanimer un texte tombé aux oubliettes. Le texte source intègre une nouvelle enveloppe que nous appelons la traduction. La réussite de cette transition vertigineuse et la vitalité de ce nouveau corps peuvent être palpables grâce à la réception du lecteur.

Tenter de définir la créativité soulève la question suivante : une pensée créative est-elle nécessairement divergente ? Avant d'examiner cette question, nous suggérons que, dans le cas de la traduction de la métaphore, il est possible de détecter un double potentiel de créativité. D'une part, peut-on suggérer l'existence d'une condition *sine qua non* entre

la métaphore et la créativité ? Selon le même raisonnement appliqué à la nature de la traduction, nous pouvons avancer que métaphoriser est synonyme de créativité : le locuteur crée une nouvelle représentation de la réalité grâce à une image inédite adaptée à une situation. Il serait donc possible d'envisager la métaphore comme le résultat d'un processus créatif. De l'autre, le traducteur crée une situation correspondante en transférant cette image inédite pour qu'elle soit adaptée à son nouvel environnement.

Nous souhaitons, tout d'abord, nous pencher sur le lien entre créativité et métaphore. Dans *Le Théorème de l'auteur*, Thierry Marchaisse explique qu'il est possible de devenir « le véritable auteur de l'idée d'un autre ». Selon Marchaisse, « [...] ce paradoxe a de nombreuses conséquences et [...] sa transformation en théorème est la clé de la logique de la créativité » (Marchaisse, 2016 : 9). L'idée d'une logique de la créativité est particulièrement intéressante, car elle permet de questionner une notion qui paraît, au premier abord, insaisissable, en tentant de la penser selon un mode de raisonnement cohérent. D'ailleurs, adhérer au principe d'une logique de la créativité est synonyme de la possibilité de mettre en place des moyens ou des outils pour solliciter la créativité. Il s'agit d'une sorte de compétence qui se forge progressivement. Nous pouvons envisager que la logique de la créativité réside en la capacité de chaque être à communiquer ses idées, d'une manière verbale et non-verbale, selon des degrés différents sans que cette capacité soit restreinte à une pseudo-élite. Afin de vérifier cette hypothèse, parcourir les travaux d'autres théoriciens qui ont tenté de définir la créativité peut éclairer notre réflexion.

Du point de vue linguistique, Gunter Kress suggère que la créativité est le processus quotidien impliquant la production du sens : « [it] is the everyday process of semiotic work as making meaning » (Kress, 2003 : 40). Ronald Carter, quant à lui, met en relief l'idée selon laquelle être créatif n'est pas réservé à quelques individus, dans la mesure où la créativité est un élément clé de la communication entre les personnes :

Creativity is a pervasive feature of spoken language exchanges as well as a key component in interpersonal communication, and... it is a property actively possessed by all speakers and listeners; it is not simply the domain of a few creatively gifted individuals. (Carter, 2004 : 6)

Ainsi, la créativité fait partie intégrante de l'acte communicatif et est inhérente à tout individu. Néanmoins, il est important de se souvenir de la dimension sociale de la créativité qui renvoie à l'importance du contexte : « alongside the identification of creative forms in discourse, there has also, importantly, been a focus on the socially embedded nature of language creativity, and on its interactional, interpersonal and affective meanings within specific contexts of use » (Swann, Pope et Carter, 2011 : 15).

À notre avis, la créativité n'est pas une notion absolue même si elle est omniprésente dans la communication. En d'autres termes, le contexte et l'appréciation de l'individu sont également des éléments importants pour évoquer la présence d'une forme de créativité. Dans son livre *Linguistic Criticism*, Roger Fowler décrit le penseur créatif comme une personne capable de manifester un sens critique :

[...] the creative thinker operating like the critic, revealing a problem which s/he declines to solve, demystifying perception without offering the potentially illusory closure of a replacement theory. In linguistic terms, the processes involve uncoding — disestablishing the received tie between a sign and a cultural unit — and potentially recoding — typing a newly invented concept to a sign and so establishing its validity. The ultimate process in linguistic creativity would be the formation of a whole new code, a system of new linguistic arrangements encoding a whole new code, a system of new area of knowledge. (Fowler, [1986] 1996 : 55)

La définition du processus créatif que propose Fowler renvoie à la capacité de notre cerveau à générer un système de connaissances nouvelles. Cette idée est conforme à la nature de la métaphore. En effet, la métaphore contribue à mettre en place une perception

de la réalité régie par un code différent. Nous pensons que tout acte de métaphorisation est fondamentalement créatif. Comme nous l'avons précisé auparavant, la métaphore reflète notre perception du monde à travers l'orchestration de divers liens. Cependant, la notion même de créativité cognitive agit telles des poupées russes. Nous suggérons qu'il existe divers degrés de créativité, car on n'active pas les mêmes compétences pour résoudre un problème ou pour véhiculer une représentation à un moment donné. Il est possible de tisser des liens entre la nature de la créativité et celle de l'intelligence et d'oser même suggérer qu'elles sont étroitement liées. Par intelligence, nous faisons référence à « l'aptitude d'un être humain à s'adapter à une situation, à choisir des moyens d'action en fonction des circonstances », comme le suggère le dictionnaire *Larousse*. Cette aptitude s'exprime sous diverses formes et demeure donc plurielle. Dresser ce parallèle permet d'envisager la créativité comme l'expression de plusieurs voix. Parcourir un tel champ d'investigation est un travail de longue haleine, car il est impossible d'analyser tous les aspects de la créativité relatifs à la communication humaine, c'est-à-dire l'art, la littérature, la science, la philosophie, par exemple. Toutefois, nous tenterons de cerner les aspects pertinents à notre recherche.

Contrairement aux théoriciens classiques qui définissent le processus créatif selon des phases (Wallas, 1926 ; Taylor, 1959), certains considèrent la créativité comme une solution produite pour résoudre un problème détecté (Isaksen et Treffinger, 1985 ; Amabile, 1996) : « [De] nombreux chercheurs [...] décrivent aujourd'hui le processus créatif non plus par phases, mais plutôt en termes de processus concomitants et variables d'un sujet à l'autre » (Dancette, Audet et Jay-Rayon, 2007 : 109). Dans « Axes et critères de la créativité en traduction », les auteurs mettent en exergue les divers « niveaux sur lesquels s'exerce la créativité » (Dancette, Audet et Jay-Rayon, 2007 : 108). Ils proposent un modèle qui cible la créativité au niveau de la compréhension et de la réécriture. Ces

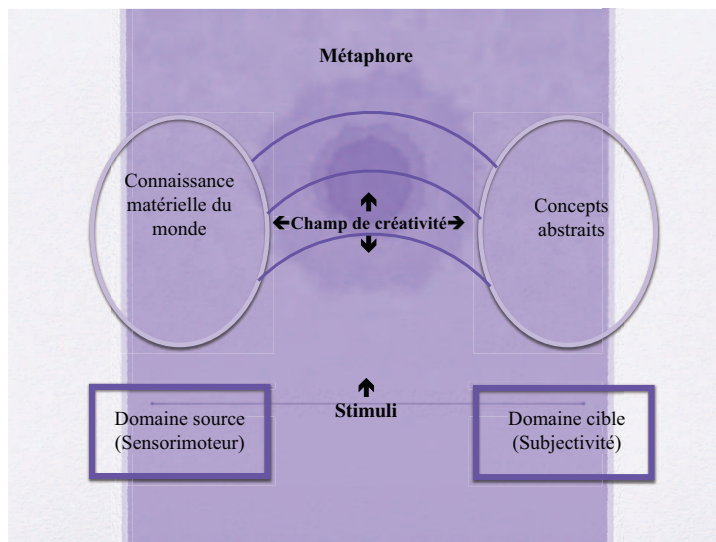
derniers précisent que l'étude qualitative, même si elle aide à étudier la créativité, demeure néanmoins « entachée de subjectivisme quand il s'agit d'apprécier la valeur d'une solution » (Dancette, Audet et Jay-Rayon, 2007 : 112). Ainsi, les mêmes auteurs suggèrent la mise en place d'une méthodologie qui distingue la créativité à deux niveaux : la compréhension et la réécriture. Leur analyse décortique les différentes étapes mentales qui ont amené le traducteur à faire son choix final. Le modèle de la double hélice, proposé par Dancette (1995), souligne l'importance du processus de la compréhension et celui de la reformulation en traduction. En effet,

[l]a traduction suit une courbe hélicoïdale qui va de la forme linguistique initiale (texte original) à une autre forme linguistique (traduction), en passant par des opérations langagières, de compréhension et d'expression, à toutes sortes de niveaux linguistiques et extralinguistiques. La double hélice représente l'interaction entre les textes, les langues et les connaissances, dans un (ou plusieurs) univers de discours. (Dancette, Audet et Jay-Rayon, 2007 : 115)

D'autres chercheurs tels Anderson (1978), Denhière et Baudet (1992) ont étudié la créativité à travers le prisme cognitif, c'est-à-dire l'étude des concepts d'« images mentales ». L'enthousiasme qu'a sollicité le tournant cognitif dans l'étude de la métaphore n'est pas partagé par tous les théoriciens. Dans l'ouvrage collectif *Creativity in Language and Literature*, Lynne Cameroun reproche à ce tournant d'avoir réduit « l'esthétique » de la métaphore : « the cognitive turn in metaphor theory downplayed not only the aesthetics of metaphor, but also the role of language and the multiple interacting factors that contribute to the linguistic form of metaphorical utterances » (Cameroun, 2011 : 71). Elle tente de démontrer que les métaphores prosaïques et les métaphores poétiques ne font pas appel au même type de créativité :

The prosaic process is spontaneous and in the moment, with little time for crafting language, and with no finished product as a desired outcome. [...] In poetic mode, creativity is not felt to happen constantly. Expert poets and artists experience creativity as occasional bright moments in the long labour with materials and ideas. (Cameroun, 2011 : 79)

Cette distinction entre le prosaïque et le poétique ne correspond pas à notre vision de la métaphore, car elle limite la créativité des poètes à des moments de révélation. Or, la créativité ne peut pas se circonscrire à cette dualité. Précédemment, nous avons évoqué l'importance du contexte dans tout processus créatif, notamment la traduction, et nous avons également suggéré qu'il existe divers degrés de créativité. Il convient également de souligner l'influence d'un élément primordial lié au contexte, à savoir les stimuli. Cet élément déclenche un champ de créativité dont l'intensité dépendra de plusieurs facteurs. Le schéma ci-dessous détaille l'acheminement de notre logique dans l'étude de la créativité à travers la métaphore :



**Figure 1** : Le champ de créativité dans la construction de la métaphore



Les facteurs qui déterminent le degré de propagation du champ de créativité dépendent en premier lieu du besoin que manifeste l'auteur de la métaphore. Autrement dit, quels rôles l'auteur attribue-t-il à ses métaphores ? Pour quelles raisons n'utilise-t-il pas un terme concret ? Répondre à ces deux questions renvoie au rôle des stimuli responsables du déclenchement d'un besoin de créer une image métaphorique. La réussite du processus de métaphorisation ne dépend pas uniquement du degré de créativité de l'image mentale transmise mais également de sa pertinence. On peut jauger la pertinence de la métaphore grâce à la capacité de l'interlocuteur à l'interpréter d'une manière appropriée qui satisfait la visée du locuteur. D'ailleurs, la limite de la métaphore est détectée quand on y fait référence comme « mixed metaphor », expression que l'on peut traduire par « métaphore incongrue », « métaphore osée », « métaphore incohérente » ou encore par le jeu de mot inédit « métaphoire » emprunté à Jean Allouch ([1990] 1994). Quand la métaphore ne réussit pas à assembler les images d'une façon cohérente, elle échoue.

En traduction, la créativité pourrait correspondre à la capacité du traducteur à jouer la partition initiale du texte de départ selon plusieurs cadences pour rendre l'effet attendu par les récepteurs. La créativité dans la traduction de la métaphore cible différents champs de référentiation. Pour ce faire, la plume du traducteur tente d'établir des convergences entre les perceptions visuelles, tactiles, gustatives, olfactives et motrices que la métaphore source véhicule et celles que la langue d'arrivée peut accueillir. La métaphore de la partition musicale nous renvoie à la notion de style, que nous tâcherons de développer dans la deuxième partie de cette thèse tout en parcourant les divers critères de la créativité en traduction.

## 5. La métaphore du corps, le corps en tant que métaphore

Dans le cadre de notre thèse, nous avons choisi d'analyser la métaphore corporelle afin d'explorer la notion de style dans le roman *The Rainbow* de D.H. Lawrence et ses deux traductions françaises. Notre choix est motivé par plusieurs raisons : en premier lieu, étudier la métaphore à travers le prisme du corps semble incontournable pour mieux cerner l'entreprise téméraire de l'écriture lawrencienne. En deuxième lieu, il est intéressant de tisser des liens entre les trois volets majeurs de notre travail, c'est-à-dire la métaphore, la traduction et le corps qui pivotent autour d'un même thème central, celui du mouvement. En troisième lieu, nous suggérons qu'accuser Lawrence de pornographe reflète la difficulté de cerner son projet d'écriture. Certes, Lawrence ne s'est pas conformé aux normes de son époque, mais sa représentation osée du corps n'est pas pornographique : elle s'inscrit plutôt dans un espace où l'être évolue en libérant son corps. Même si cet espace est souvent érotisé, l'érotisation déclenche la quête de l'avènement de l'individu.

L'intérêt que nous manifestons pour l'étude de la métaphore corporelle s'inscrit dans une tradition ancienne qui remonte à la Grèce antique. En effet, l'examen de la vision que l'on a du corps est révélateur de l'évolution de la société. Chaque époque se distingue par une esthétique particulière du corps qui s'inscrit dans un grand tableau dont Laneyrie-Dagen et Diebold tentent d'établir la chronologie. La représentation corporelle prend différentes formes : le corps est dessiné selon diverses courbes. Ainsi,

[d]ans les peintures des premiers siècles du Moyen-Âge, les corps apparaissent comme des silhouettes sans caractères physiques précis : ils n'ont ni os, ni muscles, ni chair, aucun caractère de beauté ou de laideur. Figure habituelle de l'art antique, l'athlète nu, jeune et beau, disparaît sous les plis de lourds vêtements. (Laneyrie-Dagen et Diebold, [1997] 2006 : 99)

Comme nous l'avons déjà discuté (Louzir a, 2018 : 240), « le rapport au corps et à sa représentation a toujours suscité des réactions qui en disent long sur la culture dans laquelle ce corps s'inscrit. Évidemment, la nudité et la sexualité sont des thèmes étroitement liés au corps ». Chaque époque se distingue par un seuil de tolérance quant à ce que l'on peut dire, écrire ou représenter. Ainsi, quand « ce seuil de tolérance » n'est pas respecté, l'œuvre peut être censurée, sauf si elle donne l'impression de condamner l'aspect qui transgresse : « c'est pourquoi, au XIII<sup>e</sup> siècle et encore au XIV<sup>e</sup>, les peintres ne représentent clairement les sexes que dans les scènes liées au péché » (Laneyrie-Dagen et Diebold, 2006 : 104). Ainsi, le corps est un espace de mise en scène privilégié. Il représente la métaphore du projet lawrencien qui aspire à guider les personnages dans leur quête d'une forme d'épanouissement de leurs potentialités individuelles. Il est à noter que la métaphore corporelle chez Lawrence se situe souvent à la croisée du lexique religieux et botanique. Le corps suit un cycle de construction ou de formation, puis d'altération. Cette vision sera détaillée tout au long de la partie consacrée à l'analyse des passages métaphoriques choisis (voir Partie III, Section 7). Dans *Fantasia of the Unconscious*, Lawrence détaille sa façon de concevoir le corps ; sa vision est diamétralement opposée au point de vue traditionnel qui façonnait une époque marquée par l'essor industriel :

Science is wretched in its treatment of the human body as a sort of complex mechanism made up of numerous little machines working automatically in a rather unsatisfactory relation to one another. The body is the total machine; the various organs are the included machines; and the whole thing, given a start at birth, or at conception, trundles on by itself. The only god in the machine, the human will or intelligence, is absolutely at the mercy of the machine.

Such is the orthodox view. Soul, when it is allowed an existence at all, sits somewhat vaguely within the machine, never defined. If anything goes wrong with the machine, why, the soul is forgotten instantly. We summon the arch-mechanic of our day, the medicine-man. (Lawrence, 1922 : 37)

Dans ce passage, Lawrence rejette la mécanisation du corps. Cette mécanisation s'inscrit dans un monde moderne régi par l'omniprésence de la machine qui affecte la vision que l'être a de son corps. Selon Lawrence, le corps humain ne peut pas être assimilé à une chaîne d'organes fonctionnant comme des machines :

It is obvious that, even considering the human body as a very delicate and complex machine, you cannot keep such a machine running for one day without most exact central control. Still more is it impossible to consider the automatic evolution of such a machine. When did any machine, even a single spinning-wheel, automatically evolve itself? There was a god in the machine before the machine existed.

So there we are with the human body. There must have been, and must be a central god in the machine of each animate corpus. The little soul of the beetle makes the beetle toddle. The little soul of the *homo sapiens* sets him on his two feet. Don't ask me to define the soul. You might as well ask a bicycle to define the young damsel who so whimsically and so godlike pedals her way along the highroad. (Lawrence, 1922 : 37, en italique dans l'original)

Dans cet extrait, Lawrence critique la mécanisation du corps et regrette que l'être soit à la merci de la machine. Selon l'auteur, c'est l'âme qui permet à l'être de faire ses premiers pas. Il est donc malencontreux de mettre cette dernière à l'écart en créant un clivage artificiel entre l'âme et le corps. Selon l'auteur, l'évolution de l'être humain ne peut pas être assimilée à une machine figée dans la mesure où une « part du divin » est en elle. Quand Lawrence évoque la présence d'un « dieu central » dans le réseau corporel, il fait référence à une forme de spiritualité particulière, à savoir la conscience, qui protège l'homme de la robotisation. Lawrence refuse toute tentative de définir l'âme, mais expose une certaine répartition qui circonscrit le contour du socle corporel selon sa vision :

And yet the body is planned out in areas, there is a definite area-control from the four centers. On the back the sense of touch is not acute. There the voluntary centers act in resistance. But in the front of the body, the breast is one great field of sympathetic touch, the belly is another. On these two fields the stimulus of touch is quite different, has a quite different psychic quality and psychic result. (Lawrence, 1922 : 41)

Le torse et le ventre représentent des centres principaux dans la perception lawrencienne du corps. Ces deux espaces abritent la dimension psychique de l'être. Ainsi, on peut en déduire que le corps pour Lawrence n'est pas uniquement un corps-chair à connotation sexuelle, mais également un corps-mental ou un corps-psychique. Ces deux pôles ne doivent pas être dissociés. Lawrence connecte le corps/les corps au monde externe à travers divers portails. Il évoque des portails supérieurs et des portails inférieurs ayant des fonctions différentes. Le visage représente l'essentiel de notre communication avec l'Autre et avec le monde : « The face is of course the great window of the self, the great opening of the self upon the world, the great gateway. [...] the bulk of our communication with all the outer universe goes on through the face » (Lawrence, 1922 : 41). Dans la même veine, Emmanuel Lévinas explique, dans la préface de son essai *Totalité et Infini*, que le contact avec l'Autre passe d'abord par le visage : « Visage, déjà langage avant les mots, langage originel du visage dépouillé de la contenance qu'il se donne ou qu'il supporte sous les noms propres, les titres et les genres du monde » (Lévinas, [1961] 1971 : iii). La répartition corporelle dans la vision lawrencienne correspond également en certains points à la représentation suggérée par Aristophane. À ce propos, Mireille Courrént avance que chez Aristophane,

[l]'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même du monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. (Courrént, 2006 : 156-157)

Elle ajoute également que le corps « ne révèle son essence » que dans les actes tels que « l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, l'agonie, le manger, le boire, la

satisfaction des besoins naturels » (Courrént, 2006 : 157). Cette vision correspond au projet lawrencien en ce qui concerne son esthétique du corps. À ce sujet, Lawrence, en critiquant la censure, prend Aristophane comme exemple et avance que certaines œuvres de ce dernier « qui choquent tout le monde de nos jours, ne semblent pas du tout avoir soulevé l'indignation des Grecs de son époque » (Lawrence, 2003 : 42).

Pour revenir à la représentation corporelle chez Lawrence, les yeux jouent également un rôle majeur dans la communication, car ils permettent à la psyché de faire un aller-retour du corps vers le monde extérieur, tel un oiseau dans sa navette quotidienne. Cependant, l'origine de la conscience réside presque entièrement dans la partie du torse : « The eyes are the third great gateway of the psyche. Here the soul goes in and out of the body, [...]. But the root of conscious vision is almost entirely in the breast » (Lawrence, 1922 : 43). Selon la vision Lawrencienne, notre « conscience du monde et de l'Autre commence dans le ventre de la mère. Il suggère l'existence d'un réseau couvrant la totalité du corps qui établit un lien entre la mère et l'enfant, une sorte de communion » (Louzir a, 2018 : 241). Le cordon ombilical pourrait en être la métaphore :

A child in the womb can have no *idea* of the mother. I think orthodox psychology will allow us so much. And yet the child in the womb must be dynamically conscious of the mother. Otherwise how could it maintain a definite and progressively developing relation to her? (Lawrence, 1922 : 52, en italique dans l'original)

La communion entre les êtres humains est un thème central dans la « philosophie » lawrencienne, car elle pourrait être un plaidoyer pertinent contre les accusations de pornographie que Lawrence a subies. Dans la citation qui suit, Lawrence expose sa vision de la sexualité et de l'amour. Il annonce que la sexualité est une affaire personnelle :

The psychoanalysts, driving us back to the sexual consummation always, do us infinite damage.

We have to break away, back to the great unison of manhood in some passionate *purpose*. Now this is not like sex. Sex is always individual. A man has his own sex: nobody else's. And sexually he goes as a single individual; he can mingle only singly. So that to make sex a general affair is just a perversion and a lie. You can't get people and talk to them about their sex, as if it were a common interest. (Lawrence, 1922 : 78, en italique dans l'original).

Ainsi, à l'image des Étrusques, Lawrence invite les individus à se débarrasser du poids de l'héritage traditionnel en libérant leurs impulsions pour ne plus être « obsédé par la chose » (Lawrence, 2003 : 33). En effet, il ne s'intéresse pas au sexe en tant que pratique, mais plutôt en tant que dimension vitale : « L'amour entre l'homme et la femme est la *pulsation* vitale parfaite, la *systole* et la *diastole* » (Lawrence, 2003 : 13, nous soulignons).

Le lien qu'il souhaite tisser est façonné tel le flux et le reflux d'une vague :

Here is a very vicious circle. And how to get out of it? In the first place, we have to break the love-ideal, once and for all. Love, as we see, is not the only dynamic. Taking love in its greatest sense, and making it embrace every form of sympathy, every flow from the great sympathetic centers of the human body, still it is not the whole of the dynamic flow, it is only the one-half. There is always the other voluntary flow to reckon with, the intense motion of independence and singleness of self, the pride of isolation, and the profound fulfillment through power. (Lawrence, 1922 : 94)

Il semble que la présence de la « totalité d'un flux dynamique » demeure la quête à laquelle Lawrence aspire. On peut suggérer que ce flux prend sa première forme dans les vaisseaux sanguins qui alimentent le placenta. C'est ainsi que la « conscience du sang » acquiert toute sa symbolique dans l'écriture lawrencienne.

L'étude de tous ces extraits, relativement longs, est nécessaire, car elle reflète la difficulté du style lawrencien et la complexité de sa pensée. Ses métaphores ne dressent pas forcément des analogies, mais elles lui permettent de circonscrire le champ de sa pensée. Force est de constater que la métaphore est souvent filée, à savoir une

série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe — elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive — et par le sens : chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série. (Riffaterre, 1969 : 47)

La métaphore filée n'offre pas d'interprétation immédiate, car elle forme une sorte de « microcosme » à explorer. Il est nécessaire de la lire dans sa totalité pour en déduire le « code ». Selon Michael Riffaterre, « à l'intérieur de ce microcosme, une logique des mots s'impose qui n'a rien à voir avec la communication linguistique normale », c'est ce qu'il appelle le « code spécial », c'est-à-dire « un dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépaysement de la sensation [...] » (Riffaterre, 1969 : 46). En d'autres termes, la métaphore filée chez Lawrence est à caractère exponentiel et ne peut être saisie qu'à travers une série entière. En mathématiques, la fonction exponentielle transforme les sommes en produit. Parallèlement, la série entière des métaphores chez Lawrence donne lieu à un produit qui constitue son projet de pensée. Par conséquent, notre compréhension de ses métaphores est à inscrire dans un contexte plus large que la phrase qu'elle abrite. Ainsi, afin de mieux comprendre la notion du flux que Lawrence évoque, il convient de l'envisager sous l'angle suivant : l'accomplissement de l'être prend forme grâce à la construction d'un troisième espace, un « troisième corps » dans lequel s'exprime l'individualité, comme en témoigne le passage suivant : « If we come to think of it, light and dark are a question both of the third body, the intervening body, what we will call, by stretching a point, the individual » (Lawrence, 1922 : 113).

Le troisième corps chez Lawrence est un espace intermédiaire oscillant entre la lumière et l'obscurité. Il s'agit d'une présence que le lecteur doit deviner. L'individualité de chaque être s'exprime dans cet espace entre-deux. Le sang représente le flux qui régit le transfert de la substance de notre conscience : « In the blood we have the body of our most



elemental consciousness, our almost material consciousness. And during sleep this material consciousness transfers itself into the nerves and to the brain » (Lawrence, 1922 : 121). Le projet lawrencien n'est pas facile à déchiffrer, mais les extraits précités seront un élément à prendre en considération lors de notre analyse de la métaphore dans *The Rainbow*. Une interprétation appropriée est primordiale pour discuter, plus tard, les choix des deux traductrices françaises. Avant d'approfondir notre analyse dans cette direction, nous souhaitons faire un tour d'horizon pour découvrir la vie de Lawrence et explorer les particularités de son projet artistique.

## **6. D.H. Lawrence ou le style imagé : l'écrivain qui peint**

La première partie de ce chapitre a été consacrée à la mise en place d'un cadre théorique relatif à l'étude de la métaphore, ses fonctions et ses enjeux traductionnels. Dans les lignes qui suivent, nous essaierons de comprendre le projet d'écriture de David Herbert Lawrence. L'objectif n'est pas de rédiger une biographie de l'auteur, mais de mieux cerner la pensée lawrencienne. Tout au long de notre travail, nous aspirons à répondre à certaines questions ; à titre d'exemple, l'auteur adopte-t-il un seul style d'écriture ou le style reflète-t-il des épisodes ponctuels de sa vie ? Quelle est la place de la métaphore dans la trame narrative lawrencienne, en particulier dans le roman *The Rainbow* ? L'arc-en-ciel serait-il la métaphore à travers laquelle Lawrence représente certaines positions idéologiques qu'il défend, une sorte de pont que l'on traverse pour atteindre un endroit rêvé ?

Cette partie de la thèse est un espace où nous rencontrerons l'auteur pour mieux comprendre sa vision. Dans ses écrits, Lawrence dépeint un monde qui reflète son projet de pensée. Il s'agit d'un projet novateur, idée détaillée dans la lettre envoyée à Edward Garnett, le 5 juin 1914, où Lawrence annonce son désintérêt à l'égard de la représentation

traditionnelle de l'être. Il rejette toute représentation du personnage qui soit fondée sur un ego stable : « the old stable ego of the character » (Boulton, 2002 : 183). Cela suggère que Lawrence n'a aucune intention de créer des personnages dans le cadre social de son époque pour satisfaire les attentes du lecteur, à savoir des personnages qui correspondent à un certain modèle moral : « the old-fashioned human element — which causes one to conceive a character in a certain moral scheme and make him consistent » (Boulton, 2002 : 183).

Les contemporains de Lawrence l'ont souvent critiqué, car son projet de littérature bouleversait les relations familiales, humaines et sexuelles. Le rejet qu'il a subi en Angleterre l'a poussé à voyager et à faire publier ses œuvres à l'étranger, notamment aux États-Unis : « [...] I'm tired of never getting anything from the publishers — I'd like to be responsible to myself. [...] Do you think it will be all right if I print, [...], 750 copies at ten dollars — half for England, half for America? » (Boulton, 2002 : 374). Ainsi, la censure, dans son parcours, représente un élément à prendre en compte dans l'analyse des œuvres traduites, car elle influe sur la manière dont un texte circule et en modèle la réception.

### **6.1 Vers une rencontre avec D.H. Lawrence**

David Herbert Lawrence (1885-1930) est un écrivain anglais auteur de romans, poèmes, pièces de théâtre, essais et lettres. Il est également peintre et traducteur, principalement de Giovanni Verga. Son œuvre artistique, à la marge des attentes de ses contemporains, et sa vie de couple avec la baronne allemande Frieda von Richthofen ont souvent contribué à le situer au centre de polémiques, de son vivant comme à titre posthume. Plusieurs de ses œuvres ont été censurées dès leur publication. Certains écrivains de son époque, notamment T.S. Eliot, l'ont critiqué ; d'autres, comme Ford Madox Ford et E.M. Forster, ont salué son génie. L'appréciation de ses créations a oscillé entre enthousiasme et rejet au fil des dernières décennies. Les débuts de l'auteur n'ont pas été glorieux, mais pendant les

années 1960, il a été reconnu comme l'un des plus grands auteurs anglais : « The sixties saw a wave of enthusiasm for Lawrence. *The Times* christened 1960 'The Year of D.H. Lawrence'. He was championed by leading critics such as F.R. Leavis as one of the 'Great Tradition' of English novelists » (Bailey et Nottingham, 2013 : 2).

Cependant, cette gloire a été de courte durée, car les décennies suivantes ont été marquées par la deuxième vague du féminisme et par une montée du nouveau radicalisme. Lawrence a été accusé de sexisme, de fascisme et de racisme. En accordant une place centrale à la figure féminine et à sa sexualité dans ses écrits, Lawrence s'attire les foudres des féministes qui le perçoivent comme une figure patriarcale :

But in the following decades, as the forces of second-wave feminism and the new radicalism gathered, Lawrence's halo began to slip. Despite (or because of) his bold pioneering attempts to portray female sexuality, he was indicted as a sexist patriarchal figure. A closer inspection of Lawrence's work, particularly the later books, revealed flirtations with eugenics and futuristic creeds that later became associated with racism and fascism and inevitably raised questions which were uncomfortable for his supporters. (Bailey et Nottingham, 2013 : 2)

Même si Lawrence a mis sa plume au service d'une littérature qui accorde une place importante à la figure féminine, ses affirmations souvent paradoxales au sujet des femmes peuvent expliquer l'acharnement féministe contre l'auteur. À notre avis, la femme dans la vie de Lawrence et dans son œuvre représente la moelle de son projet. Or, ce projet était expérimental et profondément inspiré de sa vie privée (une mère envahissante et une épouse connue pour être impulsive). Cela peut expliquer son rejet de l'égo surdimensionné chez certaines femmes, car un tel égo reflétait sa propre impuissance. Mais au-delà des représentations conflictuelles entre l'homme et la femme, Lawrence incite la femme à éprouver son corps autrement : cette dernière est encouragée à explorer de nouvelles façons d'être, par exemple, à travers les relations extraconjugales et les relations

lesbiennes. D'ailleurs, Jodie Medd, dans *Lesbian Scandal and the Culture of Modernism*, explique que Lawrence bouleverse les conventions sociales établies, notamment dans *The Rainbow* :

By the war years, however, in novels such as Lawrence's *The Rainbow* (1915) [...] although heterosexuality still wins out, eroticized female friendships —[...]— are coded by their narrators as distinctly alluring but also perverse and dangerous, and are regarded by legal authorities as worthy censorship, in the case of Lawrence. [...] Furthermore, in Lawrence's case, highly eroticized female same-sex passions were provocatively represented within a modernist novel that aimed to disrupt *all* established conventions, from conventional morality to conventional plot and readerly expectations. The bathing scene between Ursula and her schoolmistress in the chapter "Shame" was singled out in reviews and the obscenity trial of the novel, but it was only part of the novel's blasphemous, overtly sexual, and implicitly anti-war stance that resulted in its suppression. (Medd, 2012 : 17, en italique dans l'original)

Notre objectif n'est pas de dire si les scènes à caractère homosexuel aspiraient à promouvoir de telles relations, mais Lawrence avait sans doute une vision libre de la sexualité. En effet, ce dernier a tenté de peindre une société qui défie les mœurs traditionnelles pour offrir une expérience de vie plus épanouie. De surcroît, le fait qu'il exprime explicitement un sentiment hostile envers la guerre a contribué à le placer à la marge de ce qui était accepté à son époque. À ce propos, dans une lettre à Arthur McLeod, Lawrence reproche à son ancien professeur et collègue d'avoir accepté de participer à la guerre :

What do you mean by saying you'd go to war? No, the war is for those who are not needed for a new life. I hate and detest the war, it is all wrong, all foolish, all a wicked mistake. (Zytaruk et Boulton, [1981] 2002 : 255)

Le 3 novembre 1915, toutes les copies de *The Rainbow* ont été saisies chez l'éditeur Methuen. Aux yeux de certains, Lawrence était un ennemi dangereux à cause de son

immoralité. Par exemple, Tim Middleton explique que T.S. Eliot voyait en lui un auteur dont les personnages n'avaient aucun sens moral :

[W]hat strikes me in all of the relations of Lawrence's men and women [is] the absence of any moral or social sense [...] the characters themselves who are supposed to be recognisably human beings, betray no respect for, or even awareness of, moral obligations, and seem to be unfurnished with even the most commonplace kind of conscience. (Middleton, 2003 : 16)

T.S. Eliot qualifie Lawrence d'hérétique et s'attaque à sa vision : « The man's vision is spiritual, but spiritually sick » (Eliot, 1934 : 65). La notion de maladie spirituelle ne cible pas uniquement l'auteur, mais également ses lecteurs : « Lawrence's work may appeal, not to those who are well and able to discriminate, but to the sick and debile and confused; and will appeal not to what remains of health in them but to their sickness » (Eliot, 1934 : 66). Malgré cette impopularité, Lawrence demeure l'un des auteurs les plus célèbres et controversés dans la littérature anglaise moderne :

There can be few other novelists who have had work so extensively praised and banned, lauded and derided. The fact Lawrence can still provoke strong feelings, more than eighty years after his death in 1930, is a tribute to the singularity of his vision, his determination to record experience truthfully without regard for any upset it might provoke, and the brilliance of his best writing. (Bailey et Nottingham, 2013 : 5)

Si certains de ses contemporains, comme T.S. Eliot, ont critiqué sa vision ténébreuse, d'autres l'ont défendu et ont souligné la particularité de sa personne et de ses travaux, que ce soient ses romans ou ses peintures. Ainsi, après le décès de Lawrence, E.M. Forster le décrit, dans le *Nation and Athenaeum*, comme un romancier magistralement créatif :

Now he is dead, and the low-brows whom he scandalized have united with the high-brows whom he bored to ignore his greatness. This cannot be helped: no one who alienates Mrs. Grundy and Aspasia can hope for a good obituary Press. All we can do [...] is to say straight out that he was the greatest imaginative novelist of our generation. (Forster, 1930 : 508-509)

Même si les réactions à l'égard de D.H. Lawrence et de son art ont varié, il n'en demeure pas moins qu'il a été le point de mire de la critique. Cela prouve qu'il a réussi son pari, car son art n'a cessé de faire couler beaucoup d'encre. Il sera intéressant au cours de ce travail de recherche de lire Lawrence à la fois dans le contexte spatio-temporel de son époque et au-delà : « Lawrence aspired to address a universal audience, to operate at the frontier of insight and sensibility » (Bailey et Nottingham, 2013 : 13). Le projet d'adresser un lecteur « universel » est tout sauf évident, car la plume lawrencienne apporte un aspect « innovateur » qui rend souvent son écriture inaccessible :

There is perhaps a suspicion that a writer who attracts so much professional critical attention must be 'difficult' for the general reader. Yet while Lawrence was an innovator in terms of what he wrote about and how he wrote about it, the best of his work remains immediate and appealing. (Bailey et Nottingham, 2013 : 16)

Sans aucun doute, lire Lawrence n'est pas une tâche facile. La raison en est simple : l'auteur met au défi ses lecteurs et peut, par moment, être provocateur. En effet, il précise clairement que seuls les plus tenaces d'entre eux poursuivront la lecture. Pour emprunter l'expression de Marie-Pierre Mounié et de Nathalie Vincent-Arnaud (2009 : 1), il y a dans l'écriture lawrencienne une « forme de rétention d'information opiniâtre ». Lire Lawrence devient presque un acte de survie à la lecture. Autrement dit, l'œuvre lawrencienne exige de certains lecteurs une prise de décision bien pesée pour continuer à lire. À cet égard, dans l'avant-propos de son essai *Fantasia of the Unconscious*, Lawrence annonce la couleur aux

lecteurs et aux critiques littéraires en les invitant à mettre de côté l'ouvrage et à le « laisser en paix » :

The present book is a continuation from "Psychoanalysis and the Unconscious". The generality of readers had better just leave it alone. The generality of critics likewise. I really don't want to convince anybody. It is quite in opposition to my whole nature. I don't intend my books for the generality of readers. I count it a mistake of our mistaken democracy, that every man who can read print is allowed to believe that he can read all that is printed. I count it a misfortune that serious books are exposed in the public market, like slaves exposed naked for sale. But there we are, since we live in an age of mistaken democracy, we must go through with it.

I warn the generality of readers, that this present book will seem to them only a rather more revolting mass of wordy nonsense than the last. I would warn the generality of critics to throw it in the waste paper basket without more ado. (Lawrence, 1922 : 7)

L'avertissement de Lawrence est clair et témoigne d'une attitude assez hostile qui résulte probablement de tout le rejet qu'il a déjà subi. Cependant, la provocation est souvent révélatrice de stimuli, d'un besoin de modifier la réaction et l'attitude du lecteur. Cette provocation est aussi pour Lawrence une façon de créer une relation nouvelle avec le lecteur. C'est une relation qui se caractérise par une interaction vive faisant de l'acte de lecture un processus dynamique. Si Lawrence écrit pour changer la nature des relations humaines à travers ses personnages, il tente également de mettre en place un échange plus fertile entre son public et lui. Il est intéressant de noter que Lawrence admet avoir recours à la métaphore pour troubler le lecteur :

I know it is not so fireworky as the sudden evolving of life, somewhere, somewhen and somehow, out of force and matter with a pop. But that pop never popped, dear reader. The boot was on the other leg. And I wish I could mix a few more metaphors, like pops and legs and boots, just to annoy you. (Lawrence, 1922 : 117)

Ce passage confirme l'importance de la métaphore comme outil d'écriture chez Lawrence. En effet, ce dernier l'affirme explicitement : son souhait est d'exagérer et d'abuser de la

métaphore pour que le lecteur réagisse. Cela ouvre la voie à un questionnement sur l'impact d'une telle stratégie stylistique dans le roman *The Rainbow*.

## **6.2 *The Rainbow* ou la métaphore du changement**

Au printemps 1913, lors de son séjour en Italie, Lawrence a entamé l'écriture d'un manuscrit. Après plusieurs modifications et révisions, le texte original a donné naissance à deux œuvres distinctes mais qui forment un « tout organique », selon les propos de l'auteur : *The Rainbow* et *Women in Love*. Le premier roman, *The Rainbow*, a été censuré dès sa parution en 1915 et cela a perduré pendant onze ans en Angleterre, sous l'influence de l'*Obscene Publications Act* de 1857. Suite à cet épisode, Lawrence a annoncé dans l'une de ses lettres (Moore, 1962 : 498) qu'il ne pouvait plus écrire pour l'Angleterre, que sa motivation était réduite à néant, mais qu'un petit espoir persistait dans son cœur : il devait continuer son travail ailleurs, notamment en Amérique.

Lawrence avait conçu ce que nous connaissons actuellement comme deux œuvres différentes, *The Rainbow* et *Woment in Love*, en diptyque, dont le titre original était *The Wedding Ring*. Dans une lettre du 5 décembre 1914, Lawrence explique à J.B. Pinker que le nouveau titre est plus pertinent : « The Rainbow is a better title than The Wedding Ring, particularly in these times » (Boulton, 2000 : 81, sans italique dans l'original). Or, l'auteur n'explique guère la raison d'une telle modification au niveau du titre. Selon Jacqueline Gouirand (1998 : 151), le nouveau titre a été suggéré par son épouse Frieda. Dans son article « From Genesis to the *Ring*: Richard Wagner and D. H. Lawrence's *Rainbow* », Hugh Stevens tisse un lien étroit entre l'œuvre lawrencienne et celle de Wagner, *Ring*, au niveau de l'interprétation des symboles :



The Wagnerian connections complicate interpretations of the novel's main image, the rainbow itself. Whereas the rainbow, in the Old Testament, symbolizes God's covenant with humanity, in *The Ring* it is a symbol of the gods' delusion and folly, their desire to turn their backs on the shameful acts which have enabled them to take possession of Valhalla. Rather than making the novel easier to interpret, paying attention to Wagnerian connections intensifies the novel's ambiguities, as the novel shares the *Ring's* uncertainty about the questions it poses so dramatically, most importantly the question of whether a realm of love can redeem a corrupted order of law and power. (Stevens, 2013 : 611)

La métaphore de l'anneau nuptial renvoie immédiatement à une circularité qui ferait écho aux maux de la société, alors que l'arc-en-ciel représente la métaphore de l'optimisme, d'une nouvelle trajectoire à explorer de sorte que le corps se libère. En effet, le titre *The Rainbow* a non seulement une connotation religieuse significative, mais il offre également au lecteur de nombreuses possibilités d'interprétations. Dans la tradition biblique, l'arc-en-ciel représente le symbole d'une alliance entre Dieu et ses créatures. Il s'agit de la promesse divine de ne plus détruire le monde par les flots du déluge. Les images de l'arc-en-ciel, des déluges, du feu sont explicitement associées dans *Fantasia of the Unconscious* :

Floods and fire and convulsions and ice-arrest intervene between the great glamorous civilizations of mankind. But nothing will ever quench humanity and the human potentiality to evolve something magnificent out of a renewed chaos.

I do not believe in evolution, but in the strangeness and rainbow-change of ever-renewed creative civilizations. (Lawrence, 1922 : 6)

Ce passage est remarquablement riche en images et témoigne à nouveau de l'abondance des métaphores dans l'écriture lawrencienne. L'auteur y explique que les événements naturels destructeurs séparent les moments les plus somptueux de la civilisation, comme si l'humanité renaissait de ses cendres. Il y détaille également les piliers de sa philosophie : il rejette toute forme d'évolution qui implique la cyclicité, la stérilité et la stagnation de l'être. Il prône plutôt l'importance du renouveau à partir du chaos : « faire surgir une

magnificence d'un chaos renouvelé » (Mauron, 1932 : 13). Il est clair qu'il existe un lien intertextuel entre le roman *The Rainbow* et l'essai *Fantasia of the Unconscious*. Associer les deux œuvres ne peut qu'éclairer le lecteur de Lawrence. En ce sens, il convient de préciser que le traducteur de *Fantaisie de l'Inconscient*, Charles Mauron, substitue à la référence explicite à l'arc-en-ciel une métaphore produisant sensiblement le même effet dans la traduction de ce passage. Toutefois, la mention n'est qu'implicite et l'intertextualité est difficilement palpable :

Déluges, feux, glaces et convulsions séparent les éclatantes civilisations humaines, mais rien n'étouffera jamais l'humanité, et cette puissance de l'humain à faire surgir une magnificence d'un chaos renouvelé.

Je ne crois pas à l'évolution, mais à l'étrangeté, au chatoisement irisé de civilisations créatrices toujours renouvelées. (Mauron, 1932 : 13)

De manière générale, l'emploi du terme « chatoisement » met l'accent sur le jeu de lumière dû aux reflets d'une pierre minérale telle que le quartz. En somme, la plume de Lawrence est peut-être une arme à double tranchant. Saisir son style implique une certaine créativité et une volonté d'expérimenter une nouvelle attitude de lecture. À notre avis, pour lire Lawrence, il est nécessaire que le lecteur entame une sorte de fouille archéologique. L'objectif serait d'identifier les strates qui structurent la pensée de l'auteur, à savoir les thèmes qu'il traite dans ses œuvres, en particulier dans ses premiers romans : les relations entre homme et femme, le paysage qui subit des modifications à cause de l'industrialisation et le vide spirituel causé par la modernité.

Dans le roman *The Rainbow*, Lawrence juxtapose des images d'un environnement stérile ; la description de paysages naturels est omniprésente et les références à un désir d'épanouissement de l'être ne manquent pas. La vie des personnages, à travers plusieurs générations, est détaillée et évolue au rythme des saisons. La germination des plantes symbolise le changement social auquel l'auteur aspirait. Les références à l'arc-en-ciel

peuvent être interprétées comme la promesse d'un changement. Le cadre spatial décrit est un espace dans lequel Lawrence a vécu étant jeune. Il s'agit d'un espace qui a aiguisé sa sensibilité :

[...] his extreme sensitivity to the 'physical context'. This sensitivity played a dominant part in Lawrence's life, leading him on a search for the ideal place, initially conceived as a utopian community of like-minded souls in some remote regions, but which later dwindled to an individuality quest, which became increasingly desperate [...]. (Bailey et Nottingham, 2013 : 10)

Mais la sensibilité de Lawrence n'a pas fait l'unanimité : rejet de sa pensée et de son style d'écriture. Par exemple, dans une lettre qui date de l'automne 1915, le romancier John Galsworthy exprime son hostilité envers *The Rainbow* à son agent littéraire J.B. Pinker, également agent de Lawrence. Galsworthy écrit ceci : « Frankly — I think it's aesthetically detestable. Its perfervid futuristic style revolts me. Its reiterations bore me to death » (Draper, 1997 : 108). Galsworthy dénonce chez Lawrence une créativité fallacieuse et un style répétitif. Dans son article « D.H. Lawrence's 'Perfervid Futuristic Style' and the Writing of the body in *The Rainbow* », Andrew Harrison affirme que l'attaque de Galsworthy aspire à décourager l'agent de promouvoir toute forme d'écriture qui s'écarte de la forme traditionnelle :

Galsworthy's reference to Lawrence's 'perfervid futuristic style' is meant as a simple term of abuse, possibly invoked in order to appeal to Pinker's admiration for more traditional forms of writing. The term of abuse, however, provides a suggestive framework for considering Lawrence's striking stylistic innovations in tracing Ursula Brangwen's movement toward self-responsibility in the third generation of *The Rainbow*. In certain scenes from the third generation added in the final draft of the novel and its revisions, Lawrence's prose style significantly echoes the literary and pictorial styles promoted by the Italian futurist writers and artists whom he had consulted in his reading of two futurist volumes in the summer of 1914. (Harrison, 2001 : 45-46)

Harrison souligne l'importance du style futuriste pour mieux cerner l'innovation dans l'écriture du corps dans *The Rainbow*. Dans « Manifesto tecnico della letteratura futurista », Marinetti, que Lawrence a lu et a également traduit, met en avant le besoin urgent d'aller au-delà de la structure ancienne de la phrase. Pour ce faire, Marinetti suggère ce qui suit : détruire la syntaxe, utiliser les noms d'une manière aléatoire, supprimer les adjectifs, détruire les adverbes et même la ponctuation (Marinetti, [1912] 2006 : 107-108). Dans le même article, Harrison dresse un tableau explicatif relatif à l'influence de Marinetti sur Lawrence. Il conclut que la nature des relations entre les amants est semblable à celle entre le métal et l'aimant, comme en témoigne le passage suivant :

[...] the lovers weigh upon each other in struggles analogous to those between metal and magnet. The importance of the moon as the controller of ebb and flow is now given an impersonal and scientific twist; this new language was developed rapidly around the time of Lawrence's exposure to Marinetti, but it articulates forces which Lawrence had already intuited. (Harrison, 2001 : 50)

Il n'est pas possible de préciser avec exactitude l'influence du futurisme italien sur Lawrence, car ce mouvement littéraire et artistique européen qui a marqué la période entre 1909 et 1920 est fondé sur une politique de la table rase, le rejet de la tradition esthétique et l'exaltation du monde mécanisé et de la guerre. Certes, Lawrence souhaite mettre en place une nouvelle esthétique, mais sa vision de la modernité, de l'urbanisation, de la machine et de la guerre est plus qu'ambiguë. Par exemple, il est connu que Lawrence rejette la guerre, même si, dans l'une de ses lettres, il avance que la guerre pourrait être le moyen d'une nouvelle germination après le chaos, idée qui rejoint celle exprimée par Marinetti et qui fut à l'origine des accusations d'eugénisme que Lawrence a subies.

La métaphore de l'arc-en-ciel, dans le roman et au niveau titre, ouvre la voie à plusieurs interprétations possibles. Selon Earl G. Ingersoll, en faisant référence au dernier passage du roman, la métaphore est autoréférentielle :

In any case, the willingness to allow the title to name the unidentified rainbow here – suggestive of the suppression of the word *clay* in Joyce's story of that title – encourages us to speculate that what the passage is really about is metaphoricity, or the power of metaphor to represent representation itself, as the rainbow metaphor is allowed to function without its signifier. (Ingersoll, 2001 : 74)

Cette polysémie explique la difficulté que peut rencontrer le lecteur de *The Rainbow*. Comme nous l'avons déjà mentionné, Lawrence est un écrivain qui aime provoquer son lectorat. Ainsi, des pièges métaphoriques sont à envisager. À ce propos, notre propre lecture de ce roman a suivi diverses étapes. Nous n'avons pas pu accéder au sens dès le premier contact. En effet, nous avons réussi à mieux identifier le projet lawrencien uniquement en confrontant le texte anglais à ses deux traductions françaises. Il a été extrêmement intéressant de repérer les espaces « minés » grâce aux deux traductions, qui produisent un effet de mise en relief. Nous nous sommes en cela inspirée de la « lecture stéréoscopique » proposée par Marilyn Gaddis Rose (1997 : 74). Selon Rose, la lecture d'une œuvre littéraire et de ses traductions ne peut que consolider la compréhension que l'on a du texte source et retracer l'expérience traductive. En effet, une lecture critique de la littérature gagne à être effectuée selon une approche théorique et analytique de la traduction. Lawrence encourage le lecteur à adopter une nouvelle posture de lecture. En ce sens, notre expérience en tant que lectrice n'a pas suivi les sentiers battus. Il fallait d'abord s'égarer, avant de quitter le labyrinthe que Lawrence a mis en place dans *The Rainbow*.

## Partie II

### Style et équivalence en traduction : la métaphore comme style d'écriture

#### 1. Entrée en matière : positionnement théorique

Dans le milieu professionnel de la traduction, il est de coutume de fournir une feuille de style aux traducteurs au moment de la signature d'un contrat de collaboration. Il s'agit d'un document annexe représentant l'une des clauses à respecter. Le traducteur s'engage à suivre scrupuleusement cette feuille de route qui prend différentes appellations, telles le « guide du linguiste » ou le « guide de style ». Le « manuel » en question énumère diverses étapes que le traducteur doit suivre, à savoir vérifier l'absence d'erreurs d'ordre typographique et grammatical, éviter les omissions, respecter la mise en page du texte source et son registre et s'assurer que la traduction « se lit » comme l'original. La lecture de ces guides peut s'avérer saugrenue, car cette longue liste d'exigences représente, tout simplement, les rudiments du métier et ne reflète en aucun cas la complexité du style en traduction. Fournit-on à un médecin un « guide » pour lui rappeler les prérequis de son activité professionnelle dès qu'il ausculte un nouveau patient ? Certes, les médecins pratiquent leur métier en suivant des protocoles bien définis, mais on ne les oblige pas à s'engager à respecter scrupuleusement les règles à chaque consultation ; le cas des protocoles expérimentaux serait bien sûr une exception à mentionner. À notre avis, le contenu de tels documents ne fait que rappeler une certaine méfiance envers ceux et celles dont on a inéluctablement besoin pour traduire. En réalité, nous ne rejetons pas l'idée de signer un contrat d'engagement avec un nouveau client, mais il est aberrant de rappeler au

traducteur professionnel qu'il doit relire sa traduction avant de l'envoyer, par exemple. Tout traducteur digne de ce nom effectuera cette tâche avant de soumettre le document traduit.

Au niveau de la pratique professionnelle, il est souvent question d'argumenter avec les client(e)s pour les convaincre quand certains choix vont à l'encontre de l'énonciation du texte source. Dans le cadre d'une traduction d'un sondage établi en France par une grande marque du marché de la cosmétique, dont nous ne pouvons pas divulguer le nom pour des raisons confidentielles, les personnes sondées ont été invitées à préciser leur statut social : « célibataire », « en couple », « en concubinage », « en union libre », « marié(e) », « divorcé(e) », « veuf/veuve ». Notre client demandait de traduire ce sondage vers l'arabe pour le marché de l'Arabie Saoudite. Il convient de rappeler que les statuts « en couple », « en concubinage » et « en union libre » n'ont aucune reconnaissance juridique et sociale dans les pays arabes en général, et plus particulièrement en Arabie Saoudite. En revanche, il va de soi que l'absence de reconnaissance n'entraîne pas l'inexistence de tels liens. Car les personnes peuvent être, par exemple, en union libre mais en toute clandestinité. Maintenir de telles propositions dans la traduction pourrait être une forme de provocation vis-à-vis des participant(e)s. Il était donc question de choisir une forme d'équivalence adéquate. Or, un dilemme idéologique persiste dans ce contexte précis : atténuer la voix émergeant du texte source n'est-il pas une forme d'autocensure, de soumission à la norme culturelle de la langue cible ? C'est probablement vrai dans une certaine limite, mais nous avons prôné une autre piste de réflexion. En d'autres termes, pour quelle raison ce texte devait-il être traduit ? Quelle était sa finalité ? La réponse était la suivante : adapter un produit aux besoins des client(e)s pour mieux vendre. Ainsi, nous avons opté pour le statut « fiancé(e) » qui pourrait remplacer les trois notions évoquées plus haut. Sans aucun doute, ce choix aurait été différent dans un autre contexte, telle la traduction d'un

roman où les personnages vivaient en union libre. En réalité, la nature du texte influence les choix traductifs. Cette expérience, qui n'est qu'une parmi tant d'autres, prouve qu'il existe un lien étroit entre le style, la voix, le contexte et l'équivalence en traduction.

## **2. Théories et style, les théories du style**

Dans ce qui suit, nous nous intéresserons dans un premier temps à la notion de style et de voix en traduction en tentant de répondre à certaines questions : une traduction a-t-elle un style ? Qu'est-ce que le style d'un traducteur ? Comment se manifeste le style dans l'exercice pratique de la traduction ? Nous aborderons, par la suite, l'équivalence en traduction en soulignant son impact sur le style et la voix dans l'activité traduisante.

### **2.1 Tournants et nouveaux paradigmes**

Avant d'aborder le style du traducteur et le style en traduction, il convient de rappeler que l'objet d'étude de la stylistique comparée était la comparaison de plusieurs langues pour détecter les convergences et les divergences sur le plan lexical, syntaxique et stylistique. En 1958, Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay proposaient déjà une approche comparative dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Dans *La Stylistique anglaise*, Sandrine Sorlin explique que

[...] la stylistique « reçoit » des deux disciplines [linguistique et littérature] et tente, en retour, d'enrichir les deux champs. La stylistique n'a pas cependant pour seul objet d'étude la littérature mais tout discours, écrit ou oral, appartenant à des genres variés. Nous pourrions dès lors la définir plus généralement ainsi : la stylistique vise à saisir la façon dont un discours (écrit ou oral) utilise les potentialités de la langue à des fins spécifiques dans un contexte particulier de production et de réception. (Sorlin, 2014 : 12)



Sorlin mentionne deux axes de recherche dans cette discipline, à savoir une stylistique qui aspire à enrichir la théorie linguistique et une stylistique « plus littéraire » qui met les outils linguistiques « au service de l'interprétation des textes ». En ce sens, « l'objet littéraire n'est pas alors seulement appréhendé du point de vue des idées qu'il véhicule mais à partir de ce qui constitue sa substance, le matériau linguistique, afin de montrer comment fond et forme se répondent » (Sorlin, 2014 : 12).

Comme plusieurs disciplines des sciences sociales, la stylistique a été marquée par le « tournant culturel » des années 1990. Il en va de même pour la traductologie. En effet, l'épicentre des études relatives au style en traduction a subi une sorte de glissement pendant les dernières décennies qui lui a permis de faire des va-et-vient de la sphère du texte/auteur source à la sphère du texte/écrivain cible. Bassnett et Lefevere (1990) définissent le « tournant culturel » en traductologie comme l'événement qui a permis d'instaurer la visibilité du traducteur en tant que médiateur entre les cultures :

Now, the questions have changed. The object of study has been redefined; what is studied is the text embedded in its network of both source and target cultural signs and in this way Translation Studies has been able both to utilize the linguistic approach and to move out beyond it. (Bassnett et Lefevere, 1990 : 12)

Il s'agit, entre autres, de rééquilibrer le rapport de force qui existait entre le texte original et sa traduction en redéfinissant l'objet d'étude, c'est-à-dire la traduction qui s'inscrit dans deux dimensions distinctes mais étroitement liées : la culture source et la culture cible. Ainsi, les recherches traductologiques ont pu élargir leur champ d'études et se situer à la croisée de diverses disciplines, notamment, la linguistique et la stylistique. Même si nous évoquons seulement le tournant culturel, il convient de rappeler que les tournants en traductologie sont nombreux. Dans son ouvrage *The Turns of Translation Studies*, Mary

Snell-Hornby (2006) en propose une étude détaillée. Dans la présente partie, nous ciblerons uniquement les paradigmes pertinents à notre recherche.

D'une part, l'intérêt porté au texte cible et à la culture d'arrivée (Hermans, 1985 ; Toury, 1995) s'inscrit dans le cadre de la méthode cibliste, « the target-oriented approach ». Simeoni (1997 : 4) précise que libérer le texte cible du poids de la culture source demeure une étape fondamentale dans la recherche en traductologie : « the single most important act of emancipation for the discipline ». De l'autre, il demeure nécessaire de tisser un lien chronologique entre ce nouveau paradigme en traductologie et l'émergence d'une nouvelle théorie littéraire dans les années 1970 marquée par deux célèbres noms, à savoir Roland Barthes et son article « La mort de l'auteur » de 1968, auquel Michel Foucault a réagi à travers son texte « Qu'est-ce qu'un auteur ? », lors d'une conférence en février 1969, à la Société Française de Philosophie. En annonçant la mort de l'auteur, Barthes accorde au lecteur une place plus importante et s'oppose à la tradition littéraire qui mettait l'auteur sur un piédestal. En effet, le nouveau paradigme de lecture, annoncé par Barthes, aspire à interroger l'acte de lecture et à mettre le texte au centre de tous les regards :

Ce texte-là, qu'il faudrait pouvoir appeler d'un seul mot : un *texte-lecture*, est mal connu parce que depuis des siècles nous nous intéressons démesurément à l'auteur et pas du tout au lecteur, la plupart des théories critiques cherchent à expliquer pourquoi l'auteur a écrit son œuvre, selon quelles pulsions, quelles contraintes, quelles limites. Ce privilège exorbitant accordé au lieu d'où est partie l'œuvre (personne ou Histoire), cette censure portée sur le lieu où elle va et se disperse (la lecture) déterminent une économie très particulière (quoique déjà ancienne) : l'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme de simples usufruitiers ; cette économie implique évidemment un thème d'autorité. (Barthes, 1984 : 34)

Barthes a remis en question la notion de « propriété » de l'œuvre, tout comme le fera Michel Foucault, ce qui a engendré un retournement de situation contribuant, directement

et indirectement, à changer le regard qu'on porte sur le traducteur, premier lecteur de l'œuvre, et aux autres lecteurs en général. En effet, si le traducteur est le deuxième écrivain d'une œuvre source, il est incontestablement le premier lecteur et le premier écrivain de la traduction. Il en découle que tout acte de traduction naît suite à une lecture et se concrétise progressivement en se modelant sous une forme écrite. Mettre en question la légitimité du traducteur vis-à-vis de son texte et l'opposer à la primauté de l'auteur d'origine est semblable à vouloir déterminer qui est l'aîné des jumeaux. En un mot, l'ordre de naissance n'est qu'une frise chronologique.

## **2.2 Lire pour traduire**

Nous employons, ici, le titre « Lire pour traduire » qui renvoie à l'ouvrage de Freddie Plassard (2007) et auquel nous ferons référence dans cette sous-partie. Notre réflexion émane d'un simple constat : avant de traduire une œuvre, il faut d'abord passer par l'étape de lecture. En ce sens, le traducteur est d'abord lecteur avant d'être traducteur. Toute traduction demeure impossible sans une lecture qui la précède. La lecture est le pivot qui permet au traducteur de s'imprégner de l'œuvre source et de l'étudier minutieusement. À partir de ce moment-là, ce dernier fait partie intégrante de la chaîne traditionnelle qui lie auteur, texte et lecteur ; en outre, il la reproduit de nouveau : auteur/traducteur, texte/traduction et lecteur source/lecteur cible. Pour traduire, le traducteur ne doit pas uniquement avoir des talents d'écrivain, mais aussi une capacité de lecture pointue pour pouvoir recréer le « vouloir-dire » dans une autre langue. Claude et Jean Demanueli (1991 : 8), dans *Lire et traduire*, soulignent l'importance de cette condition *sine qua non*, à savoir « lire pour traduire ». Le lecteur-traducteur est assujéti à un processus imbriqué mettant en action le conscient et le réflexe, le savoir linguistique et le savoir extralinguistique. Il est à rappeler que la lecture n'est pas un processus linéaire. En

effet, d'après Eco, le texte est « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value des sens qui y est introduite par le destinataire » (Eco, [1985] 1995 : 63). Ce sont ces « espaces blancs » qui permettent aux traducteurs/lecteurs de construire le sens et d'exprimer leurs voix grâce à une lecture personnalisée d'un même texte qui « n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production », pour emprunter l'idée de Barthes (1973 : 814-815).

La lecture demeure un apprentissage pour déchiffrer, comprendre et construire un sens. On ne lit pas uniquement ce qui est écrit dans un texte, mais aussi le non dit d'un auteur, c'est-à-dire les silences, la ponctuation, le paratexte et le contexte dans lequel le texte a été écrit, par exemple. Toutefois, il est important de signaler que le traducteur est un lecteur différent, car si le lecteur lit ce qui est écrit pour en saisir le sens, un lecteur-traducteur lit non seulement pour comprendre mais aussi pour écrire et reconstruire un sens. Le traducteur ne serait-il pas ce « lecteur modèle » mentionné par Eco : « [...] prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement 'espérer' qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire » (Eco, 1995 : 69). Ainsi, le traducteur est à la fois un lecteur dans une langue et un scripteur dans une autre langue. Penser la lecture souligne l'importance du chassé-croisé entre deux activités, à savoir lire et écrire, qui ont tout pour être distinctes, mais qui s'allient pour le parachèvement d'une traduction.

Lecture et écriture tournent autour d'un même objet, qui est le texte. Barthes (1973) explique que voir le texte à travers ce prisme met en place « un nouvel objet épistémologique ». À ce propos, un texte ne représente pas un produit isolé. Il est plutôt une production ou une création inspirée par d'autres œuvres. Cela correspond à la notion d'intertextualité selon laquelle tout texte porte la trace d'un autre texte : « le texte en tant qu'énoncé dans l'échange verbal (dans la chaîne des textes) d'une sphère donnée. Le texte en tant que monade spécifique qui réfracte (à la limite) tous les textes d'une sphère

donnée » (Bakhtine, 1984 : 313). La notion d'intertextualité est importante quand il s'agit de lire une œuvre car il faut être conscient des relations qu'entretient cette œuvre avec d'autres textes. Par exemple, dans le cadre de nos recherches relatives à l'œuvre lawrencienne, nous avons pu détecter la présence de références bibliques récurrentes grâce aux notes de bas de page dans la deuxième traduction.

Par ailleurs, la métaphore de « la mort de l'auteur » a permis d'instaurer un tournant qui marque l'importance de la lecture dans l'acte de traduction. On écrit pour lire et on lit, par la suite, pour écrire à nouveau, c'est-à-dire traduire. Cependant, il faut parcourir tout un processus complexe pour aboutir à un texte traduit. Le traducteur évolue du statut de simple lecteur à celui de lecteur-interprète, puis à celui de lecteur-écrivain. Par lecteur-interprète, nous ciblons la capacité du traducteur à lire un texte tout en l'interprétant. Il s'agit d'une activité cognitive qui permet de comprendre et d'analyser une œuvre, comme le rappelle Edmond Cary en faisant référence à la traduction poétique. À notre avis, son idée s'applique à la traduction d'une manière générale : « une œuvre d'art ne se découvre pas d'un premier coup et chaque traduction constitue une nouvelle lecture de l'original et une résurrection pour le poète » (Cary, 1963 : 37). Le génie du traducteur réside donc dans sa capacité à parachever tout texte en le réécrivant pour lui donner une nouvelle vie. Dans « L'écriture qu'on appelle traduction », Jenaro Talens explique que :

[...] traduire est une fonction qui participe de celle de l'écrivain et de celle du critique — sans se réduire ni à l'une ni à l'autre — dans la mesure où la traduction présuppose et réalise une interprétation du texte qui est traduit ; c'est ce que nous avons appelé *réécriture*. Il convient de préciser cependant que la réécriture, en se constituant comme *différente* de l'*original*, ne prétend pas le supplanter. [...] La traduction ne fait qu'actualiser le texte traduit, le rendre valable *pour* le présent et sa lecture/réalisation. (Talens, 1993 : 633, en italique dans l'original)

La visée de la traduction n'est pas d'écarter l'œuvre source ou de la remplacer. Le traducteur bénéficie au moins d'une double compétence : rédactionnelle et critique. Ainsi la traduction n'est-elle pas capable de mettre au jour les textes originaux, d'éviter leur extinction ? N'est-elle pas l'espace abritant un nouveau texte ni tout à fait original ni tout à fait autre ? Il ne s'agit pas de prétendre à une suprématie du texte traduit, mais plutôt de maîtriser un texte de départ, le déchiffrer, et par la suite mettre en place un nouveau système qui l'accueille. Claude et Jean Demanuelli affirment que

[L]ire et traduire, c'est lire pour traduire ; c'est donc apprendre à déchiffrer un texte, à en cerner la spécificité grâce aux seuls éléments qui le constituent afin de pouvoir le restituer dans une autre langue, à en retenir en somme les traits pertinents à sa traduction. [...] Lire pour traduire, c'est mettre l'accent sur le texte-source ; c'est insister d'abord sur la compréhension en profondeur d'un donné linguistique au moyen d'une analyse préalable. (Demanuelli, 1991 : 8)

Les co-auteurs soulignent l'importance de restituer le texte dans la langue d'arrivée en préservant les « traits pertinents » du texte source, à savoir son style. Il est question de rétrocéder le texte de départ. En effet, l'auteur d'une œuvre « cède » son texte au traducteur et ce dernier se charge de le « céder » à nouveau au lecteur. Toutefois, pour que cette rétrocession s'effectue sans accrocs, il est important de se rappeler que le texte est aussi en partie paratexte. En d'autres termes, le paratexte joue un rôle essentiel pour « ancrer le texte dans son nouveau contexte de réception », pour emprunter les termes de Freddie Plassard (2007 : 45). On se demande alors comment le paratexte peut influencer l'acte de lecture et le style traducteur.

Dans *Seuils*, Gérard Genette (1987) distingue deux catégories de paratexte : le paratexte auctorial et le paratexte éditorial. D'un côté, le paratexte auctorial regroupe des éléments tels que la préface, les notes et les mentions des sections de texte. De l'autre, le paratexte éditorial est constitué d'éléments tels que la présentation de l'auteur et la

quatrième de couverture. Le paratexte est aussi important que le texte dans la réception d'une œuvre, car il guide le lecteur vers une certaine piste de lecture et de compréhension. Il s'agit, en effet, d'une aide à la lecture ou d'un processus qui prépare la lecture, une sorte de « pacte », comme l'indique Jean Milly dans *Poétique des textes* :

Le pacte se dégage tout autant du paratexte, c'est-à-dire des interventions de l'auteur qui précèdent ou entourent le texte sans en faire partie à proprement parler, et sont lues avant lui : titres, sous-titres, dédicaces, épigraphe, avant-propos, avertissement, préface, notice, quatrième page de couverture, bande-annonce, etc. (Milly, 1992 : 45)

Compte tenu du fait que les éléments paratextuels demeurent incontournables, le traducteur ne doit pas les écarter dans la mesure où ils contribuent à donner une valeur ajoutée à la traduction. En effet, en fonction de l'« horizon d'attente » (Jauss, 1978 : 112-113), le traducteur juge s'il est utile d'explicitier certains éléments. Selon Sorlin,

[L]e lecteur n'arrive pas au texte complètement démuni : avant même toute lecture (en s'appuyant sur le paratexte par exemple) ou au fur et à mesure qu'il lit (à partir d'indices linguistiques), il reconnaît des traits textuels propres à un genre dont il a intériorisé les conventions culturelles. (Sorlin, 2014 : 40-41)

En adoptant le point de vue de Sorlin (2014 : 41) appliqué en stylistique, nous pensons que les « indices linguistiques » établissent le genre d'un texte et aiguillent « l'interprétation du lecteur ». Dans le cas de la traduction, on peut supposer l'existence d'un triple horizon, à savoir « celui contenu dans le texte », « celui que le lecteur projette sur le texte » et celui de devoir créer à nouveau le texte dans une autre langue. Il va de soi que la lecture du traducteur se distingue de celle d'un simple lecteur, car elle est déjà « une pré-traduction ». Il s'agit en effet d'« une lecture effectuée dans l'horizon de la traduction ; et tous les traits individuels de l'œuvre [...] se découvrent autant dans le mouvement du traduire

qu'avant » (Berman, 1995 : 67). Il arrive que le traducteur soit amené à préciser certaines informations pour que son texte soit bien ancré dans son contexte socioculturel. Dans la même veine que Tord Lasen, nous avançons que les éléments acquièrent leur sens du contexte, étant donné que ce dernier fonctionne tel un guide :

Elements derive their meaning from context, that concepts are intelligible by virtue of the institution or the practice of which they partake, that we cannot identify an isolated fact without a background paradigm which tells us what we should see and how we should see. (Lasen, 1987 : 4)

Cela implique que l'acte de lecture s'inscrit toujours dans un cadre précis. À vrai dire, il n'est pas possible de « lire dans le vide », comme le précise Geoff Hall : « readers read for someone and for some purpose » (Hall, 2009 : 334).

Si Barthes et Foucault ont joué un rôle indéniable pour mettre le texte au devant de la scène, il existe deux autres noms incontournables qu'il convient de mentionner, à savoir Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, tenants de la théorie de la réception qui a vu le jour en Allemagne dans les années 1960. Selon Robert Charles Holub, cette théorie est un nouveau paradigme qui met l'accent sur le texte et le lecteur plutôt que l'auteur : « 'reception theory' refers throughout to general shift in concern from author and the work to the text and the reader » (Holub, [1984] 2003 : xii). Pour Jauss (1970 : 8), s'intéresser à la réception d'une œuvre met l'accent sur le rôle du lecteur en tant qu'acteur principal et indispensable dans l'aboutissement et l'accomplissement du travail d'un auteur. Il existe bien une sorte de chaîne reliant divers acteurs, c'est-à-dire l'auteur, l'œuvre et le lecteur :



In the triangle of author, work, and reading public the latter is no passive part, no chain of mere reactions, but even history-making energy. The historical life of a literary work is unthinkable without the active participation of its audience. For it is only through the process of communication that the work reaches the changing horizon of experience in a continuity in which the continual change occurs from simple reception to critical understanding, from passive to active reception, from recognized aesthetic norms to a new production which surpasses them. (Jauss, 1970 : 8)

Jauss fait référence à un triangle prenant forme grâce à la relation qui lie auteur, texte et lecteur. Il serait impossible d'envisager l'existence d'une œuvre et son évolution sans l'intervention active du lecteur. À notre avis, l'acte de lecture représente le point culminant dans cette chaîne. Autrement dit, l'auteur et le texte sont les constantes du triangle, par opposition au lecteur qui demeure l'unité variable : les caractéristiques du lecteur peuvent varier et se prêtent à différents usages et fonctions. Il existe ce que nous pouvons appeler la lecture comme activité de loisir. Toutefois, la visée peut aller au-delà de cela. Par exemple, la lecture peut avoir comme objectif l'édition d'un texte, sa traduction, son adaptation artistique, etc. Par conséquent, il est nécessaire de compter une multitude de lecteurs au sommet du triangle. À ce titre, le triangle ne doit pas être envisagé comme un dispositif triphasé de base, mais plutôt comme un triangle curviligne ayant des tangentes diverses. Les tangentes abritent toute autre information qui y est étroitement connectée, notamment, le contexte sous ses trois dimensions : le contexte d'écriture de l'œuvre, de sa publication et de sa lecture.

On peut évoquer également une autre tangente, celle du paratexte. En effet, l'étude du paratexte peut se révéler utile dans le cadre de notre travail. Genette définit le paratexte comme un espace relevant de la responsabilité de son auteur :

Cette frange, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. (Genette, 1987 : 8, en italique dans l'original)

Cette partie marginale au corps du texte est donc le paratexte ; autrement dit, les préfaces, les notes de bas de pages, la quatrième de couverture, les supports visuels, le titre, etc. Il est donc incontournable de prendre en considération tous ces éléments pour étudier et contextualiser une œuvre qu'elle soit littéraire ou artistique. En effet, « c'est l'exécution du poème qui est le poème » (Valéry, [1944] 2002 : 838). À notre avis, l'affirmation de Paul Valéry s'applique à toute œuvre.

Dans le cadre de cette thèse, la comparaison du paratexte de la traduction arabe de *The Rainbow* et ceux des deux traductions françaises offre quelques disparités : le traducteur Fadel Assadouni a mis tout son soin pour fournir des informations paratextuelles beaucoup plus abondantes que celles dans les versions françaises, particulièrement au niveau des passages à connotation biblique. Assadouni a délimité une certaine voie pour que son lecteur puisse saisir cette dimension biblique dans l'œuvre, notamment au niveau des métaphores. Il a anticipé les écarts socio-culturels qui pourraient entraver la lecture et créer des zones d'ombre. Il a également rédigé une préface de deux pages où il partage son expérience avec le lecteur et affirme que la traduction de cette œuvre lui avait procuré une sorte « d'extase intellectuelle », similaire « au sentiment de tomber amoureux pour la première fois ». Assadouni file la métaphore en affirmant que cette expérience « a redonné vie aux dizaines de dictionnaires qui peuplaient son étagère » (Assadouni, 1995 : 5, notre traduction). Le traducteur retrace également certaines étapes qu'il a dû parcourir pendant un an et demi : discuter avec les spécialistes de la littérature lawrencienne ainsi que plusieurs seniors originaires du nord de l'Angleterre. Consulter divers dictionnaires du

vocabulaire botanique et biblique. Se documenter et transcrire les versets de l'Ancien Testament utilisés par Lawrence. Une fois sa traduction prête, Assadouni découvre l'existence de la version complète de l'œuvre (The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence, 1989). Cette découverte « était une source de bonheur et de malheur à la fois ». En effet, il a dû apporter des ajouts et des notes de bas de page pour consolider sa traduction, mais il était satisfait car « son interprétation de l'œuvre » ne s'écartait pas des explications proposées par l'édition de Cambridge. La lecture de cette préface de la traduction arabe souligne dès ses premières lignes l'omniprésence des métaphores dans le style lawrencien et prépare le lecteur à l'aventure qu'il va parcourir. L'intervention du traducteur attire l'attention du lecteur sur les manœuvres adoptées lors de l'acte d'écriture traductive et lui explique clairement ce qu'il a dû ajouter ou abandonner en traduisant.

En ce sens, nous pensons à une autre préface extrêmement pertinente, celle de la traduction française (1938) du roman de William Faulkner *The Sound and the Fury* (1929). Le traducteur, Maurice-Edgar Coindreau, précise qu'il a été impossible pour lui de traduire le dialecte afro-américain. En ce qui concerne le monologue intérieur de Benjy, personnage autiste du roman, Coindreau a opté pour l'ajout de signes de ponctuations pour rendre la lecture en français plus accessible. Dans ce cas, les passages où ce personnage s'exprime, en français, deviennent moins ambigus que le texte en anglais. Or, ces passages en langue anglaise représentent un espace de création littéraire inédit qui va de pair avec l'incapacité du personnage à communiquer. Cela dit, l'absence d'un tel espace dans la traduction française est atténuée grâce à la préface qui avertit le lecteur français des difficultés rencontrées par le traducteur.

### 2.3 Écrire pour traduire

Dans la partie précédente, nous avons souligné l'importance de la lecture dans tout acte de traduction. Toutefois, il ne suffit pas de lire pour traduire, car la reformulation se fait par le biais de l'écriture. Certains définissent la traduction comme une deuxième écriture émanant d'un original, tel est le cas d'Israël qui explique que la traduction est « par essence, une écriture seconde placée sous la dépendance étroite d'une instance scripturale préalable dont il s'agit de rendre compte dans un autre idiome » (Israël, 1998 : 255). Or, le caractère second implique une idée de servitude du traducteur et une sacralisation du texte source réduisant ainsi la voix du traducteur à une voix mineure. L'admiral souligne cette limite de l'espace de création du traducteur :

L'écrivain peut s'imposer l'option d'une théorie esthétique, par excès, pour aller au bout de certaines virtualités qu'il sent en lui. Le traducteur est amené quant à lui à se l'interdire, par défaut, car il lui faut être disponible au discours de l'Autre, là même peut-être où il l'attend le moins. Ce n'est pas lui qui met en œuvre les effets d'une création originale. (L'admiral, 1994 : 110)

Tout argument contre la traduction se résume à sa propre nature : elle demeure ultérieure à un texte dont l'antériorité est la condition *sine qua non* de l'existence de l'œuvre traduite. En présence de cette sujétion, l'écriture en traduction a souvent été considérée comme une imitation ou une paraphrase du texte original. D'une part, paraphraser est l'action de dire autrement ; néanmoins, en traduction, il ne s'agit pas uniquement de dire autrement. Certes, le traducteur a recours à la reformulation au niveau de la lecture et de l'écriture. Cependant, la paraphrase est un mécanisme parmi d'autres en traduction. L'œuvre *Éloge de la paraphrase* de Bertrand Daunay (2002) représente une excellente référence en ce qui concerne la définition et la fonction de la paraphrase. D'une autre part, imiter pour traduire

est une vision réductrice de la traduction. Une telle vision restreint toute marge de manœuvre du traducteur dont le rôle se résume à un simple copieur, comme l'explique Barbara Folkart :

Les pratiques mimétiques (qu'elles relèvent de la traduction formelle ou de la traduction contre-idiomatique) prennent pour acquis que la raison d'être de la traduction est la restitution, voire la réplique de l'énoncé de départ. Ce faisant, elles posent et privilégient la notion de l'Original, qu'elles finissent par « objectiver », voire, dans certains cas, par « sacraliser », en l'érigeant en absolu [...] Tel est le poids de l'original qu'il constitue non seulement la pré-condition mais la finalité de la traduction. (Folkart, 1991 : 400)

Il va de soi que le traducteur se charge de restituer une œuvre source préexistante, mais cette restitution n'est pas de l'ordre de la copie : copier serait, dans ce cas, reprendre à l'identique le texte source et le rédiger dans la même langue sur un support différent. Or, nul n'ignore que la traduction entraîne des phénomènes importants. À cet égard, Plassard part du constat personnel suivant : « Après traduction et surtout relecture de traduction en français de textes rédigés en anglais, les améliorations apportées au texte traduit amenaient en retour des modifications au texte source » (Plassard, 2002 : 273). Il en découle que le traducteur, dans son exercice d'écrivain, est susceptible d'apporter une valeur ajoutée aux textes de départ. Il s'agit d'un « cas de figure confortant l'idée d'un effet d'amélioration parfois imputé à la traduction » (Plassard, 2002 : 273). Ainsi, ces modifications ne doivent pas être considérées comme une fatalité, mais plutôt comme une source d'enrichissement étroitement liée au style propre de ce dernier. Pour ce qui est de l'auteur-traducteur, la distinction entre œuvre de départ et œuvre d'arrivée devient un méli-mélo de frontières. L'œuvre bilingue de Samuel Beckett demeure l'un des exemples les plus pertinents qui brouillent cette frontière, idée mise en relief par Mireille Bousquet :

Il n'y a plus de texte de départ et de texte d'arrivée puisque des lambeaux de textes sont pris, abandonnés, repris dans une autre langue. Le texte d'origine est brouillé, abandonné et effacé ; pourtant il vit encore à travers les reprises. C'est le constat banal du travail de l'écrivain qui prend un tour critique ici à cause de l'existence de deux textes « définitifs », deux textes d'arrivée, qui font le miracle impensable d'être à la fois variantes et définitifs. (Bousquet, 2003 : 74)

Le cas Beckett brise la perception habituelle que l'on peut avoir de la traduction et l'instaure dans un espace de création inédite. Même si les travaux de ce dernier représentent une exception à la norme, il demeure important de s'en inspirer pour souligner les ressources latentes dont bénéficie la traduction en matière de création. À ce propos, la réflexion autour de cet aspect est à la fois extrêmement fertile et incontournable. En effet, la création du traducteur dépend, selon Berman, de trois critères : « la position traductive », « le projet de traduction » et « l'horizon traductif ». Par « position traductive », Berman fait référence à la façon dont le traducteur conçoit son activité et la manière selon laquelle il effectue ses traductions en fonction des normes déjà apprises et ensuite devenues réflexes : « tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine conception ou perception du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes » (Berman, 1995 : 74). Quant au « projet de traduction », Berman l'explique comme la raison d'être d'une traduction et la trajectoire selon laquelle elle va être tracée :

Le projet ou visée sont déterminés à la fois, par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire [...] le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un « mode de traduction », « une manière de traduire ». (Berman, 1995 : 76)

À notre avis, le projet de traduction peut entrer en résonance avec les motivations du traducteur : les raisons qui l'ont incité à traduire une œuvre ou un texte spécifique, à savoir

les catalyseurs politiques, culturels, économiques, idéologiques et personnels. Selon Plassard, la notion d'horizon traductif permet de placer le lecteur et le lecteur-traducteur au centre de la traduction :

[L'horizon traductif] situe la traduction du côté des lecteurs dont le traducteur fait à la fois partie, en tant, en quelque sorte, que prototype — il est à la fois architecteur de l'original et premier lecteur de la traduction —, mais aussi en fonction desquels il écrit. (Plassard, 2007 : 154)

L'horizon traductif est donc cet ensemble de critères culturels, langagiers, littéraires et historiques qui caractérisent la société dans laquelle le traducteur évolue. Cependant, selon Berman (1995 : 80), il n'en demeure pas moins que cet horizon garde une double fonction ou nature, car tout en ouvrant un espace pour une marge de manœuvre, il tend également à clore cet espace dans la mesure où le traducteur est également co-auteur. Folkart souligne cette idée en affirmant que « si la re-création peut être envisagée comme la forme la plus raffinée du mimétisme, elle ne reste pas moins déterminée par l'original ». Il n'est pas possible de nier le lien entre un texte traduit et le texte « générateur » (Folkart, 1991 : 419). Néanmoins, même si l'on part du postulat selon lequel toute traduction est générée par un texte qui la précède, cela n'écarte, en aucun cas, le génie du traducteur. En ce sens, Jean-Claude Beacco explique très justement que

[p]our traduire, il importe certes de maîtriser deux langues mais cela ne suffit pas. Encore faut-il être capable de comprendre, de combler ses lacunes, de dominer l'outil d'expression, de s'adapter à un public et, à tout moment manifester un sens critique. Autant de compétences qui constituent le noyau dur de l'activité traduisante [...]. (Beacco, 2016 : 92)

Les compétences du traducteur dépassent un simple savoir-faire linguistique. Selon nous, le traducteur agit souvent d'une façon ingénieuse pour transmettre et adapter

« l'expression » de l'auteur source à un lecteur cible. Il négocie une transaction pour établir un lien entre deux mondes étrangers l'un à l'autre en créant une passerelle inédite entre l'auteur (dont l'œuvre est a priori inaccessible) et le lecteur. Par ailleurs, il s'engage dans un jeu dont le pari est incertain, à savoir, transmettre le texte source par sa propre voix. En effet, le style du traducteur doit correspondre en divers points à la voix ou aux voix émanant du texte de départ. Parler des voix ici ne peut que faire écho à la notion de polyphonie de Bakhtine (1978).

Nida et Taber expliquent que traduire est l'acte de reproduire un texte équivalent dans la langue cible en termes de sens et de style : « [t]ranslating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style » (Nida et Taber, 1969 : 12). Ainsi, il s'agit de trouver un équivalent du message de la langue de départ dans la langue d'accueil en préservant le sens de l'œuvre originale et son style. Nida et Taber évoquent deux niveaux d'équivalence, à savoir sémantique et stylistique. Cela représente le point de départ de notre réflexion pour entamer la partie qui suit portant sur le style du traducteur et le style en traduction. Nous consacrerons également la Section 4 de notre thèse à l'équivalence en traduction dans la théorie et au niveau de la pratique.

### **3. La traductologie du style**

Avant les années 1970 et l'émergence des nouveaux paradigmes développés quelques pages plus haut, on accordait une place secondaire au traducteur au profit de l'auteur du texte original. En réalité, le style a longtemps été associé « au style individuel des auteurs », comme le précise Baker (2000) dans son article « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator ». À la question « quel est votre auteur



préféré ? », on n'hésite pas à donner un nom précis. Cependant, une hésitation peut se manifester si le lecteur, dans un moment de lucidité, se rend compte qu'il ne connaît de son auteur cité que des versions traduites. Quelles sont les voix que l'on entend exactement en lisant un auteur traduit ? Qu'est-ce qui permet à un auteur de fonder un empire composé de lecteurs « étrangers » alors qu'il ne s'exprime que dans une seule langue ? Le lecteur, « étranger » à la langue de départ, est-il conscient d'être en présence d'au moins deux voix : celle de l'auteur et celle du traducteur ? Souvent, le lecteur tend à oublier qu'il lit la traduction d'une œuvre, que le texte sous ses yeux est composé des mots, des expressions et des métaphores du traducteur. À ce propos, Baker inaugure son article par l'extrait suivant : « She [Ros Schwartz] said that when someone complained to a well-known Czech author that he had changed his style, his reply was, 'No, I've changed my translator' » (Baker, 2000 : 242). Le témoignage de Schwartz est extrêmement pertinent, car il reflète l'importance du rôle du traducteur dans la diffusion d'une œuvre, et surtout d'une littérature nationale pour qu'elle puisse aller au-delà des limites du cadre spatio-temporel de sa publication.

Le texte traduit est un espace hybride, telle une roche magmatique résultant d'un mélange de deux ou plusieurs magmas. À notre avis, il est tout à fait légitime d'affirmer que le traducteur est incontestablement l'auteur de sa traduction. Il serait judicieux de faire référence au traducteur, sur la couverture d'un livre traduit, comme étant « l'auteur en anglais », si le texte a été traduit par exemple du français vers l'anglais. En effet, une traduction ne verrait jamais le jour sans son créateur et il convient de mettre ce dernier en avant. Lors d'un entretien avec Dennis Kratz, Norman Shapiro explique ce qu'est une traduction réussie, à savoir produire un texte ne donnant pas d'indice sur le passage du traducteur :

I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated. 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. (Kratz, 1986 : 27)

Selon Saphiro, la traduction est réussie lorsque le lecteur ne se rend pas compte qu'elle en est une. Le traducteur doit agir tout en restant invisible, car détecter sa présence renvoie souvent à l'existence d'au moins un problème dans son texte, problème de cohérence, de style, pour n'en citer que quelques-uns. Le traducteur veille donc à accomplir sa tâche sans anicroches pour ne pas laisser de traces, pour éviter le statut d' « imposteur ». Dans son article « Le sentiment d'imposture en traduction », Nicolas Frøeliger explique que ce sentiment d'imposture chez le traducteur est présent,

[c]ar nous redoutons plus largement de laisser percer dans le texte traduit une part de nous-mêmes. Le principe fondamental, dans le domaine pragmatique, est que la traduction doit être perçue comme un original. Comme tout principe, celui-ci a ses limites, mais n'en oriente pas moins notre activité dans le sens d'une imperceptibilité du traducteur [...]. (Frøeliger, 2012 : 107)

Il va de soi que le sentiment mentionné par Frøeliger représente un aspect inhérent à la pratique traductive. C'est un sentiment étroitement lié à un problème de crédibilité. En effet, la nature même du métier « discrédite » le traducteur. Toutefois, dans quelle mesure cette nature est-elle responsable d'instaurer un « sentiment d'imposture » ? Dans *The Translator's Invisibility*, Lawrence Venuti évoque le fait que le traducteur est un linguiste de l'ombre :

The translator's shadowy existence in British and American culture is further registered, and maintained, in the ambiguous and unfavorable legal status of translation, both in copyright law and in actual contractual arrangements. British and American law defines translation as an "adaptation" or "derivative work" based on an "original work of authorship", whose copyright, including the exclusive right to "prepare derivative works" or "adaptations", is vested in the author. (Venuti, [1995] 2008 : 8)

Selon Venuti, la loi ne permettait pas aux traducteurs de bénéficier d'un statut légal qui soit en leur faveur, du moins dans le système américain et anglais. La question soulevée par Venuti est toujours d'actualité : plusieurs études, notamment l'enquête « Traduire en Méditerranée » de 2010, ont été effectuées afin de déterminer le statut du traducteur dans plusieurs pays. Nous ne pouvons pas en faire une liste exhaustive, mais il est possible de citer divers aspects directement liés à notre expérience. D'abord, tous les clients (agences et particuliers) ne fournissent pas de contrat préalable à la traduction. Le cas échéant, les clauses du contrat ne permettent pas au traducteur, en cas de litige, d'avoir recours à la justice de son pays, par exemple. Le contrat est régi selon les lois du pays du client. En cas de traduction de documents conséquents destinés à la publication (non littéraire), le traducteur ne bénéficie d'aucun droit d'auteur (nous pensons à des sous-titrages que nous avons effectués pour diffuser des documentaires culturels). Nous n'oublions pas non plus de mentionner les tarifs dérisoires que certains clients proposent et la précarité du statut économique et social du traducteur (absence de congés payés pour l'activité libérale, peu d'indemnisation sociale en cas d'arrêt, etc.).

Il faut admettre que lorsque l'on fait nos premiers pas en tant que traducteur, on est souvent sur le qui-vive : on a peur de ne pas bien traduire ; on a peur que notre style soit critiqué ; on a peur de perdre le client. Tout compte fait, le traducteur a peur d'être jugé et ce sentiment peut persister même après quelques années d'exercice. D'ailleurs, à l'entrée du verbe « traduire », le *Trésor de la langue française informatisé* donne d'abord la définition suivante : « transférer, mettre (en prison) », « citer, appeler à comparaître ». Le traducteur est ainsi constamment appelé à comparaître devant une sorte de tribunal virtuel pour répondre à un « crime », celui d'usurper l'identité d'un texte, d'un auteur. On peut croire que le traducteur, qui n'exprime sa voix que grâce à la voix de l'auteur original,

consentit à cette existence dans l'ombre pour alléger « sa sentence ». Cela pourrait avoir des conséquences sur son propre travail : être invisible veut dire se soumettre. En ce sens, les choix qu'effectue le traducteur ne sont pas toujours des décisions personnelles, mais des décisions imposées qui correspondent aux mœurs sociales. L'autorité circonscrit l'écriture dans un système de gouvernance sociale. Quand bien même les limites d'une autorité seraient inévitables, il demeure possible d'y résister. Pour ce faire, le traducteur doit se libérer du statut marginal qui l'enchaîne. Selon Venuti (2008 : viii), le statut marginal du traducteur est principalement dû à une certaine perception que l'on a de la traduction ; il s'agit d'un texte de « seconde main ». Le traducteur est tel un enfant victime du succès de ses parents. Il lutte pour exister et s'affirmer, mais la puissance de la figure paternelle ou maternelle le réduit à un simple « dérivé » :

On the one hand, translation is defined as a second-order representation: only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author's personality or intention, whereas the translation is derivative, fake, potentially a false copy. On the other hand, translation is required to efface its second-order status with the effect of transparency, producing the illusion of authorial presence whereby the translated can be taken as the original. (Venuti, 2008 : 7)

En traduction, comme dans toute production qui exige la présence de plus d'une personne, il est question d'autorité auctoriale. À notre avis, cette autorité devrait s'inscrire dans le cadre d'une « garde partagée ». L'auteur du texte source représente l'autorité paternelle et le traducteur bénéficie du statut maternel ou inversement. Le fait que le statut du traducteur demeure mal défini est en partie responsable de la marginalité du traducteur : « the point is rather that the precise nature of the translator's authorship remains unformulated, and so the notion of authorial originality continues to stigmatize the translator's work » (Venuti, 2008 : 6). Si la notion d'originalité auctoriale ne cesse de stigmatiser le

statut du traducteur, il est important que ces ingénieurs de la langue se « rebellent ». Il s'agit d'une rébellion pacifiste, qui aspire à mettre en relief la complexité de leur travail.

Or, cela n'est pas suffisant pour expliquer la perception que le traducteur a de lui-même et de son activité. Frœliger souligne un autre aspect important, à savoir « le manque de confiance en soi », qui « tend à générer, d'une part, un déficit de confiance de la part d'autrui, et d'autre part, des textes édulcorés et sous-traduits » (Frœliger, 2012 : 104). Comme nous l'avons évoqué plus haut, le manque de confiance émane de la peur d'un jugement — jugement de la qualité du travail et de la personne qui traduit. Ce manque de confiance se manifeste sous diverses formes. À titre d'exemple, il nous arrive de demander à des amis traducteurs de relire certains de nos travaux. Notre consigne est toujours la même : « n'y allez pas par des voies détournées. Soyez directes dans vos commentaires, car votre temps est précieux ». Avant de lire les propos de Frœliger, nous n'avons pas vraiment envisagé le sentiment d'être jugé sous cet angle plus théorique. À ce sujet, nous avons rencontré récemment une situation de malaise avec une collègue traductrice quand elle nous a demandé de relire un document. Prenant pour acquis notre consigne précitée, nous n'avons pas considéré l'impact psychologique que pourraient avoir nos commentaires un peu directifs : « change ce mot par un autre », « cela ne fonctionne pas — reformule, etc. ». Dans un souci de gagner du temps, l'utilisation de l'impératif a tourné à notre désavantage et a éveillé la susceptibilité de cette collègue. En réalité, ce sentiment de peur est omniprésent et il est très important de prévenir les jeunes apprenants qu'être traducteur exige une grande maîtrise de l'image que l'on a de soi et que l'on souhaite renvoyer à autrui. Ces deux idées émaillent la capacité de se positionner au milieu et d'accepter d'être ni le premier ni le dernier maillon de la chaîne qu'engendre la traduction : Auteur — Traducteur(s) — Lecteur(s). Le cas du traducteur peut être assimilé à celui du deuxième enfant dans une fratrie de trois. Dans l'imaginaire collectif, l'enfant du milieu peine à

trouver sa place ou du moins se voit obligé d'accepter une deuxième place. Il n'est ni tout à fait l'aîné ni tout à fait le benjamin.

Il existe également un autre sentiment à mentionner, celui de l'altruisme, évoqué par George Steiner : « Undoubtedly translation contains a paradox of altruism — a word on which there are stresses both of 'otherness' and of 'alteration' » (Steiner, 1998 : 399). La paternité de l'œuvre est exclusivement reconnue pour l'auteur source. En effet, la condition de départ pour un auteur et pour un traducteur n'est pas la même. L'auteur crée à partir d'une feuille blanche, alors que le traducteur crée à partir d'un texte déjà existant, idée empruntée à Saphiro :

The creative writer, on the other hand, has a blank sheet in front of him, and so is completely free. Fearfully free. I prefer the security of having another text in front of me. Faced with that text I have a tremendous amount of limitation, but within that limitation, of course, I have complete freedom to approach my translation. It's a wonderfully satisfying compromise. (Kratz, 1986 : 27)

Saphiro mentionne une sorte de compromis entre « l'auteur créateur » et lui-même. Cette idée semble intéressante, car elle implique l'existence d'un contrat qui stipule des règles à respecter. Toutefois, Saphiro n'exclut pas sa marge de manœuvre dans les limites du cadre du compromis. En effet, nous entrevoyons un espace à la fois limité et infini qui abrite la traduction. D'un côté, la voix du traducteur est restreinte à cause de la présence d'un texte source préalable. De l'autre, sa voix peut s'exprimer grâce à une multitude de trajectoires. Il semble adéquat de supposer que le style se situe dans cet espace. À ce sujet, voici la métaphore que Norman Saphiro propose dans son entretien avec Dennis Kratz :

My own preferred image for the act of translation is the pinball machine. Each time the ball is ejected from its slot it seems to have complete freedom. And anyone who has played knows, of course, that each time the ball will follow a different trajectory, just as translators will follow different paths when translating the same text. But the ball is completely free only within the limits of its own system. (Kratz, 1986 : 27)

La traduction, telle une balle de flipper, est seulement libre dans les limites du système qui la contient. La multitude de trajectoires n'induit pas une liberté totale.

Au-delà de la définition simpliste du style comme façon d'écrire, nous souhaitons mieux comprendre cette notion et en dégager les enjeux relatifs à l'acte de traduire. Il est important de rappeler que l'intérêt porté au style n'a cessé de croître, car il a joué, et joue encore, un rôle clé dans la traduction littéraire (Nord, 1997 ; Parks, 1998 ; Gutt, 2000 ; Kenny, 2001 ; Boase-Beier, 2006). Cependant, nous signalons, d'ores et déjà, que notre vision du style, comme tout aspect traductif, n'est pas exclusive à la traduction littéraire. Notre réflexion s'applique également aux textes techniques, même si elle se focalise, dans le cadre de ce travail, sur les textes littéraires : « [...] il ne semble pas que doive exister un privilège stylistique de la traduction littéraire sur la traduction pragmatique » (Frœliger, 2012 : 107).

L'émergence de nouveaux cadres méthodologiques de l'analyse stylistique de la traduction littéraire a permis la mise en place de plusieurs travaux pour souligner l'importance du style en traductologie. Ainsi, Jean Boase-Beier avance que le style est étroitement lié à des aspects de la langue qui résultent des choix du traducteur : « style in language refers to those aspects of language assumed by the hearer, reader or translator and indeed by the speaker, original writer, or writer of translations, to be the result of choice » (Boase-Beier, 2006 : 53). En effet, s'intéresser au style du traducteur permet d'établir un champ d'étude qui écarte toute relation purement linéaire entre le texte de départ et le texte d'arrivée : chaque langue se distingue par ses propres caractéristiques

stylistiques, lexicales et syntaxiques. Les choix du traducteur pourraient donc refléter un certain style, à savoir les exigences de la culture cible et l’empreinte personnelle de ce dernier :

This is clearly because translation has traditionally been viewed as a derivative rather than creative activity. The implication is that a translator cannot have, indeed *should not* have, a style of his or her own, the translator’s task being simply to reproduce as closely as possible the style of the original. We may well want to question the feasibility of these assumptions, given that it is as impossible to produce a stretch of language in a totally impersonal way as it is to handle an object without leaving one’s fingerprints on it. (Baker, 2000 : 4, en italique dans l’original)

Baker souligne à quel point il est important de mettre l’accent sur le style personnel du traducteur. Il est tout à fait impossible de croire qu’un tel style n’existe pas : si on « touche » le texte, on laisse forcément une « empreinte » à moins que l’on porte des gants pour effacer notre trace. La traduction ne doit pas être envisagée en tant qu’activité de dérivation, mais plutôt de création. S’intéresser en particulier au style permet de répertorier les choix stratégiques du traducteur et représenter l’espace où il pourrait transformer sa parole en une voix audible et intelligible, à savoir identifier clairement sa présence et détecter sa trace. Il nous semble intéressant d’introduire une différence entre « présence » et « trace ». La présence est de l’ordre du conscient et du visible, en d’autres termes, il s’agit de tout élément dans la traduction qui n’existe pas dans le texte de départ (préface, note de bas de page, par exemple). La trace est de l’ordre de l’empreinte, invisible pourtant inévitable à tant d’égards. Selon Derrida (1972 : 21), les traces sont toujours « inconscientes » dans la mesure où « il n’y pas de trace ‘consciente’ ». Comment se manifeste le style dans ce jeu de visibilité et d’invisibilité, de conscient et d’inconscient ? La métaphore du style comme empreinte est inspirée de l’idée de Fowler tentant de définir le style d’un auteur, en général :



An author's style in the sense of his or her linguistic fingerprints is one kind of generalization; quite different in nature is the style of advertising or of scientific writing, where we are talking about linguistic arrangements which are far from unconscious, but have been deliberately shaped to specific communicative purposes. (Fowler, 1996 : 186)

Fowler évoque deux types de style, à savoir celui de l'auteur et celui du texte. Cette distinction semble importante dans l'élaboration de notre propos sur le style en traduction. Si l'on admet que le traducteur est également auteur, alors le style du traducteur est une sorte d'empreinte linguistique qui, non seulement, le caractérise mais également caractérise la nature du texte (scientifique, technique, littéraire, etc.) ainsi que l'époque à laquelle il a été écrit. En effet, selon Hermans, il est impossible de dissocier le texte de son contexte social et interpersonnel : « Textual systems cannot be viewed separately from their social and interpersonal contexts » (Hermans, 1999 : 118).

Tout comme les empreintes digitales d'une personne, les empreintes linguistiques sont omniprésentes même si elles sont invisibles à l'œil nu. C'est en leur prêtant attention et en voulant les observer avec les outils nécessaires que l'on peut s'en rendre compte. Toute empreinte est unique et spécifique à chaque individu. Si cette empreinte varie selon les personnes, elle varie aussi selon la nature, le genre et le registre de texte pour satisfaire les attentes des lecteurs. Par exemple, le style d'un texte technique doit être concis et clair, tandis que le style d'un texte juridique se caractérise par des tournures plus élaborées et figées. L'auteur, tout comme le traducteur, module son message en fonction des attentes du public qu'il cible ou qu'il imagine, au moment d'écrire/de traduire, comme l'explique Şerban :

Le discours du traducteur émane donc toujours d'un Autre qui n'est pas seulement l'auteur du texte à traduire, mais aussi le lecteur cible, ainsi que plusieurs groupes de référence, et c'est dans la claire conscience d'autrui que ce discours se construit. Le traducteur anticipe, parfois de façon inexacte, les réactions possibles des lecteurs potentiels, ce qui influence de façon complexe ses choix de transfert linguistique. (Șerban, 2008 : 87)

Ainsi, le style peut être perçu comme un fil d'Ariane qui établit la communication entre l'auteur, le traducteur et les lecteurs. Cette communication s'établit selon un accord implicite. Selon Sakai, le traducteur régule la communication, mais son intervention doit être « effacée » dans la traduction. Cela veut dire qu'il assure le bon fonctionnement tout en restant discret :

[The translator] regulates communicative transaction, but her mediation must be erased in the representation of the translation according to which the message issued by the writer in one language is transferred into an equivalent message in another language, which is then received by the reader. (Sakai, 1997 : 9-10)

Le traducteur doit ainsi participer à une sorte de « jeu de communication » : « One way of getting to the core of what takes place and of unravelling this communicative game, is to chart the routes which the major players travel along [...] » (Hatim et Mason, [1997] 2005 : 12). Il semble intéressant d'envisager le style comme l'une des voies qui permettent de comprendre le déroulement de ce jeu. Dans la ligne de pensée de Hatim et Mason, nous suggérons que le terrain de jeu s'établit dans le cadre de la communication et que le style du traducteur se forge selon un rapport d'altérité qui influence ses choix. Cette idée a été soulignée par Antoine Berman qui stipule que la traduction « n'est pas simplement médiation mais processus où se joue tout notre rapport avec l'autre » (Berman, 1984 : 287). En faisant référence au style en traduction, Baker propose une définition apportant un éclairage à notre propre recherche :

In terms of translation, rather than original writing, the notion of style might include the (literary) translator's choice of the type of material to translate [...] and his or her consistent use of specific strategies, including the use of prefaces or afterwords, footnotes, glossing in the body of the text, etc. More crucially, a study of a translator's style must focus on the manner of expression that is typical of a translator, rather than simply instances of open intervention. It must attempt to capture the translator's characteristic use of language, his or her individual profile of linguistic habits, compared to other translators. (Baker, 2000 : 245)

Cette définition, non-exhaustive, souligne des notions importantes qui permettent de mieux cerner le style d'un traducteur. Le style, selon Baker, constitue l'ensemble des choix, des stratégies, des façons de s'exprimer et des caractéristiques langagières qui dressent le profil linguistique d'un traducteur. Cet ensemble permet d'identifier les critères selon lesquels les choix du traducteur réussissent ou échouent à (re)créer les mêmes effets stylistiques du texte source. À notre avis, le style du texte de départ, sa couleur, influence également le propre style du traducteur. À titre d'exemple, la technicité d'un texte ne peut pas être rendu à travers un style purement poétique et vice-versa. Jean Boase-Beier explique que la traduction du style est au cœur de la traduction littéraire : « [...] it is the style of a text which allows the text to function as literature » (Boase-Beier, 2006 : 114).

Parler du style en traductologie va de pair avec toute tentative de comprendre la discipline et la nature de la tâche du traducteur. Le style est au cœur de l'activité traduisante et il a également fait l'objet d'une myriade de travaux de recherche. Or, conceptualiser le style exige la mise en place de diverses pistes d'exploration. Pour ce faire, les normes, l'identité traductive et les préférences personnelles seront ici tour à tour abordées. En effet, le style est révélateur d'une identité traductive. À notre avis, l'identité demeure l'ensemble des éléments fondamentaux, permanents et évolutifs, définissant la singularité d'un individu.

En premier lieu, le style s'exprime à travers un point de vue qui prend en charge une certaine interprétation du texte source. Certes, les procédés langagières d'une traduction

reflètent le style de l'agent porteur de ces procédés, mais cela ne représente qu'une partie infime d'un grand puzzle. Pour comprendre le style dans l'acte de traduction, il importe de placer les différentes pièces de ce jeu pour aboutir à une vue d'ensemble complète. En effet, les procédés mis en place dans un texte résultent d'un choix qui est, à son tour, conditionné par d'autres aspects. Leo Hickey souligne la corrélation entre le style et le choix : « Style is the result of choice—conscious or not » (Hickey, [1989] 2014 : 4). Dans l'exercice pratique de son métier, tout traducteur dispose d'une panoplie de choix ; il doit alors en sélectionner le plus adéquat. Surgissent ainsi plusieurs éléments à prendre en considération, notamment, les connaissances personnelles, le point de vue, les normes et le contexte.

Prendre en compte les connaissances personnelles du traducteur est un aspect déterminant dans l'examen de son style. En effet, le bagage culturel du traducteur et ses compétences lui permettent de faire des choix qui devraient témoigner de sa maîtrise de la culture source et de la culture cible ainsi que des aspects spécifiques au texte à traduire. Cela regroupe, d'une manière non-exhaustive, sa capacité à anticiper les malentendus d'ordre culturel, les contresens, les surtraductions et les non-sens. Lors de la relecture d'un texte traduit du français vers l'arabe portant sur le thème du Sang du Christ que nous avons été amenée à effectuer, nous nous sommes heurtée à un problème qui a engendré une sorte de malaise. Alors que le texte source disait « Et le vin devient Sang du Christ », la traduction était la suivante : « Et ils prétendent à tort que le vin est devenu le Sang du Christ ». Il est évident que le traducteur n'adhère pas à la théologie chrétienne, car son choix s'écarte diamétralement de la phrase source française. Nul n'ignore que le Monde arabe est marqué par une identité musulmane majoritaire. Pourtant, ce choix de traduction relève d'une manipulation idéologique qui exclut non seulement toute la communauté chrétienne arabophone en imposant un point de vue unique à tous les lecteurs, mais qui

s'inscrit également dans une démarche d'infantilisation des lecteurs de confession musulmane. À vrai dire, il s'agit d'un choix que nous qualifions de tyrannique. L'appartenance à une communauté n'engendre pas un lien systématique à l'adhésion à une religion qui défend à ses adeptes de boire du vin. Le choix du traducteur est « bien le signe que l'écriture est un moyen privilégié d'accès aux mécanismes mentaux de celui qui écrit, à sa personnalité, à son intimité » (Frœliger, 2012 : 107). Or, il aurait suffi de traduire la phrase sans introduire un jugement de valeur et ajouter une note de bas de page pour préciser qu'il s'agissait d'une croyance chrétienne. Cela dit, ce traducteur, comme le précise Camille Fort, « a notifié son inscription dans un réseau de valeurs sociales, mais aussi morales et affectives » (Fort, 2012 : 96).

En réalité, introduire une note de bas de page permet d'établir un équilibre pour que la traduction soit « adéquate », pour emprunté le terme d'Itamar Even-Zohar : « An adequate translation is a translation which realizes in the target language the textual relationships of a source text with no breach of its own [basic] linguistic system »<sup>1</sup> (Even-Zohar, 1975 : 43). Dans le cas de la traduction évoquée, le traducteur s'est soumis à une norme implicite relative à son appartenance sociale et religieuse. En ce sens, se conformer à la norme est le résultat d'une certaine pression sociale, mais le fait de s'y soumettre s'opère dans une certaine mesure (Toury, 1995 : 62). En effet, il demeure impossible d'établir si ce choix résulte d'une certaine « impulsivité » de la part du traducteur ou du poids de la norme qui peut être à la fois religieuse et sociale, voire un mélange des deux. Dans ce cas de figure, le traducteur opte pour un point de vue qui crée un décalage conséquent entre le texte et sa traduction : « In some cases, shifts in point of view and narrative have been seen to be motivated by the need to adapt to the ideological or literary conventions of the target system » (Munday, 2008 : 31). Il va de soi qu'il existe un lien

---

<sup>1</sup> Traduit de l'hébreu par Gideon Toury (1995) dans « The Nature and Role of Norms in Translation ».

étroit entre le discours, la langue et l'idéologie. La langue est parfaitement capable d'exprimer l'idéologie de celui qui parle et de la société à laquelle il appartient :

[...] considering language as “social semiotic” (Halliday 1978), in other words “language as social practice determined by social structures” (Fairclough 2001 : 14), with the potential to express and realize the ideology of the speaker/writer and the society in which he or she lives. (Munday, 2008 : 43)

Dans la même veine que Dijk (1998) et Wales (2001), nous envisageons l'idéologie comme une « façon de voir le monde » qui est partagée par « des personnes appartenant à un groupe ». Cela constitue l'ensemble des « croyances sociales » qui régit un groupe de personnes. En ce sens, les normes sont, d'une manière générale, le fruit d'une certaine idéologie. Dans son livre éminent *Style and Ideology in Translation*, Jeremy Munday met en exergue l'idée selon laquelle le style s'exprime à travers des choix traductifs ayant une portée idéologique : « These choices, and therefore the conscious element of style, have an ideological import because they derive from and reflect the intent, values, beliefs and socio-cultural background and training of author and translator » (Munday, 2008 : 45). Toutefois, dans une même société, on peut observer plusieurs normes relatives à un même aspect :

Complying with social pressures to constantly adjust one's behaviour to norms that keep changing is of course far from simple [...]. Therefore, it is not all that rare to find side by side in a society three types of competing norms, each having its own followers and a position of its own in the culture at large: the ones that dominate the center of the system, and hence direct translational behaviour of the so-called *mainstream*, alongside the remnants of *previous* sets of norms and the rudiments of *new* ones, hovering in the periphery. (Toury, 1995 : 62-63, en italique dans l'original)

Comme l'affirme Toury, la norme n'est ni absolue ni stable. Elle évolue constamment et prend diverses formes. En revanche, lorsque plusieurs normes coexistent, il y en a toujours

une qui a plus d'impact que les autres. Il s'agit de celle qui correspond aux valeurs du courant dominant.

Force est de constater que le style occupe une place centrale dans l'acte de traduire, car il reflète un choix, conscient ou inconscient, qui influence et oriente la façon dont le lecteur lit et interprète une traduction. Faire un choix incite le traducteur à prendre en compte les diverses pratiques stylistiques qui varient d'une langue à une autre. Par exemple, la répétition est une tendance souvent rejetée dans la langue française, mais parfaitement acceptée dans la langue arabe où elle a une fonction poétique et argumentative. Garder un tel style compromettrait une traduction de l'arabe vers le français. Par ailleurs, dans le cas de la langue arabe, éliminer la répétition pourrait affecter la façon dont on peut percevoir la voix de l'auteur. En effet, ce procédé peut être utilisé pour créer un effet stylistique délibérément choisi, à savoir convaincre : plus on répète, mieux c'est. Les pléonasmes de type « monter en haut » et « descendre en bas » font partie intégrante de la langue parlée et soignée en arabe. L'impossibilité de garder de tels aspects en traduisant oblige le traducteur à avoir recours à une pirouette traductive pour tenter d'instaurer une équivalence appropriée.

Quand le traducteur fait un choix, il navigue dans une sorte de tempête linguistique. Il contribue à la survie de l'œuvre : manier le texte de façon habile, nouer les liens et les tisser pour que la trame narrative résiste aux périples de la traversée de traduction. Il peut tisser de nouveaux liens sémantiques ou les omettre, avoir recours à l'étoffement ou à l'ajout de certains passages pour que la traduction corresponde aux attentes du lecteur et aux normes de la culture cible. Il peut aussi supprimer des mots, des phrases ou tout un passage s'il estime que le contenu du texte source ne sera pas affecté. La traduction des jeux de mots est l'un des exemples qui obligent souvent le traducteur à opter pour de telles

stratégies. Roda P. Roberts, en analysant les quatre traductions de l'œuvre de Thomas De Quincey, décrit les pratiques du traducteur Alfred de Musset comme suit :

In some passages, he merely abridges the original. In others, he "completes" the *Confessions* with additions that reflect the literary mode of the times: he interjects a dream about Spain, for instance, Spain being very fashionable in France during that period. Musset also modifies the tone and content of the famous invocation to opium, which is no longer the prayer that De Quincey intended it to be but a pretext for poetry. Both the point of view and the style are completely changed in that address. It is clear that De Quincey's text is merely a starting point on which Musset has built his own text on the basis of his personal inclinations as well as those of this era. (Roberts, 1992 : 11)

Roberts met en évidence la marge de manœuvre qu'un traducteur peut avoir dans l'acte traduisant en fonction de la nature du texte, sa propre empreinte traductive et l'époque à laquelle la traduction a été effectuée. Le traducteur joue de sa voix et accorde son instrument tel l'artiste décrit par Bariéty et Coury, dans *Histoire de la médecine* :

Éminent artiste du bien dire, il savait tenir son auditoire attentif et en suspens tout autant par le mouvement de son débit et par la tonalité de sa voix, par l'élégance de son geste que par des hardiesses ou des curiosités de présentation. (Bariéty et Coury, 1963 : 620)

En un sens, le traducteur peut changer la tonalité du texte, restituer le sens par divers procédés, atténuer ou exagérer le point de vue, omettre et neutraliser, etc. Toutes ces interventions façonnent le style du traducteur et permettent au lecteur d'entendre sa voix. Toutefois, quelles sont les limites d'un tel champ sonore ? La voix du traducteur devient-elle un son, un bruit ou encore une mélodie ? Le bruit est souvent source de nuisance. Le son devient bruit quand il est mal calibré, à savoir un son dont les décibels sont élevés. Comme pour la musique, il est question de réglage en traduction. Le musicien manipule les sons pour qu'ils soient agréables. Dans son article « Les voix fédérées ou confédérées de



l'auteur et du traducteur », Georgiana Lungu-Badea souligne l'importance de deux actions relatives à la voix traductive :

On exige que la voix du traducteur résonne (« retentisse ») et raisonne (« réfléchisse ») librement, sans briser ni détruire l'autorité de la voix de l'auteur. On attend du traducteur qu'il se situe au-delà de toutes contraintes et qu'il s'attache, délibérément, aux effets stylistiques, sémantiques, perlocutoires et illocutoires. Que des attentes ! De la part de l'auteur traduit, comme de la part du lecteur de la traduction. (Lungu-Badea, 2011 : 72)

La voix du traducteur doit se conformer à deux exigences : résonner et raisonner. Ce dernier règle sa propre voix pour qu'elle soit, à la fois, entendue et intelligible par le lecteur, tout en préservant « l'autorité de la voix de l'auteur ». Dès lors, le traducteur est amené à faire des choix décisifs. Faire un choix suppose la présence d'une liberté, d'une marge de manœuvre. Certains considèrent cette marge de manœuvre comme un mal nécessaire. Ainsi, Berman établit une liste « d'un certain nombre de tendances déformantes, qui forment un tout systématique, dont la fin est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du 'sens' et de la 'belle forme' » (Berman, 1999 : 52). Par conséquent, le traducteur est souvent confronté à des situations où il doit privilégier une piste plutôt qu'une autre et choisir une stratégie qui lui semble appropriée pour que le lecteur cible puisse bénéficier des mêmes conditions de lecture.

Toutefois, comment peut-on prétendre à une même expérience de lecture dans deux contextes différents ? La lecture du texte original peut-elle avoir les mêmes effets sur le lecteur source que la lecture de la traduction par un lecteur cible ? La façon dont un texte est interprété est assujettie à plusieurs facteurs. Lance Hewson (2011 : 86) suggère deux effets d'interprétation, à savoir la « contraction » et l'« expansion ». La contraction a lieu quand l'ambiguïté du texte source est éliminée grâce aux choix du traducteur qui résout les

énigmes, choix qui n'impliquent pas forcément d'avoir recours à la suppression. L'expansion, quant à elle, résulte de l'enrichissement du texte grâce à l'ajout et l'explicitation. Le texte source est rendu plus riche grâce à de nouveaux éléments qui engendrent de nouvelles interprétations : « New material thus may open up new interpretative paths [...] » (Hewson, 2011 : 86).

Pour tout dire, la voix du traducteur se construit au fur et à mesure que la traduction prend forme. Le texte traduit n'est pas une copie de l'original mais une tentative de transformation. Le texte de départ et le texte d'arrivée sont étroitement liés même s'ils existent dans deux environnements indépendants dont les frontières peuvent être parfois tangentes. Il ne s'agit pas de calquer ou de superposer, mais de créer à nouveau :

Traduire, c'est proprement *transformer*, c'est-à-dire perdre la forme, abandonner la forme de l'original (To) et lui substituer une autre forme, une forme autre. [...] De l'original, on ne « garde » rien ! on aura tout perdu, à commencer par la forme. Pour le dire d'un jeu de mot(s) : la traduction n'est pas une « reproduction », au sens d'une duplication [...] mais une *re-production* sur nouveaux frais. (Ladmiral, 2009 : 27-50, en italique dans l'original)

La voix du traducteur n'est pas l'enregistrement de la voix de l'auteur, mais plutôt une nouvelle partition du morceau d'origine, une sorte d'équivalent ni tout à fait identique, ni tout à fait différent. Il est important de souligner que la voix de l'auteur et celle du traducteur, distinctes certes, ne doivent pas être incompatibles. Pour éviter une éventuelle incompatibilité, le traducteur veille à s'exprimer en gardant à l'esprit qu'il est le garde des sceaux de l'œuvre de quelqu'un d'autre. Ce statut lui permet d'utiliser un texte qui n'est pas le sien originalement, mais qui portera sa marque une fois sa tâche achevée. Le traducteur est conscient de l'existence d'une voix auctoriale préalable, mais il doit s'en libérer avec agilité pour exprimer sa voix en choisissant une trajectoire qui lui est propre. Force est de constater que la multitude de choix permet de prétendre à plusieurs

traductions. À notre avis, le style en traduction est un espace où différentes voix cohabitent et où diverses trajectoires s'entremêlent pour tracer des trajectoires de lectures multiples.

Si on part du principe que chaque traducteur a sa propre voix, on peut se poser la question suivante : comment se manifeste cette voix ? En premier lieu, elle est visible et audible au niveau du paratexte. Hermans s'intéresse de près à ces espaces où la voix du traducteur se fait entendre :

[...] translated narrative discourse always contains a 'second' voice, to which I will refer as the Translator's voice, as an index of the Translator's discursive presence. The voice may be more or less overtly present. It may remain entirely hidden behind that of the Narrator, rendering it impossible to detect in the translated text. It is most directly and forcefully present when it breaks through the surface of the text speaking for itself, in its own name, for example in a paratextual Translator's Note employing an autoreferential first person identifying the speaking subject. And then there are shades and degrees in between. (Hermans, 1996 : 27)

Hermans affirme que toute traduction dissimule une deuxième voix, à savoir la voix du traducteur. Cette voix, malgré sa présence, peut demeurer indétectable, à l'arrière-plan du discours, mais elle peut aussi se manifester dans des espaces précis. Cela nous fait penser aux battements de cœur au repos et lors d'une activité intense : le cœur ne cesse de battre, mais on ne s'en rend compte que si notre activité s'intensifie soudainement. Ainsi, nous avançons que la voix en traduction se présente sous trois formes : la voix visible à travers le paratexte ou la préface, la voix stratifiée lisible et la voix amplifiée.

En premier lieu, la voix visible est facile à détecter à travers toutes les interventions du traducteur sous forme de notes, préface, etc. En deuxième lieu, la voix stratifiée est présente dans le texte, à savoir dans le contenu même à travers toutes ses caractéristiques linguistiques, typographiques, syntaxiques et stylistiques ; c'est la substance du texte : « that other voice is there in the text itself, in every word of it » (Hermans, 1996 : 9). En troisième lieu, la voix amplifiée se manifeste lorsque le lecteur détecte un aspect qui

entrave sa lecture et devine ainsi la présence du traducteur : calque inadéquat, tournure maladroite ou lourdeur de style. De cette manière, une fausse note stylistique, une sorte d'écho indésirable, reflète également la voix du traducteur. Or, parfois, les aspects « indésirables » lors de la lecture peuvent être des choix intentionnels du traducteur. Pour cette raison, il est important de souligner que la voix s'exprime à travers un style. Selon la théorie de Bell (1984), *audience design*, le traducteur ajuste son style pour l'adapter en fonction des attentes du public imaginé et de ses éventuelles réactions.

Pour Genette, le style est « bien dans les détails, mais dans tous les détails, et dans toutes leurs relations. Le 'fait de style', c'est le discours-lui même » (Genette, 1991 : 51). La définition de Genette ne cible pas le style en traduction, mais elle semble fort adéquate au contexte de notre réflexion. Il s'agit de tenter de prendre en considération tout élément qui a permis au traducteur de mettre en place sa création et d'exprimer sa créativité pour maintenir une tonalité de voix harmonieuse avec celle de l'auteur source. Cela revient à penser la relation entre le texte source et sa traduction comme une tentative d'équivalence où le premier texte peut être traduit si et seulement si certains aspects sont réunis.

#### **4. L'équivalence entre le réel et le fantasme : un concept pertinent ?**

Il pourrait paraître évident, au premier abord, que dans la nature même du mécanisme ingénieux de la traduction réside la quête continue de l'équivalence. Cependant, à quelle forme d'équivalence le praticien-traducteur fait-il appel ? L'équivalence est-elle un concept à part entière ou un outil fonctionnel en traduction ? En traductologie, l'équivalence, en tant que concept, par opposition à un procédé, a suscité l'intérêt de plusieurs théoriciens, à titre d'exemple Nida (1964), Newmark (1981), van den Broeck (1978) et Baker (1992). Parmi les synonymes de l'adjectif « équivalent », nous

citons « égal », « identique », « semblable », « similaire » et « synonyme ». Ainsi, on pourrait croire, à tort, que chercher un équivalent se résume à l'action de trouver un mot identique, une sorte de synonyme.

En mathématiques, l'équivalence implique l'utilisation du signe égal entre deux éléments  $x$  et  $y$ . Si nous établissons une corrélation, l'équivalence est, en ce sens, l'antonyme de la différence. Et si nous optons pour cette définition, l'équivalence en traductologie serait donc l'action de trouver une égalité, une isométrie, un espace où les éléments se superposent. Toutefois, évoquer une pseudo-superposition est de l'ordre du « fantasme », car les conditions de départ et d'arrivée de tout acte traductif ne vérifient pas cette équation d'égalité. George Steiner s'interroge sur la possibilité d'avoir « une solution linguistique unique », une sorte d'« épiderme linguistique » commun : « Indeed, if we lived inside one common language-skin, any other situation would appear very odd. It would have the status of a recondite fantasy » (Steiner, 1998 : 52). Dans la mesure où la vie des humains est marquée par une multitude de langues, le traducteur opère en connaissance de cette différence. Il fait face à un texte source qu'il doit rendre dans une autre langue pour un lecteur d'une culture différente. Ainsi, le traducteur affronte, dès le début de sa tâche, des conditions régies par une différence évidente. La différence est présente à l'esprit de tout traducteur avisé dont la tâche est de décoder un message pour le recoder par la suite. On se demande ainsi comment retrouver un équivalent dans un espace conditionné par l'incompatibilité et la différence. Ne peut-on pas envisager la traduction dès lors comme un processus qui incarnerait parfaitement un cas de non-équivalence, ou une absence d'équivalence ? Si évoquer une équivalence totale est de l'ordre du fantasme dans la mesure où l'équation d'égalité totale entre le texte source et le texte cible demeure impossible, envisager des points où les deux textes convergent demeure tout à fait concevable. La convergence implique ainsi un mouvement en direction d'un même point,

voire plusieurs points. Pour mieux comprendre le concept de l'équivalence et établir la nature de ces points de convergence potentiels, il est important de parcourir les diverses définitions que la littérature offre.

#### **4.1 L'équivalence ou la marée des perspectives**

L'équivalence en traduction est certainement l'un des concepts qui a fait couler le plus d'encre (Vinay et Darbelnet, 1958 ; Jakobson, 1959 ; Nida et Taber, 1969 ; Catford, 1965 ; Newmark, 1981 ; Baker, 1992) et ce avant même l'établissement de la traductologie en tant que discipline de recherche indépendante. Comme pour tout phénomène conceptuel, certains ont fait l'éloge de l'équivalence, d'autres l'ont critiquée. Les lignes qui suivent porteront sur l'évolution de ce concept afin de mieux le cerner dans le cadre de notre travail portant sur la traduction de la métaphore.

Tout au long de cette sous-partie, l'équivalence sera analysée en tant que concept. Or, il est important de rappeler que l'équivalence est également étudiée en tant que procédé. Dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Vinay et Darbelnet répertorient l'équivalence dans le chapitre intitulé « Les procédés techniques de la traduction » :

Nous avons souligné à plusieurs reprises qu'il est possible que deux textes rendent compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents. Il s'agit alors d'une équivalence. L'exemple classique de l'équivalence est fourni par la réaction de l'amateur qui plante un clou et se tape sur les doigts : s'il est français, il dira : « Aïe », s'il est anglais, il dira : « Ouch ». (Vinay et Darbelnet, [1958] 1966 : 52)

L'exemple auquel Vinay et Darbelnet font référence est une forme de « correspondance » culturelle, une sorte de variable à même valeur. Par exemple, l'onomatopée « aïe » peut être remplacée par diverses unités lexicales qui correspondent et s'adaptent à l'acoustique

de la douleur dans le pays concerné. Selon Vinay et Darbelnet, l'équivalence est facilement vérifiée dans le « répertoire phraséologique d'idiotismes, de clichés, de proverbes, de locutions substantivales ou adjectivales, etc. » (Vinay et Darbelnet, 1966 : 52). Ils analysent par exemple l'expression « like a bull in a China shop » et son « équivalent » en français « comme un chien dans un jeu de quilles ». Or, il existe une autre alternative : « comme un éléphant dans un magasin de porcelaine ». Une telle stratégie représente un procédé d'adaptation aspirant à établir une équivalence. À notre avis, l'équivalence relève plutôt du processus que du procédé. Dans « Correspondances et équivalences faits de langue et faits de discours en traduction », Lederer explique que

[p]our transmettre les idées d'un texte dans une autre langue, il faut trouver la combinaison d'explicite et d'implicite qui fera comprendre le même sens. Les correspondances, faits de langue, ont leur place en traduction ; mais ce sont les équivalences, faits de discours, qui en respectant les synecdoques propres à la langue d'arrivée, permettent au traducteur d'exercer sa créativité et au traductologue de voir clair dans le processus de la traduction. (Lederer, 2002 : 11)

Selon Lederer, le traducteur a recours à deux types de mécanismes : la correspondance, qui est l'utilisation d'entités lexicales ou syntaxiques « préexistantes entre deux langues » et l'équivalence, qui tient compte du contexte pour saisir « le sens » à travers une « image mentale ». Dans la littérature relative à l'équivalence, le concept en question prend différentes formes et est discuté à partir de divers points de vue. Les termes adoptés pour nommer l'équivalence divergent également. À ce sujet, Nida (1964) parle des équivalences « dynamiques » et « formelles », Koller (1989) évoque une « équivalence pragmatique », Arntz (1993) répertorie des équivalences « uniques », « multiples », « partielles » et « vides » et Lederer (1994) mentionne des équivalences « interprétatives ». Baker ([1992] 2011), quant à elle, fait référence à différents types d'équivalence : l'équivalence au niveau du mot, l'équivalence au-delà du mot, l'équivalence grammaticale,

l'équivalence textuelle, l'équivalence pragmatique, et ce qui dépasse l'équivalence, c'est-à-dire l'éthique et la moralité. En réalité, nous avons l'impression que les théoriciens peinent à définir l'équivalence sans adjoindre des adjectifs tels ceux mentionnés plus haut. Tous les niveaux d'équivalence que proposent les traductologues rendent difficile la mise en place d'une seule définition et témoignent de la complexité du processus qu'elle implique. Culler explique, d'ailleurs, qu'il n'est pas possible de penser la traduction comme un simple remplacement par des équivalents :

If language were simply a nomenclature for a set of universal concepts, it would be easy to translate from one language to another. One would simply replace the French name for a concept with the English name [...]. Each language articulates or organizes the world differently. Languages do not simply name existing categories, they articulate their own. (Culler, [1976] 1986 : 31)

Ainsi, selon Culler, l'idée selon laquelle il existerait une sorte d'équivalence systématique demeure un leurre. Par systématique, nous faisons référence à la possibilité de mettre en système, c'est-à-dire aboutir à une classification logique. Ainsi, si une telle systématisme n'est pas vérifiable, parler d'équivalence ne devient-il pas une façon d'évoquer le processus de traduction ?

#### **4.2 Traduction = équivalence ?**

Nous nous posons la question suivante : la traduction précède-t-elle l'équivalence, ou bien l'équivalence est-elle antérieure à toute traduction ? Seraient-elles un même et unique concept ? Nous pensons qu'une traduction n'est pas l'équivalent d'un texte source. En revanche, il est intéressant d'approcher l'équivalence comme étant un processus de traduction. Van den Broeck (1978 : 40), par exemple, se demande s'il est possible de parler d'un effet équivalent dans la mesure où la traduction implique deux cultures différentes



dans deux périodes de temps distinctes. D'autres se hasardent à inscrire le débat dans une sorte d'impasse. En effet, nous connaissons tous le paradoxe de l'œuf et de la poule qui instaure un questionnement sur qui est arrivé en premier. Cette situation pourrait être analogue au lien entre la traduction et l'équivalence.

Dans son article « Équivalence, leurre, divergence », Lance Hewson rappelle qu'il « faut bien admettre qu'au sein de la traductologie, l'équivalence jouit d'un statut fort ambigu » (Hewson, 2012 : 258). Selon Pym ([1992] 2010 : 37), la relation entre l'équivalence et la traduction est fondée sur une « circularité ». Il semble que l'une a besoin de l'autre pour être définie, pour exister. En faisant référence à l'idée de Pym, Mathieu Guidère explique que

[c]ette circularité réside dans le fait que l'équivalence est définie en référence à la traduction (l'équivalent d'une expression est sa traduction) et la traduction est définie en référence à l'équivalence (la traduction d'un mot est son équivalent), de sorte qu'il est difficile de dire ce que recouvre précisément l'un et l'autre. (Guidère, 2016 : 83)

Pym (2010 : 37) considère la traduction comme une « transaction » qui évolue et l'équivalence est une « entité négociable ». En ce sens, la traduction serait l'action, le processus, et l'équivalence est le contenu ou le résultat auquel on souhaite aboutir. La quasi-interchangeabilité de la traduction et de l'équivalence est également présente dans les travaux du linguiste John Catford. En effet, il y a quelques décennies, Catford a établi la nature de la traduction à travers et grâce à l'équivalence : « [Translating is] the replacement of textual material in one language by equivalent textual material in another language » (Catford, 1965 : 20). De son point de vue, la traduction est équivalente à un processus de substitution. Jean-René Ladmiral affirme que l'équivalence n'est qu'une autre façon de dire la traduction :

Si l'on consulte la plupart des diverses définitions qui entreprennent de saisir ce qui fait la nature de la traduction, on en viendra à un énoncé de base du type : la traduction est la pratique qui produit un texte-cible sémantiquement, stylistiquement, poétiquement, rythmiquement, culturellement, pragmatiquement... équivalent au texte-source auquel il vient se substituer ; et nous aurions pu encore allonger la liste des adverbess qui viennent ici modaliser l'idée d'« équivalence ». De fait, la multiplication des modalités adverbiales ne vient pas ici déterminer le concept, mais en masquer le caractère imprécis. En effet, le concept d'équivalence n'est finalement ici qu'un synonyme de celui de traduction. En sorte que le type de définition proposé est tout simplement de nature tautologique, c'est-à-dire qu'il nous apprend seulement que la traduction est une traduction ! (Ladmiral, 1995 : 417)

En effet, comme mentionné plus haut, l'adjonction d'adjectifs et d'adverbess ne clarifie pas le concept, mais plutôt le rend plus complexe. Dans la ligne de recherche de Ladmiral, Hewson conclut que l'équivalence « fonctionne à la manière d'un leurre », car elle écarte l'attention des théoriciens et les piègent en les obligeant à évoluer dans une sorte de circularité interminable :

Il est désormais possible de dire que l'équivalence, dans ses diverses manifestations, fonctionne à la manière d'un leurre. En faisant miroiter la possibilité d'une quasi-identité entre source et cible, elle détourne l'attention des différences, essentielles, produites par l'opération traduisante et visible dans le résultat, à savoir deux textes rédigés dans deux langues différentes ; en braquant l'attention sur les normes, la notion même de traduction est diluée : tout texte peut jouir du statut de traduction, quel que soit le rapport entretenu avec l'original. (Hewson, 2012 : 263)

D'un point de vue théorique, toute tentative de délimiter l'équivalence n'aboutit pas à une seule et unique définition du concept. Toutefois, le traducteur ou le praticien-traductologue est conscient que le processus traductif doit ébaucher sur un texte qui permet au lecteur cible de vivre une expérience se rapprochant le plus de celle du lecteur source.

### **4.3 Au-delà de la synonymie entre la traduction et l'équivalence**

Lors d'une demande de traduction vers la langue arabe reçue dans le cadre de notre activité, le problème suivant s'est présenté : il s'agissait d'une lettre de relance de paiement rédigée en anglais. La lettre commençait par « Dear Sami », une formule tout à fait commune qu'il serait facile de traduire en arabe par « Cher Sami », si nous adoptions la définition selon laquelle l'équivalence est l'action de trouver un synonyme. Or, en arabe l'adjectif « Azizi » (cher ou mon cher) ne convient pas dans ce contexte précis. Le problème réside dans l'effet produit par la connotation de cet adjectif. En effet, ce dernier renvoie à la notion de « bien-aimé », « chéri » et « adoré ». Dans la mesure où le ton de cette lettre était comminatoire, nous avons décidé d'écarter le synonyme arabe. Notre tâche a ainsi été de déterminer le point de convergence mentionné quelques lignes plus haut. Dans le cas de ce document, il était question de trouver une convergence d'intention et d'effet pour transmettre le message du texte de départ. Dans un premier temps, nous avons traduit la formule de politesse anglaise par une formule de politesse arabe communément utilisée. Cependant, le problème que pose cette courte formule persistait. En effet, la pratique épistolaire formelle en arabe favorise l'utilisation du nom de famille plutôt que le prénom de la personne. Le registre formel l'exige. En l'absence de cette information dans le document source, il fallait donc « s'en sortir par une pirouette » : reproduire le style de la lettre et garder l'effet souhaité pour exiger le paiement tout en restant poli. Nous avons choisi une expression qui juxtapose différents éléments dans notre traduction : « Monsieur le généreux Sami » ou « Monsieur l'aimable Sami ». L'utilisation de « monsieur » instaure le caractère formel de la lettre et réduit le poids sémantique produit par l'utilisation du prénom. L'adjectif arabe correspondant à la notion de générosité et d'amabilité s'inscrit parfaitement dans un contexte où le donneur d'ordre incite le destinataire à procéder au

païement dû. A priori, cette traduction fait fi de la forme initiale du message. Cependant, les termes du contrat ont été respectés dans la mesure où le message du texte source a été transmis en préservant son effet et sa fonction. Le cas de cette traduction représente une forme d'équivalence fonctionnelle ciblant l'effet d'un texte. Il est évident que de telles interventions n'ont pas lieu systématiquement dans le processus de traduction ; néanmoins, elles exigent du traducteur une certaine vigilance pour bien saisir le vouloir-dire d'un énoncé et le transmettre en fonction du contexte et des paramètres de la situation. En effet, l'équivalence en traduction « n'est pas identité », c'est « une équivalence fonctionnelle plutôt qu'une équivalence totale et parfaite » (Roberts et Pergnier, 1987 : 402) : l'équivalence des signifiés ne peut exister qu'au niveau des termes techniques ou scientifiques « à l'usage strictement circonscrit à un domaine », tels que les mots micro-onde, ordinateur et télévision si on les traduit de l'anglais vers le français, par exemple. Pourtant, cette condition n'est pas toujours vérifiable si le couple de langue est modifié. L'arabe, par exemple, souffre d'une pénurie de termes techniques. Cela oblige les locuteurs arabophones à avoir recours à la transcription phonétique pour désigner le micro-onde, à titre d'exemple. Il s'agit d'un cas où l'absence d'une correspondance lexicale est flagrante ; il y a ici un ensemble vide dans la culture cible, pour emprunter l'expression mathématique. Mais même si l'ensemble est vide au départ, l'espace se remplira dans la mesure où le mot transcrit fait désormais partie du langage utilisé par les natifs arabophones. Cette situation se résume en l'absence d'équivalence à un instant donné, une absence partielle et un vide partiel que le traducteur participe à combler en ayant recours à la transcription : la « transaction » du traducteur permet d'acquérir « l'objet » qui a été négocié.

Il existe tout de même des exceptions au niveau des concepts scientifiques, car la science puise dans les images métaphoriques qui pourraient limiter l'affirmation d'une

équivalence lexicale dans sa totalité. Par exemple, dans le domaine économique, l'expression « la main invisible » peut être traduite littéralement grâce à un équivalent lexical dans plusieurs langues (arabe, chinois, italien et espagnol), mais en russe l'expression devient « la main invisible du marché ». Certes, une équivalence au niveau des signifiés peut être observée, mais la notion de marché devient explicite dans la traduction russe.

Nul ne peut prétendre figer la définition de l'équivalence, car il s'agit d'un concept insaisissable. Cependant, tenter de théoriser un concept ne peut que contribuer à son enrichissement et à l'enrichissement de la discipline. L'équivalence est-elle un fantasme ? La réponse n'est certainement pas affirmative. Il est évident que le traducteur, dans sa pratique quotidienne, est continuellement confronté à des cas de non-équivalence et que la recherche d'une solution s'opère d'une manière à la fois consciente et inconsciente. Si l'équivalence en tant que concept est difficile à cerner, elle demeure toutefois concrète dans sa dimension pratique. Au niveau de la théorie, la traduction peut être considérée comme une équivalence ou bien un cas de « non-équivalence » réglé ou que l'on tente sans cesse de régler. Néanmoins, l'équivalence est, au niveau de la pratique professionnelle, un processus qui se présente selon diverses étapes pour que le traducteur puisse établir des points de convergence entre les deux textes. Cette convergence n'est ni absolue ni totale, mais la pertinence de ces points détermine la réussite du traducteur. Ce sont les points de convergence que nous tenterons d'identifier tout au long de l'analyse de la traduction de la métaphore corporelle lawrencienne. Les espaces de non-convergence seront également identifiés du fait qu'ils nous permettront de mettre le doigt sur les écarts en traduction. Michel Ballard (2004 : 17) évoque la notion de « décalages de l'équivalence » qui peuvent être « dommageables, souhaitables, acceptables ou réductibles », ou qui font « apparaître

les critères justifiant telle ou telle prise de position ». Cela permet de déterminer si la plume du traducteur a conservé l'essentiel du message et sa finalité.

Identifier de tels écarts permet de procéder à une sorte de décryptage textuel qui a pour vocation première de mieux mesurer le degré d'équivalence, une équivalence d'intentionnalité, entre le texte source et le texte cible et d'en extraire une réponse à la question suivante : que reste-il du message initial ? Cette question s'inscrit dans le cadre de la théorie établie par Hans Vermeer dès 1978 en s'inspirant du mot grec *skopos*, traduit en français par « but » et « finalité ». Vermeer avance que l'acte de traduire est déterminé par une finalité : « It is not the source-text and/or its surface-structure which determines the target-text and/or its surface-structure, but the *skopos* » (Vermeer, 1996 : 15). Bien entendu, déterminer la finalité d'un texte, son *skopos*, ne doit pas être une question d'appréciation subjective, mais doit être fondé sur certains éléments. Ces éléments doivent être établis dans un espace, fictif ou réel, que nous nommerons un cahier des charges.

#### **4.4 Métaphore et équivalence : circonscrire les limites de notre recherche**

Dans la partie consacrée à l'étude de la métaphore et à sa traduction, nous avons exposé les différentes stratégies proposées par les théoriciens pour traduire une image métaphorique dans une autre langue. À la lumière de l'analyse du concept d'équivalence, nous pouvons avancer que la traduction de la métaphore ne se réduit pas à la somme des mots qui la composent. Il s'agit d'abord de la contextualiser et de visualiser l'image qui en découle pour déterminer les points de convergence avec une image correspondante dans la langue cible ou pour en créer une qui soit nouvelle. Il s'avère que traduire la métaphore ne peut être envisagé qu'à travers une stratégie communicative qui tourne autour de trois piliers, c'est-à-dire l'auteur, le traducteur et le lecteur.

Dans *The Rainbow*, la métaphore fait partie intégrante de la toile de fond du récit, car elle permet à D.H. Lawrence de dessiner les contours du monde auquel il aspirait, à savoir un monde où les individus se libèrent d'eux-mêmes et de l'emprise de la société. De par l'ancrage culturel de la métaphore, le traducteur est amené à trouver une représentation comparable dans la culture d'accueil qui lui permette de véhiculer l'image initiale du texte source. Le lecteur, quant à lui, doit pouvoir accéder à une métaphore lisible dont le transcodage est possible pour apprécier le contenu de l'œuvre. Or, la tâche de traduire la métaphore ne semble pas assez simple qu'elle le paraît. La difficulté réside dans le processus d'interprétation. L'une des questions que pose Jean Boase-Beier nous interpelle : « How do we ensure when translating that the reader of our translation also experiences a change in mental state, and that those changes, too, have at least something in common with those we have ourselves experienced ? » (Boase-Beier, 2006 : 74). En d'autres termes, comment écarter la notion selon laquelle toute interprétation est un acte subjectif ? C'est dans cette subjectivité, entre autres, que réside l'importance du traduire et du retraduire. Par ailleurs, il va de soi que la langue ne cesse d'évoluer et que cette évolution influe sur la façon dont l'individu interagit avec son environnement. Cela a un impact direct sur sa façon d'interpréter également.

Les écarts traductifs, au sens de traces et de divergences, permettent d'améliorer notre interprétation d'une œuvre et l'inscrire dans un espace renouvelable. Dans son article « Présentation : la traduction et la traversée des savoirs », Sherry Simon exprime parfaitement cette idée :

Il s'est créé un intérêt nouveau pour le travail de la traduction et pour les traces qu'elle laisse dans le texte traduit. Loin de déplorer l'écart qui s'insinue entre le texte premier et le texte second, on prend plaisir à creuser cet espace, y découvrant soudain des savoirs insoupçonnés. Désormais la traduction n'est pas que miroir et reproduction : elle est aussi production de sens nouveaux. (Simon, 1991 : 11)

Dès lors, la recherche d'une équivalence parfaite ou d'une équivalence de similitude peut être considérée comme un fantasme, un « leurre ». La quête d'équivalence doit être remplacée par une quête à la fois de convergence et de divergence. C'est ainsi que la traduction s'articule ; elle oscille entre similarité et différence : « No translation, of any kind, would be possible if some sort of similarity could not be invoked. However, similarity needs difference as its logical condition and backdrop; it is also difference which creates the practical needs for translation » (Hermans, 2013 : 78). Différence et similarité sont indissociables dans la mesure où chaque notion maintient la condition de son existence grâce et à travers l'autre. Envisager la traduction et l'équivalence sous cet angle ne peut que contribuer à un meilleur développement de la traductologie en lui procurant une dimension d'ordre philosophique.

## **5. Traduire : un processus créatif ?**

Nul ne peut contester que le traducteur crée un texte dans une langue différente, peu importe que cette création soit considérée comme « seconde » ou « dérivée ». Jean-Yves Masson (2017 : 642) insiste sur le besoin de reconnaître que la traduction demeure une « forme de création », mais, puisque c'est « une réécriture sous contrainte constante », on peine à la définir ainsi. Or, la traduction appartient à son traducteur, comme l'affirme Jaume Pérez Muntaner en faisant référence à ses traductions :

[...] ce sont mes créations et je peux les placer sur le même plan que le reste de mes poèmes. Elles m'appartiennent en catalan presque autant qu'elles appartiennent — à E.E. Cummings ou à Anne Sexton en leur version originale anglaise. [...] En outre, la difficulté a été probablement plus grande pour moi, au moment de la recréation, que pour les auteurs au moment de la création. (Pérez Muntaner, 1993 : 638)



Pérez Muntaner met à égalité la version originale et sa traduction. Il souligne que ses (re)créations ont probablement représenté un défi plus important que les œuvres sources. Ces travaux sont à la fois des créations et des recreations. À ce propos, *Le Trésor de la langue française informatisé* définit la création comme « l'acte, le fait de créer », « acte consistant à produire et à former un être ou une chose qui n'existait pas auparavant » et « acte qui consiste à produire quelque chose de nouveau, d'original, à partir de données préexistantes ». Or, la traduction crée justement un texte à partir d'une œuvre préexistante. Il s'agit d'un acte d'appropriation du texte de départ tel que défini par George Steiner :

The Translator performs for others, at the price of dispersal and relative devaluation, as task no longer necessary or immediate to himself. But there is also a proprietary impulse. It is only when he 'brings home' the simulacrum of the original, when he recrosses the divide of language and community, that he feels himself in authentic possession of his source. (Steiner, 1998 : 400)

La création prend forme grâce à deux actes, c'est-à-dire lire et écrire. En effet, « l'acte de lecture profonde » est « le lieu de la réalisation d'une authentique création — ou recreation — du texte poétique » (Pérez Muntaner, 1993 : 640). Toutefois, Pérez Muntaner fait uniquement référence à la traduction poétique. En effet, ce dernier avance que son attitude est différente quand il traduit la prose du fait qu'elle demeure, en règle générale, moins difficile au niveau de la compréhension. À notre avis, malgré la présence de genres littéraires différents, la traduction est régie par les mêmes difficultés. Pour y faire face, le traducteur fait appel à certaines compétences, dont la créativité.

La notion de créativité est présente dans divers domaines, notamment en sciences (les sciences humaines, les sciences de la nature et les sciences formelles), en commerce, en finance, en marketing, etc. La créativité est définie en sciences cognitives comme la

« capacité à produire une idée exprimable sous une forme *observable* ». C'est aussi la capacité « à réaliser une production (composition picturale, sculpturale, musicale, texte littéraire ou scientifique, publicité [...]), qui soit à la fois *novatrice* (et *inattendue*), *adaptée* à la situation et considérée comme *ayant de la valeur* » (Dictionnaire des sciences cognitives, 2002 : 95, nous soulignons). Cette définition se rapproche sensiblement de celle proposée par Kussmaul : « [t]he creative product must be both *novel* and *useful*, it must contain an element of *surprise*, but must also *fulfil* certain needs, it must be *singular* or at least *unusual*, but at the same time must *fit in with reality* » (Kussmaul, 1991 : 92, nous soulignons).

Dans l'article « Axes et critères de la créativité en traduction », Dancette, Audet et Jay-Rayon affirment que la créativité est une notion qui résiste à la définition. En réalité,

[o]n contourne souvent la difficulté de la définition en assimilant la créativité à la fécondité des variantes envisagées (certains parlent de « générativité »), à l'ingéniosité des solutions retenues ; elle est même parfois expliquée par le comportement de l'expert dont le travail repose en partie sur la répétition, ce qui semblerait contredire l'idée de la créativité comme étant une solution unique à un problème nouveau. (Dancette, Audet et Jay-Rayon, 2007 : 108)

À notre avis, la créativité ne se limite pas au fait de trouver une « solution unique à un problème nouveau ». La créativité peut se manifester autrement, par exemple en proposant une idée inédite et en renouvelant un ancien modèle. La contrainte résultant d'un problème n'est pas toujours l'élément déclencheur de la créativité. À ce sujet, Hewson exprime les mêmes réserves. En effet, on ne peut pas supposer un lien indissociable entre « l'existence d'un problème, [...] et l'adoption d'une démarche créative par le traducteur » (Hewson, 2017 : 504). La dynamique du processus traductif est non linéaire ; il est donc difficile d'inventer un algorithme qui identifie les facteurs déclenchants la créativité. Cela dépend de plusieurs éléments, notamment la personnalité du traducteur, ses

compétences (elles-mêmes évolutives), du contexte et des attentes du commanditaire de la traduction. Malgré cette difficulté, traducteur et traductologue gagneraient à comprendre le mécanisme créatif et à observer comment il se manifeste.

La double hélice de Dancette (1995) explicite l'interaction entre les textes, les langues, et les cultures. Selon ce modèle, la créativité en traduction/du traducteur s'exprime selon différents axes : la traduction suit une trajectoire qui part de la forme linguistique initiale (texte source) vers une nouvelle forme (la traduction). Au cours de cette trajectoire, le texte subit des « opérations langagières, de compréhension et d'expression, à toutes sortes de niveaux linguistiques et extralinguistiques » (Dancette, Audet et Jay-Rayon, 2007 : 108). D'abord, les auteurs (2007) définissent un premier axe, à savoir l'axe formel qui met en exergue « l'évolution de la forme des équivalents recherchés », notamment les « adjectifs », les « périphrases » et les « métaphores ». Un deuxième axe, l'axe narratif, incite le traducteur à s'interroger sur le point de vue et l'effet du texte source grâce aux « allusions, inférences, sous-entendus ». Quant à l'axe sémantique, il fait appel aux « connotations des lexies, connotations de registre et de niveau, tropes ». L'avant-dernier axe, dans la classification proposée, c'est-à-dire l'axe traductif, représente l'espace dans lequel les traducteurs essayent d'instaurer un terrain d'entente entre les exigences du texte source et le respect de la langue cible. En d'autres termes, « comment exprimer une idée avec ses nombreuses évocations et ses connotations sans paraphraser » (Dancette, Audet et Jay-Rayon, 2007 : 118). Le dernier axe, à savoir l'axe intraréférentiel, représente « un travail sur les chaînes anaphoriques », notamment les chaînes pronominales, isotopiques et intertextuelles. Selon Dancette, Audet et Jay-Rayon, ces cinq axes démontrent que la créativité du traducteur s'exprime de différentes façons afin de résoudre les difficultés que pose l'acte de traduction.

Si chaque texte écrit est unique, c'est parce qu'il est le fruit de la création de son propre auteur. Dans *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Peter Childs et Roger Fowler affirment que le traducteur est à la fois un critique méticuleux et un écrivain créatif : « the process is controlled by the translator, who must be a scrupulous critic and a creative writer to locate the 'seed' and make it grow » (Childs et Fowler, [1973] 2006 : 243). Le critique a la capacité d'identifier un problème et de le résoudre ; l'écrivain créatif se charge de « cultiver » le texte en y parsemant des semences que l'on espère fertiles. C'est ainsi que le traducteur intervient et fait preuve de créativité pour résoudre certains aspects qui résultent des nombreuses situations qu'il est amené à gérer. La traduction apporte, « comme toute interprétation », « un excès de clarté », pour emprunter les termes de Gadamer — ou plus précisément ceux de ses traducteurs vers le français :

[Le traducteur] ne peut évidemment rien laisser en suspens de ce qui lui semble obscur. Il doit abattre ses cartes. Il y a, certes, des cas limites, dans lesquels l'original contient quelque chose d'obscur (même pour le premier lecteur). Mais c'est justement dans de tels cas limites d'interprétation qu'apparaît clairement la contrainte qui pèse toujours sur le traducteur. Il lui faut ici en prendre son parti et dire clairement comment il comprend [...] Toute traduction qui prend sa tâche au sérieux est plus claire et aussi plus plate que l'original. (Gadamer, 1976 : 408)

Selon Gadamer, le traducteur doit agir tel un médiateur qui éclaire ce qui a été dit par un autre, c'est pour cette raison que sa responsabilité est constamment mise à l'épreuve. Il n'en demeure pas moins que le traducteur est également responsable d'identifier le rôle de l'ambiguïté dans un texte. De notre point de vue, la clarification ne doit pas devenir une quête systématique. En effet, il faut l'évaluer à sa juste valeur ou nécessité en assimilant les fonctions remplies par l'ambiguïté dans un texte. C'est exactement ici que le sens critique du traducteur entre en jeu, comme le note Hewson :

*L'accès ou le non-accès au(x) sens est, [...], une thématique essentielle du roman ; celle-ci fait naturellement partie du cadre interprétatif élaboré par l'expert, qui s'attend à ce que le lecteur de la traduction puisse accéder aux mêmes richesses d'interprétation. Pour le traducteur, il me semble que le seul moyen d'y parvenir est d'adopter une démarche créative. (Hewson, 2017 : 517, nous soulignons)*

En réalité, si l'ambiguïté est mise en place dans le texte source pour lui donner un certain style qui façonne l'expérience de lecture, il est alors nécessaire d'envisager de garder le même effet. En d'autres termes, une clarification excessive peut engendrer une infantilisation du lecteur. Tout compte fait, le plus important est d'aborder l'action de traduire comme une activité critique qui met en place certains phénomènes sollicitant l'examen raisonné du traducteur et sa créativité pour pallier les difficultés qui se présentent. Il devient donc légitime de se demander comment se manifeste la créativité.

## **6. La créativité en traduction et au-delà**

La créativité semble être devenue le mot d'ordre de notre ère. En réalité, on peut presque détecter une obsession autour de cette notion : on en parle partout (milieu professionnel, publicité, quotidien, etc.) et on se retrouve donc dans une sorte de course à la créativité. Cette dernière est assimilée à un devoir de performance et tend à devenir codifiée : il faut être créatif pour innover et aboutir à des résultats satisfaisants. Or, cette perception de la créativité la rend monnaie courante. Si la créativité devient ordinaire, elle perd ses atouts.

En 1950, à l'occasion de la rencontre de *The American Psychological Association*, Joy Paul Guilford, psychologue et professeur de psychologie, présente son célèbre discours inaugural et souligne l'absence d'études relatives à la créativité. Cette date a marqué la littérature et a ouvert la voie aux discussions portant sur la pensée convergente et

divergente contribuant ainsi à l'essor de la psychologie de la créativité. Guilford explique que la créativité est étroitement liée à des capacités telles que « la facilité à détecter les problèmes, des capacités d'analyse, d'évaluation et de synthèse, ainsi qu'une pensée fluide et flexible » (Guilford, 1950 : 444-454). Ce dernier avance également que la créativité prend forme grâce à « la pensée divergente », c'est-à-dire « la capacité à trouver le plus grand nombre d'idées à partir d'un stimulus unique ». Selon Udo-Ernst Haner, les adjectifs « convergent » et « divergent » sont employés, en sciences sociales, comme des caractéristiques qui conceptualisent des « styles de pensée ou des comportements » :

In literature on creativity, convergent thinking is seen as a single-focus activity or as 'thinking that proceeds toward . . . a single answer' (Thompson, 2003 : 98), while divergent thinking — also termed 'lateral' thinking (de Bono, 1985) — is a multi-focus activity that allows for 'conflicting ideas, paradoxes, ambiguity, and doubt' (Thompson, 2003 : 98). In innovation management literature, divergent behaviour is described as being explorative and expansive; it increases complexity of a system and 'tends to follow a random or chaotic process' (Van de Ven *et al.*, 1999 : 184). In contrast, convergent behaviour is integrative and exploitative in nature; it reduces the dimensions and thereby the complexity of a system and 'moves it toward a periodic pattern of quasi equilibrium' (Van de Ven *et al.*, 1999 : 184). (Haner, 2005 : 289)

Du point de vue de Haner, la créativité est un style de pensée, par extension un style d'écriture, car la pensée se manifeste également par les mots écrits. Dans notre travail, nous estimons que la créativité se manifeste également à travers le style du traducteur, qu'il soit convergent ou divergent : la pensée convergente est à axe unique et conduit à une seule réponse, alors que la pensée divergente s'écarte de l'axe conventionnel et est donc « latérale ». Elle est composée de multiples axes et permet le chevauchement d'idées. Ainsi, la pensée divergente est une façon de penser qui étend les dimensions d'un système et permet de l'explorer. De ce fait, comprendre la créativité du traducteur revient à cerner le système dans lequel elle se manifeste et évolue, à savoir un système complexe. Mais définir la complexité est un travail de longue haleine. Dans *La complexité humaine*, Edgar

Morin tente de répondre à la question « qu'est-ce que la complexité ? » :

Au premier abord, la complexité est un tissu (*complexus* : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est effectivement le tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal. (Morin, 1994 : 316)

Un texte, du latin *textus*, est également un tissu. Il s'agit ainsi d'un espace qui obéit au concept de complexité. À notre avis, la créativité, produit du cerveau, est une faculté d'adaptabilité qui se manifeste pour mettre en place une certaine logique : « la pensée ne sert pas la logique : elle s'en sert ». En ce sens, la pensée créative est l'une des formes de la pensée complexe, dans la mesure où « son exigence logique doit donc être beaucoup plus grande que celle de la pensée simplifiante, puisqu'elle se bat en permanence dans un *no man's land*, aux frontières du dicible, du concevable, de l'a-logique et de l'illogique » (Morin, 1994 : 322). Le champ qui couvre la théorie de la complexité est épineux, mais ce que nous retenons de l'explication de Morin, dans le cadre de cette thèse, est l'idée suivante : plus la pensée est divergente, plus la créativité est palpable.

Sur le plan sémantique, à l'entrée « créativité », le *Larousse informatisé* propose les définitions suivantes : « capacité, faculté d'invention, d'imagination ; pouvoir créateur », « aspect de la compétence linguistique représentant l'aptitude de tout sujet parlant une langue à comprendre et à émettre un nombre indéfini de phrases qu'il n'a jamais entendues auparavant et dont les règles (en nombre fini) d'une grammaire générative sont censées rendre compte ». Ces définitions laissent suggérer que tout être humain est par essence créatif. Il est nécessaire de remonter à la source, à savoir le cerveau, et de puiser dans la neuroscience. Dans « Structures et mécanismes cérébraux sous tendant la créativité : une revue de la littérature », Borst, Dubois et Lubart précisent que la créativité est étroitement

liée à trois traits de personnalité, à savoir « la recherche de nouveauté », « la prise de risque » et « le psychotisme » (Borst, Dubois et Lubart, 2006 : 2). Ils expliquent également que les études portant sur la plasticité cérébrale leur ont permis de mettre en relief l'influence de l'environnement sur la créativité. Cette étude, qui propose une riche synthèse de l'histoire de la créativité, affirme que « le développement du cerveau créatif est déterminé par la double influence de l'environnement et de l'hérédité » (Borst, Dubois et Lubart, 2006 : 26). Dans *Psychologie de la créativité*, Lubart, Mouchiroud, Tordjman *et al.* (2003 : 13) adoptent une approche « multivariée » de la créativité et mettent en relief l'importance de quatre facteurs : les facteurs cognitifs (l'intelligence et la connaissance), les facteurs conatifs (la personnalité et la motivation), les facteurs émotionnels et les facteurs environnementaux. La créativité prend forme grâce à une combinaison de tous ces facteurs et se manifeste dans divers domaines tels que l'art, la science et la littérature, pour n'en citer que certains. L'approche « multivariée » donne un aperçu des facteurs qui interagissent dans une production créative, notamment en traduction. Toutefois, si l'on suggère que toute traduction est une production créative, tout traducteur est-il par essence un être créatif ? La réponse serait oui et non à la fois. En effet, l'acte de traduire exige certaines compétences, à savoir le sens critique, la prise de risque, la pensée divergente et la recherche de nouveauté à partir d'un stimulus : le texte source et son contexte. Ainsi, pour que le traducteur accomplisse sa tâche, il faut que sa créativité soit « adaptée » et qu'elle ait « de la valeur ». On peut donc avancer que traduire est un processus qui fait appel à la créativité pour déboucher sur un texte incarnant une nouvelle mise en scène d'un autre texte. Le traducteur joue le rôle du créateur dans ce processus d'interprétation et de transfert linguistique et culturel. Cette vision rejoint celle de Blaise Pascal qui annonce déjà, en 1660, dans ses *Pensées*, l'un des mécanismes sous-jacents à la création littéraire :



Qu'on ne me dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle ; quand on joue à la plume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux.

J'aimerais autant qu'on me dit que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours, par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition ! (Pascal, [1660] 1976 : 54)

En nous appuyant sur la métaphore de la balle de Pascal, nous suggérons que la créativité réside en la capacité du traducteur, comme celle de tout auteur, à créer des associations non seulement entre deux langues différentes, mais également entre deux cultures distinctes. En faisant référence à la même métaphore, Daniel Simeoni avance que l'unique espace où la créativité du traducteur s'exprime correspond aux moyens choisis pour atteindre les objectifs de soumission — précisons qu'il s'agit d'une soumission à la norme :

The only space left for creativity and innovation is in the ways chosen for achieving the goals of subservience (nothing to sneer at for sure, but clearly a substitute for higher ambitions), the means selected and the proper training for “la balle” to be best placed in a field consistently designed for other purposes. (Simeoni, 1998 : 12)

Simeoni évoque une notion clé, celle d'un entraînement adéquat. En effet, le traducteur opère sur le corps du texte original jusqu'à ce qu'il connaisse toute son anatomie. Puis, il doit utiliser les outils nécessaires pour recréer ce corps sous une nouvelle enveloppe, que nous appelons la traduction. Dans son article « The Monstrosity of the Body in Translation », Lily Robert-Foley relaie la même idée relative à la réorganisation du corps du texte : « [...] body parts may be shifted and rearranged, as in plastic surgery where fat can be moved from one part of the body to the other » (Robert-Foley, 2018 : 158). Ainsi, opter pour cette transition risquée et faire accepter le nouveau corps aux lecteurs de la culture cible témoigne que la voix du traducteur pourrait contribuer à sauver celle de

l'auteur de l'extinction. Sans traducteur, le cercle des lecteurs se limiterait à ceux qui parlent uniquement la langue du texte de départ.

La traduction est à envisager comme un acte de communication ; le traducteur est donc un « communicateur ». Basil Hatim et Ian Mason étaient évidemment les pionniers de l'un des volets déterminants en traductologie, particulièrement dans les recherches fondées sur une approche pragmatique ciblant l'analyse du discours. Selon Hatim et Mason, tout texte, discours et genre répond à des attentes : « the text, discourse and genre seem to fulfil expectations and do not in the least take the audience of receivers by surprise » (Hatim et Mason, 2005 : 22). Ils suggèrent également qu'au centre de la créativité stylistique résident à la fois la capacité à répondre aux attentes et celle à les défier :

This fulfilment or defiance of expectations is at the centre of communicative or stylistic creativity. It has to be noted, however, that too much informativity would be as communicatively problematical as too little. To prevent this from happening, communicative systems are self-regulating in this respect, and, in their search for equilibrium, text users tend to identify appropriate points on the scale between two extremes, the least and the most expected. (Hatim et Mason, 2005 : 23)

Les propos de Hatim et de Mason renvoient à une notion importante qui permet de « mesurer » la créativité, celle de l'équilibre. Pour illustrer l'importance de la notion d'équilibre, nous évoquons l'effet de l'addition en traduction : Hewson (2017 : 512) juge créatif toute action qui cible à « combler une lacune culturelle » chez les récepteurs. Il salue ainsi les interventions d'Éric Kahane (1979), traducteur de l'œuvre *No Man's Land*, de Harold Pinter (1975), dont les choix « apportent une petite touche visuelle permettant d'imaginer le contexte auquel Spooner fait référence ; [les additions de Kahane] contribuent par ailleurs à la manière alambiquée de s'exprimer qu'affectionne ce personnage » (Hewson, 2017 : 512). En effet, le traducteur Kahane explicite, par exemple, « Hampstead Heath » en la traduisant par « les demeures policées et les frondaisons du

parc ». Selon Hewson, il s'agit d'une intervention créative réussie. Pour résumer notre propos dans cette sous-partie, la notion de créativité chez le traducteur prend tout son intérêt lorsqu'on l'envisage dans une dimension large, par opposition à des « moments » isolés de génie, même si de tels « moments » existent. Or, « il est clair qu'il faut examiner de près de tels moments d'inspiration, avant de pouvoir arriver à une conclusion en matière de créativité » (Hewson, 2017 : 513). Certes, la créativité est l'une des compétences dont tout traducteur sagace fait preuve pour réussir sa traduction, mais elle ne doit pas rimer avec l'expression d'un élan excessif. En effet,

certains traducteurs cèdent à la tentation de se laisser inspirer par leur talent d'écrivain, produisent ce que Berman (1999 : 40) appelait le *dépassement*, ce moment où, au lieu d'être au service de son auteur, le traducteur se permet de se faire plaisir et de laisser parler sa propre voix. (Hewson, 2017 : 507, en italique dans l'original)

La voix que Hewson évoque correspond à une voix qui n'est pas bien accordée, une voix envahissante. Mais pour traduire, il convient de constamment calibrer sa voix pour qu'elle ait la tonalité la plus appropriée.

## Partie III

### Corpus, méthodologie et analyse :

#### *The Rainbow* et ses deux traductions françaises

##### 1. Introduction : autour de la (re)traduction

Dans la troisième partie de la présente thèse, nous mettrons en œuvre les divers volets théoriques abordés préalablement, à savoir la traduction, le style, la créativité, la métaphore et le corps, pour déceler les aspects caractéristiques relatifs au processus de métaphorisation dans l'écriture lawrencienne et, plus particulièrement, dans les deux traductions françaises de *The Rainbow*. L'objectif de notre analyse est d'aboutir à une vue d'ensemble concernant la nature et la logique des choix en traduction : repérer les convergences et les divergences au niveau du style et du discours entre le roman de Lawrence et ses deux traductions et collationner les deux versions françaises pour établir un lien de continuité ou de discontinuité entre la première et la deuxième traduction. Cela débouchera sur des réflexions sur les traductions et les retraductions, plus généralement.

De nombreux chercheurs se sont déjà intéressés au phénomène de la retraduction. En ce sens, dans son ouvrage *An Approach to Translation Criticism*, Hewson identifie les spécificités d'une retraduction :

A new translation is implicitly a commentary on its predecessors, and translators often justify their work by referring to existing translations [...]. Some translators also refer explicitly to the critical tradition in order to justify their translational choices, while others make no reference either to existing translations or critical writing. (Hewson, 2011 : 31)

Hewson explique qu'une retraduction peut représenter un nouveau façonnage d'une version antérieure : il s'agit de retravailler la première version ou de s'en inspirer pour créer un nouveau texte. Toutefois, tous les traducteurs n'ont pas systématiquement recours aux versions antérieures traduites. En effet, certains produisent leurs textes sans s'être exposés aux premières traductions. Par exemple, Mme Jacqueline Gouirand-Rousselon, communément connue sous le nom de Gouirand en France, nous a reçue chez elle en avril 2014. Elle nous a confirmé qu'elle n'avait pas consulté la première traduction d'Albine Loisy avant de traduire *The Rainbow*. Elle nous a également précisé qu'elle avait traduit le roman sans aucune instruction particulière de la part de l'éditeur.

Dans son article « La retraduction comme espace de la traduction », Antoine Berman (1990 : 1) détaille le lien entre traduction et retraduction en avançant l'argument selon lequel la retraduction doit être considérée comme un « espace d'accomplissement ». Nous nous demandons pour quelle raison une seule traduction ne serait pas suffisante pour atteindre l'état d'accomplissement mentionné par Berman. Ce dernier explique que « les originaux restent éternellement jeunes (quel que soit le degré d'intérêt que nous leur portons, leur proximité ou leur éloignement culturel), les traductions, elles, 'vieillissent' » (Berman, 1990 : 1). Cela justifie qu'un besoin de retraduire se manifeste régulièrement, car « la possibilité et la nécessité de la retraduction » font partie intégrante de la nature du processus traductif. Selon l'argument de Berman, la traduction est perçue comme « une activité qui possède une temporalité propre : celle de la caducité et de l'inachèvement » (Berman, 1990 : 1). Pour Berman, chaque traduction est « défailante », c'est-à-dire « entropique ». Il s'agit d'un phénomène qui caractérise particulièrement les premières traductions, à savoir une « résistance au traduire ». Or, cette résistance n'est pas absolue ; elle a en effet une « temporalité aussi bien psychologique que culturelle et linguistique » (Berman, 1990 : 6). Du point de vue de Berman, les traductions ne se

réalisent pas pleinement dès leur première exécution. Il faut attendre le *kairos*, « le moment favorable », à savoir

celui où se trouve brusquement et imprévisiblement (mais non sans raisons) « suspendue » la résistance qui engendre la défaillance, l'incapacité de « bien » traduire une œuvre. Le *kairos* ne se limite pas aux paramètres socio-culturels qui facilitent, voire permettent, la traduction d'une œuvre. [...] Catégorie temporelle, le *kairos* renvoie à l'Histoire elle-même. À un moment donné, il devient « enfin » possible de traduire une œuvre. Après maintes introductions érudites, scolaires, maintes adaptations, il devient possible d'inscrire la signifiante d'une œuvre dans notre espace langagier. Cela arrive avec un grand traducteur, qui se définit par le règne en lui de la *pulsion traduisante*, laquelle n'est pas le simple désir de traduire. (Berman, 1990 : 6)

À notre avis, la vision de Berman ne renvoie pas à une certaine fatalité relative à la traduction et la retraduction : dans la mesure où une première traduction n'est jamais entièrement accomplie, retraduire devient donc une sorte d'obligation. Nous pensons plutôt que le besoin de retraduire reflète particulièrement la richesse d'un processus évolutif, celui de l'interprétation. En d'autres termes, il est possible que certaines traductions se réalisent pleinement dès leur première exécution, tandis que d'autres exigent plusieurs tentatives. Pour nous, un texte (original ou (re)traduction) n'est presque jamais un espace définitivement clos.

En ce sens, la multitude de textes (version expurgée d'un original, version complète, traduction et retraductions) constitue un « espace » privilégié pour approcher la notion du style en traduction, car cela permet de souligner les aspects ambigus dans le texte source et de mettre en relief des différences significatives entre les traductions et ce dernier, c'est ce que Kirsten Malmkjær nomme « Translational Stylistics » :

Such areas of ambiguity are often highly significant, but they can be harder to spot in monolingual stylistics. Comparisons can also highlight differences between languages, genres and cultures, which often have serious implications for comparative linguistic, literary and cultural studies. Differences in translators' styles, and general difficulties in translating (for example technical terms, metaphors, similes, rhyme, distantly vs. closely related languages, etc.) are clearly important for the discipline itself. (Malmkjær, 1993 : 215)

Quoi qu'il en soit, une (re)traduction produit un nouveau discours qui « dit presque la même chose » que le texte source, pour emprunter l'expression d'Eco (2003). Par ailleurs, Jean-Jacques Mayoux en faisant référence à la traduction de *Poèmes* de D.H. Lawrence affirme qu'il « s'agit d'une totalité hiéroglyphique à laquelle on chercherait en vain à en substituer une autre qui ne soit pas elle mais qui lui soit identique ou au moins équivalente » (Mayoux, 1976 : 98). C'est dans les zones où les discours s'effleurent sans vraiment être interposés que nous tenterons de repérer l'action des deux traductrices, entendre leurs voix et mettre en exergue leurs choix traductifs. Rappelons que Lawrence n'a cessé de réécrire et de réviser ses textes proposant ainsi diverses versions pour une seule œuvre :

The process of creativity is largely an enigma, but when an author revises a written text, glimpses of that process may be possible. *Lawrence did not merely revise, but frequently started a work from the beginning again and rewrote it completely.* This unique method of writing fiction, which often left for posterity two or more differently composed versions of a story or novel, gives an overwhelming amount of material for pondering *Lawrence's particular creative process.* It seems as if different ways of seeing and of interpreting dominated his thought at successive writing periods, and one can observe these by noticing the ways in which his use of syntax, vocabulary, and imagery varies between versions. (Baron, 2001 : 31, nous soulignons)

On a presque l'impression qu'un seul support ne suffisait pas à Lawrence pour contenir le fond de sa pensée, comme s'il avait un besoin continu de créer des espaces de communication évolutifs. Son écriture pourrait être assimilée à une écriture en mouvement.

De ce fait, en tant que vecteur de communication par excellence, la métaphore demeure l'une des propriétés essentielles qui caractérisent l'écriture lawrencienne.

Dans cette thèse, notre corpus se compose du roman *The Rainbow* et de ses deux traductions françaises. Néanmoins, nous ferons également référence, de façon ponctuelle, à d'autres œuvres de Lawrence, pour consolider le cheminement de notre réflexion et l'élargir. Nous analyserons également les extraits censurés du livre pour mieux contextualiser notre recherche. Pour ce faire, deux méthodes d'analyse seront adoptées : la méthode qualitative ainsi que la méthode quantitative. Nous aurons aussi recours à un concordancier afin de mieux approfondir notre analyse combinée.

## **2. Le corpus : « un éventail d'arc-en-ciel »**

Les métaphores abondent dans le roman *The Rainbow*, constituant ainsi un aspect transversal dans l'écriture lawrencienne. Comme nous l'avons déjà mentionné, la métaphore est incontestablement un outil de conceptualisation du corps chez l'auteur, un corps qui ne cesse d'évoluer tout au long du récit à la fois sur le plan physique et psychologique. Dans ce qui suit, nous passerons en revue les différentes définitions du corpus en linguistique et en traductologie, la chronologie de son évolution ainsi que ses classifications et ses utilisations.

### **2.1 Corpus : tour d'horizon et définitions**

Dans notre thèse, il est question de cerner le corps, de délimiter l'espace de son évolution et de retracer son mouvement dans *The Rainbow* et dans ses deux traductions françaises. Nous envisageons la traduction de la métaphore corporelle comme un processus de transplantation périlleuse qui ne peut se concrétiser sans la prise en compte de multiples



facteurs. Par ailleurs, l'omniprésence de la métaphore dans l'écriture lawrencienne risque de rendre extrêmement difficile le choix des exemples à analyser au niveau de leur taille et de leur nombre. La tâche se révèle dès lors compliquée, car « un grand chantier s'ouvre pour celui ou celle qui souhaite mener une analyse exhaustive d'une œuvre et de sa traduction » (Hewson, 2017 : 517).

L'une des difficultés majeures que nous avons rencontrée est celle de la contextualisation de notre interprétation. En effet, il est essentiel que les échantillons métaphoriques sélectionnés pour analyse soient placés dans un contexte plus large que la phrase ou le paragraphe qui les abritent. Certes, nous ne proposerons que certains exemples extraits de différents chapitres du roman pour mettre en relief le devenir du corps et l'évolution des représentations mentales résultant des métaphores, mais nous veillerons à injecter tout élément utile à notre microlecture. Une telle démarche établit un cadre interprétatif, car comme l'explique Hewson,

[i]l serait vain de procéder à la validation de choix de traduction en dehors de tout cadre interprétatif établi en amont. Comme dans le domaine de la critique des traductions (Hewson 2011), le cadre interprétatif permet d'asseoir des prises de position argumentées ; il constitue le fondement sur lequel s'appuient les arguments avancés par l'expert lorsque celui-ci se prononce sur des choix traductifs potentiellement créatifs. (Hewson, 2017 : 507)

C'est dans le cadre des études descriptives que notre recherche se situe, à la croisée des études sur/de corpus et d'une approche interprétative. Autrement dit, il s'agit d'une démarche qui permet au traductologue d'entreprendre une lecture mettant en lumière « les similarités et les divergences » non pour donner un jugement de valeur, mais pour mieux comprendre ce qui a motivé les choix du traducteur. Hewson affirme que le cadre interprétatif « invite à un va-et-vient entre le niveau macrostructurel, où se dégagent les pistes de lecture jugées fondamentales, et le niveau microstructurel, examiné dans le cadre

d'un choix traductif particulier » (Hewson, 2017 : 507). Nous prendrons ainsi en compte la dimension macrostructurelle et la dimension microstructurelle pour que d'autres pistes de lecture puissent émerger. En procédant de la sorte, nous espérons que le choix des exemples qui compose notre corpus sera pertinent et permettra d'avoir des données exploitables, grâce aux diverses fonctionnalités du concordancier que nous développerons ultérieurement.

Nous souhaitons d'abord retracer l'émergence des corpus en traductologie. Il convient de rappeler que l'utilisation des corpus s'inscrit dans le cadre de la recherche empirique qui explore les données récoltées afin d'en déduire des pistes de réflexions théoriques novatrices. Au début des années 1990, la présence du corpus en traductologie gagne progressivement du terrain grâce à une synergie entre les *Descriptive Translation Studies* (les études descriptives en traductologie ou la traductologie descriptive) et les *Corpus Linguistics* (la linguistique de corpus). Le corpus est devenu ainsi un paradigme empirique.

Les travaux de James Holmes (1972) représentent la pierre angulaire des études descriptives en traductologie. Holmes met en place un schéma proposant trois branches distinctes, mais étroitement liées : la dimension descriptive, la branche théorique et l'aspect appliqué. S'inspirant des travaux de Holmes, Toury esquisse en 1995 les contours d'un cadre théorique qui situe la méthode descriptive au cœur de la traductologie. La méthodologie développée par les recherches de nature descriptive considère les traductions comme « un (sous)-système » distinct s'inscrivant dans une culture cible spécifique. Il est nécessaire de tenir compte de l'influence de la « théorie du polysystème » développée par Itamar Even-Zohar (1979). Ce dernier définit le texte en tant qu'espace régi par des relations complexes et dynamiques. En ce sens, tout texte, y compris les traductions, est perçu comme un sous-système faisant partie d'un système plus large, à savoir le

polysystème littéraire. Selon cette théorie, la traduction a besoin d'un texte source pour exister, mais une fois effectuée, cette même traduction devient autonome du texte générateur et suit sa propre trajectoire. Selon Toury, les traductions représentent « des textes à part entière non pas des représentations d'autres textes » (Toury, 1995 : 29).

Les travaux de Toury, dans le cadre de la traductologie descriptive, ont ouvert la voie à l'émergence de diverses études utilisant les corpus. Cela dit, l'utilisation du terme « corpus » chez Toury diffère de celle des linguistes de corpus, comme l'explique Sara Laviosa :

Within this target-oriented and empirical perspective, the initial criteria for selecting individual texts or a corpus of texts are external, provisional, and firmly based on the target system. In Toury's programme for Translation Studies the term 'corpus' does not have the same specialised meaning assigned to it by the discipline of corpus linguistics, but it generally refers to *a relatively small collection of texts assembled and searched manually according to specified criteria*. These collections include, for example, the texts of a particular translator, school of translators, author, or period of time. (Laviosa, 2002 : 13, nous soulignons)

Ainsi, selon Toury, un corpus est un ensemble de textes relativement petits, assemblés et recherchés manuellement selon des critères spécifiques. Le corpus permet d'observer des phénomènes traductifs et d'en tirer des éléments de référence, à savoir des normes qui établissent ce qui est « correct et incorrect », « approprié et inapproprié » au sein d'une communauté et dans une situation donnée (Toury, 1995 : 55). Toutefois, la norme n'est pas une règle rigide et stricte. Il s'agit d'une unité évolutive, non pas un élément universel. Ici, la norme s'inscrit dans une culture et dans un cadre spatio-temporel spécifiques : « [...] norms are descriptive, rather than prescriptive constructs and are reflected in the observable regularities of translational behaviour. They guide the translator's choices and are dependent on the position assigned to translation in a given target culture system » (Laviosa, 2002 : 16). À notre avis, les normes sont une sorte de guide qui couvre

deux dimensions, celle de la culture source et celle de la culture cible — notons que les frontières des deux dimensions sont variables et qu’elles peuvent être parfaitement distinctes ou bien mêlées en divers points. Par ailleurs, la norme se vêt de différentes robes ; elle peut être sociale, lexicale ou stylistique, par exemple. Cela dit, la précaution est de mise, car la présence de tendances ou d’aspects réguliers n’implique pas systématiquement l’influence d’une règle normative : « regularities in behaviour do not however necessarily indicate that normative forces are at play; tracing regularities does not tell us what induced the regularities » (Brownlie, 1999 : 18). Il semble utile d’expliciter la notion de régularité au niveau des comportements en faisant référence aux travaux du sociologue Pierre Bourdieu. Ce dernier explique que « l’habitus, comme système de dispositions à la pratique »

[est] un fondement objectif de conduites régulières, donc de la régularité des conduites, et si l’on peut prévoir les pratiques (ici la sanction associée à une certaine transgression), c’est que l’habitus est ce qui fait que les agents qui en sont dotés se comportent d’une certaine manière dans certaines circonstances. Cela dit, cette tendance à agir d’une manière régulière qui, lorsque le principe en est explicitement constitué, peut servir de base à une prévision (équivalent savant des anticipations pratiques de l’expérience ordinaire), ne trouve pas son principe dans une règle ou une loi explicite. (Bourdieu, 1986 : 40).

Bourdieu établit donc une différence entre la règle prescriptive et « l’habitus » tout comme Toury qui distingue la règle de la norme. En traduction, étudier la norme permet d’anticiper certaines pratiques du traducteur et de les situer dans leurs contextes.

Reprenons à présent la chronologie du développement du corpus en traductologie. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l’évolution du corpus dans le cadre de la linguistique. Pour ce qui est de la linguistique, l’utilisation des corpus remonte au début des années 1960 (Kucera et Francis, 1967) et va de pair avec la révolution numérique et le perfectionnement de la performance des ordinateurs et de leur commande :

Corpus design and computerised methods of corpus analysis constitute the methodology of corpus linguistics, which in an integral part of the definition of this discipline and an essential factor in its development. The latter is confirmed by the rapid expansion of corpus-based research during the last 20 years when the refinement of text retrieval software, the increased storage and processing power of computer hardware together with the development of computer type-setting, word-processing, automatic data capture (Leech, 1991a) and CD-ROM optical disks, made it possible to create corpora of hundreds of millions of words, such as the British National Corpus, and design other corpus types [...]. (Laviosa, 2002 : 7)

Laviosa fait référence à deux « générations » au sein de la linguistique du corpus : une première vague allant des années 1960 aux années 1970 et une deuxième couvrant les années 1980 et les années 1990. Or, il convient de souligner que la linguistique chomskyenne, qui date également des années 1960 et 1970, stipule que l'utilisation des corpus est inutile. En partant du constat de Chomsky, certains avancent que la linguistique peut être étudiée en analysant seulement la phrase isolée ou bien les données collectées « intuitivement » : « The critical problem for grammatical theory today is not a paucity of evidence but rather the inadequacy of present theories of language to account for masses of evidence that are hardly open to serious question » (Chomsky, [1965] 2015 : 19-20).

C'est en Grande-Bretagne, sous l'influence de « la seconde génération de linguistes de la *London School* fondée par John Rupert Firth et Daniel Jones, que l'utilisation des corpus s'est progressivement répandue (Léon, 2008 : 12). Jacqueline Léon avance que les deux vagues correspondent en réalité à deux courants qui se veulent distincts : le courant « 'corpus-based' », sous la direction de Geoffrey Leech, et le courant « 'corpus-driven' », représenté par John Sinclair. Les adeptes du premier courant préconisent une méthode qui s'appuie sur une logique déductive. En effet, ces derniers se servent du corpus comme outil qui vérifie des aspects théoriques préexistants. Pour les adeptes du deuxième courant (Francis, 1993 ; Tognini-Bonelli, 2001), le corpus joue le rôle d'un support qui

permet de suivre un raisonnement inductif sans appui théorique préalable. Dans ce cas, il s'agit d'effectuer des analyses textuelles et d'en extraire des tendances pour enrichir la théorie. À notre avis, que le raisonnement soit inductif ou déductif, il émane souvent d'une idée, d'une intuition qui amène le chercheur à entreprendre une aventure. Cela va de pair avec l'affirmation de Paillé et Mucchielli :

[...] il n'y a pas de point de référence absolu et stable autour duquel pourrait se constituer le regard théorique du chercheur : celui-ci est constamment en construction. Du même coup, il n'y a pas de position de départ absolue et figée pour la recherche, pas de repère fixe pour la connaissance, pas de prétest/posttest possible à ce niveau. (Paillé et Mucchielli, 2012 : 125)

De ce point de vue, l'intuition n'est ni contraire à la perspicacité ni à la scientificité du chercheur. En outre, la limite entre les deux courants mentionnés n'est pas toujours nette. En effet, Léon suggère que cette distinction est « d'ordre purement conjoncturel et politique », car leurs adeptes qui sont « tous deux d'origine britannique et issus de la *London School*, utilisent parfois les mêmes corpus et partagent certains supports de publications » (Léon, 2008 : 13). Nous ne parcourons pas ici la chronologie de développement de la linguistique de corpus (voir l'article détaillé de Léon), mais il convient de mentionner que l'étude des corpus est étroitement liée à la tradition britannique dans le domaine de la linguistique ; elle-même influencée par l'expansion massive de la machine et de l'informatique.

Avant d'aborder l'utilisation des corpus en traductologie, nous souhaitons d'abord consulter quelques définitions. À l'entrée « corpus » dans le *Trésor de la langue française informatisé*, on peut lire ceci : « recueil réunissant ou se proposant de réunir, en vue de leur étude scientifique, la totalité des documents disponibles d'un genre donné », « ensemble de textes établi selon un principe de documentation exhaustive, un critère thématique ou

exemplaire en vue de leur étude linguistique », et « ensemble de données exploitables dans une expérience d'analyse ou de recherche automatique d'informations ». Ainsi, un corpus peut être considéré comme une sorte de répertoire qui regroupe des informations, traitées ou brutes, sous forme numérique ou autre, dans le but de les analyser. Selon Francis (1991), un corpus représente un ensemble de textes qui est supposé être représentatif d'une langue donnée, d'un dialecte ou d'un autre sous-ensemble d'une langue, qui doit être utilisé pour une analyse linguistique. Dans « Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research », Mona Baker explique que le mot corpus signifiait à l'origine un ensemble de textes écrits, traités ou non traités, généralement par un même auteur. Mais, sous l'influence de la linguistique de corpus, cette définition a subi des changements importants :

(i) *corpus* now means primarily a collection of texts held in machine-readable form and capable of being analysed automatically or semi-automatically in a variety of ways; (ii) a corpus is no longer restricted to 'writings' but includes spoken as well as written text, and (iii) a corpus may include a large number of texts from a variety of sources, by many writers and speakers and on a multitude of topics. What is important is that it is put together for a particular purpose and according to explicit design criteria in order to ensure that it is representative of the given area or sample of language it aims to account for. (Baker, 1995 : 225)

Il va de soi que la notion de corpus s'est complexifiée grâce à l'influence de l'informatique. À présent, le corpus est défini comme un ensemble de textes qu'un ordinateur peut traiter afin d'en extraire, d'une manière automatique ou semi-automatique, des éléments intelligibles. Le corpus peut également regrouper des données sous diverses formes : écrites, audio, visuelles ou multimodales (utilisation combinée).

D'un point de vue linguistique, le corpus est une grande quantité de textes « bruts » qui sont traités pour que le chercheur trouve des évidences objectives : « large quantities of 'raw' text are processed directly in order to present the researcher with objective

evidence » (Sinclair, 1991 : 4). Cette vision exclut donc la dimension extratextuelle, à savoir l'aspect sociolinguistique auquel Benoît Habert (2000) fait référence. Selon ce dernier, un corpus est « une collection de données langagières qui sont sélectionnées et organisées selon des critères linguistiques et extra-linguistiques explicites pour servir d'échantillon d'emplois déterminés d'une langue » (Habert, 2000 : 13). En revanche, dans le cadre du courant « corpus-based », les corpus sont des outils qui permettent d'analyser des phénomènes relatifs aux langues et contribuent à établir une nouvelle linguistique dont la méthodologie est distincte : « a new philosophical approach [...] a new way of thinking about language » (Leech, 1992 : 106). Ici, le critère qui importe le plus dans la mise en place d'un corpus demeure son utilité et sa représentativité.

Disons d'emblée que les études fondées sur corpus se sont progressivement fait une place en traductologie grâce aux contributions des divers traductologues qui se sont inspirés de la linguistique de corpus. Certains acquis de celle-ci sont désormais couramment utilisés pour enrichir la méthodologie et la réflexion dans notre discipline. Mais cet intérêt est également l'un des résultats de l'essor considérable des logiciels de traduction automatique et du besoin d'établir des glossaires techniques, comme l'a précisé Baker, il y a déjà vingt ans :

The potential for using corpora is beginning to take shape in translation studies. Computerised corpora are becoming increasingly popular in those areas of the discipline which have close links with the hard sciences. This is particularly true of terminology and machine translation, where the emphasis is primarily, if not exclusively, on scientific and technical texts. (Baker, 1995 : 224)

Sans doute, l'emploi des corpus peut être significativement utile pour les traducteurs de textes techniques. Mais qu'en est-il de la traduction des textes littéraires ? Si certains semblent persuadés qu'il existe une césure entre le domaine pragmatique et le domaine littéraire, nous demeurons persuadée que toute avancée dans l'un enrichirait l'autre. Car la



mise en place de nouvelles techniques traductives, grâce au développement technologique, ne peut que nourrir la réflexion théorique du traductologue, en particulier dans le cadre de des études descriptives :

It goes some way towards fulfilling the growing need for a rigorous descriptive methodology in an attempt to increase the inter-subjectivity of the applied areas of translation studies, such as *translator training* and *translation criticism*, and of course in the pursuit of a more satisfying theoretical account of *the phenomenon of translation itself*. (Baker, 1995 : 224, nous soulignons)

Selon Baker, avoir recours au corpus permet d'instaurer une méthodologie rigoureuse qui contribue non seulement à mieux comprendre le « phénomène de la traduction », mais également à affiner son aspect pratique en enrichissant la formation du traducteur et en aiguisant le regard critique qu'on porte au niveau théorique et pratique. Il va de soi que les études de/sur corpus sont à présent une branche reconnue de la traductologie descriptive. Ce sont des études qui explorent différentes pistes de réflexion que Federico Zanettin (2013 : 20-32) détaille, dans son article « Corpus Methods for Descriptive Translation Studies ». Selon Zanettin, l'utilité des corpus se vérifie selon trois axes : le volet le plus important concerne la vérification des « universaux de traduction » (*translation universals*). Il s'agit d'aspects invariables inhérents aux traductions quelle que soit la langue. Selon Baker (1993), ces universaux sont des tendances que l'on détecte dans les textes traduits. Baker en propose quatre : l'explicitation, la simplification, la normalisation et le nivellement. La première tendance peut être observée quand la traduction rend plus clair l'énoncé du texte source (phrase plus longue, ajout lexical et utilisation de charnières, par exemple). La simplification est détectée quand des aspects lexicaux, syntaxiques ou stylistiques dans le texte source perdent leur intensité ou variété dans la traduction. La normalisation, quant à elle, est utilisée pour que le contenu du texte

source soit adapté aux normes stylistiques de la langue cible (contourner la répétition, par exemple, en utilisant un système de synonymes). Enfin, le nivellement est la tendance qui permet d'instaurer une forme d'équilibre dans la traduction.

Le deuxième volet, suggéré par Zanettin, cible les particularités stylistiques du traducteur, « les variations individuelles » qui caractérisent sa plume. Ces variations peuvent être identifiées, par exemple, en comparant le style de plusieurs traducteurs à la fois et en mettant en relief les choix propres à chacun. Quant au dernier volet, qui est une combinaison des deux premiers, il se focalise sur les normes traductives, aspect étroitement lié aux contextes (Zanettin, 2013 : 21).

Après avoir abordé l'émergence du corpus et son évolution, nous souhaitons à présent explorer les différentes classifications de corpus avant d'entamer l'analyse des échantillons métaphoriques sélectionnés pour retracer la représentation du corps et son devenir dans l'écriture lawrencienne ainsi que dans la traduction d'Albine Loisy et celle de Jacqueline Gouirand.

## **2.2 Classification des corpus**

En linguistique, la mise en place d'un corpus peut être effectuée selon divers critères.

Baker en énumère les plus importants :

- (i) general language vs. restricted domain
- (ii) written vs. spoken language
- (iii) synchronic vs. diachronic
- (iv) typicality in terms of range of sources (writers/speakers) and genres (e.g. newspaper editorials, radio interviews, fiction, journal articles, court hearings)
- (v) geographical limits, e.g. British vs. American English
- (vi) monolingual vs. bilingual or multilingual (Baker, 1995 : 229)

D'après la classification ci-dessus, le corpus peut être établi en fonction de la nature de la langue (générale ou spécialisée) et de sa forme (écrite ou orale). Le chercheur peut adopter

une approche diachronique ou synchronique. Il peut également cibler un genre de textes spécifiques ou de discours particuliers. Il est possible aussi de créer un corpus selon les distinctions langagières dues à l'éloignement géographique : le français parlé en France métropolitaine et celui du Québec, par exemple. Le corpus peut être monolingue, bilingue ou multilingue. L'article de Baker « Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications », publié en 1993, est rapidement devenu un article incontournable. En effet, ce dernier a ouvert la voie aux traductologues pour mener plusieurs recherches s'inspirant de la linguistique de corpus. En faisant référence aux travaux de Baker, Rudy Loock (2016) propose une classification détaillée des corpus tout en signalant que les classifications des différents types de corpus « évoluent vite, parfois très vite même » ; une telle évolution témoigne à la fois d'une certaine « instabilité » et d'une « effervescence autour des corpus » (Loock, 2016 : 68).

Un corpus parallèle met le texte source et sa traduction (corpus bilingue) ou ses traductions (corpus multilingue) en alignement parallèle afin d'observer certains phénomènes langagiers ou stylistiques qui pourraient renseigner le chercheur sur divers aspects traductifs, tels la prise de décisions, les choix et les normes qui s'inscrivent dans des contextes socioculturels et historiques bien spécifiques. Dans un corpus parallèle, « les échantillons ne sont pas indépendants, l'un des deux étant le fruit de la traduction de l'autre » (Loock, 2016 : 86). Baker (1995 : 231) avance que ce type de corpus est un moyen qui aide à déterminer de manière objective la façon dont les traducteurs surmontent certaines difficultés. Un corpus parallèle fournit également des modèles concrets aux traducteurs qui débutent. L'exploitation de ce type de corpus prend forme grâce à l'alignement qui consiste à placer un extrait du texte original et sa traduction l'un à côté de l'autre dans un tableau. Parmi les corpus parallèles les plus célèbres, nous citerons le Hansard Corpus, qui regroupe les textes du Parlement canadien en anglais et en français,

ainsi que le corpus Europarl, qui inclut les procédures judiciaires du Parlement européen. Il convient de rappeler que les corpus parallèles ne sont pas uniquement utilisés dans le cadre d'une « traductologie d'observation », pour emprunter le terme de Michel Ballard (2007 : 12). En réalité, le traducteur, dans l'exercice de son métier, peut aligner et baliser des segments textuels pour les associer afin de constituer une mémoire de traduction. Plusieurs logiciels, tels que Trados, MemoQ et XML, permettent de créer des corpus parallèles. Dans ce cas précis, le corpus parallèle représente une base de données plutôt qu'un support d'observation théorique. Les corpus parallèles sont aussi appelés « corpus de traduction », pour traduire l'expression « translation corpus » utilisée par Tognini-Bonelli (2001).

Or, les différentes appellations des corpus créent parfois une légère confusion. En effet, dans la littérature, le corpus parallèle est également utilisé pour désigner un ensemble de textes bilingues que l'on peut comparer sans qu'ils soient des originaux et leurs traductions. Il s'agit donc d'une collection de textes dans des langues différentes portant sur un critère commun, c'est-à-dire le genre, le thème, le registre ou l'époque de publication. Cependant, ce type de corpus désigne aussi les corpus comparables. Pour éviter cette confusion dans le présent travail, un corpus comparable fera référence à un ensemble composé de textes de langues différentes (bilingue ou multilingue) sans qu'ils ne soient des œuvres sources et leurs traductions (Bowker et Pearson, 2000 : 95). L'un des exemples qui correspondent au corpus comparable serait la comparaison d'extraits de textes du British National Corpus et de Frantext : le British National Corpus (BNC) est un corpus composé de 100 millions de mots anglais, écrits et parlés, qui proviennent d'un large éventail de sources. Il couvre l'anglais britannique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne Frantext, il s'agit d'une base de données mise en ligne en 1998. Frantext est composé de 251 millions de mots français couvrant la période allant du IX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle.

Pour comparer ces deux corpus, il convient de choisir des extraits qui ont été rédigés à la même époque et qui portent sur le même thème. Les chercheurs peuvent également avoir recours au corpus comparable, s'ils souhaitent comparer des textes d'un domaine spécifique rédigés en langue originale et d'autres textes du même domaine rédigés par des non natifs, par exemple, les contrats juridiques issus en Angleterre et le même type de contrats rédigés en anglais par des avocats français. Un autre exemple qui illustre ce type de corpus comparable est le fait de comparer des extraits du British National Corpus et du Translational English (Loock, 2016 : 86). Dans ce cas, le chercheur peut détecter les variations entre l'anglais des natifs et celui des non natifs. Les analyses des divers échantillons révèlent ainsi des tendances telles que la présence de locutions récurrentes introduites par ceux dont l'anglais n'est pas la langue maternelle.

Il n'y a pas lieu de détailler ici tous les types de corpus, car Loock (2016 : 67-94) consacre un chapitre entier à ce sujet où il explique les particularités « des corpus bruts et des corpus annotés », « des corpus monolingues », « des corpus officiels et des corpus maisons » et « des corpus d'apprenant ». Néanmoins, nous souhaitons souligner que les corpus bilingues ou multilingues, parallèles et comparables, sont un moyen pour étudier le « comportement » d'une langue ainsi que ses caractéristiques dans l'environnement habituel de son utilisation vis-à-vis des textes traduits et des textes d'une même langue ayant des aspects distinctifs. Utiliser un corpus permet de dégager les différences entre les langues sur le plan syntaxique, typologique et culturel, ce qui aide le chercheur à établir diverses tendances. Cela peut être particulièrement utile dans le cadre des études à fin comparatiste. En outre, un corpus est également utilisé en lexicographie et dans l'enseignement de la langue et de la traduction.

### 2.3 Taille du corpus

Avant d'entamer cette section, il convient d'apporter une clarification au niveau terminologique. Dans la littérature, deux appellations existent, à savoir « les études de corpus » et « les études sur corpus ». En faisant référence à la linguistique, Nicolas Frøeliger explique qu'il existe une tendance qui

consiste à parler de linguistique *sur* corpus lorsque les échantillons étudiés sont petits (jusqu'à quelques milliers de mots) et font l'objet d'un traitement purement manuel, et de linguistique *de* corpus lorsque les volumes considérés sont plus importants, ce qui suppose un traitement avant tout automatique. (Frøeliger, 2012 : 123, en italique dans l'original).

Lorsqu'il est amené à constituer un corpus, le chercheur — en linguistique, en traductologie, en sociologie, etc. — est inévitablement amené à se poser un certain nombre de questions, notamment en ce qui concerne la représentativité de son corpus. En réalité, l'une des difficultés majeures que l'on rencontre est relative à la taille du corpus. Incontestablement, pour que les données soient représentatives et pertinentes, il est important de bien choisir la taille de son corpus. Il n'existe aucune directive pour orienter le choix du chercheur en ce qui concerne ce critère, mais la majorité des spécialistes s'accorde sur son importance. En ce sens, Sinclair rappelle la nécessité de créer un ensemble de données le plus important possible : « [...] a corpus should be as large as possible, and should keep on growing. [...] In order to study the behaviour of words in text, we need to have available quite a large number of occurrences » (Sinclair, 1991 : 18). En réalité, avoir un corpus assez large permet au chercheur d'avoir une meilleure marge de manœuvre. Par exemple, si l'on souhaite établir le nombre d'occurrences d'un mot, le chercheur peut se servir d'un concordancier pour parcourir un nombre illimité de textes. Par ailleurs, Baker fait référence à « l'arsenal » dont dispose l'analyste dans ce domaine, à

savoir la fonctionnalité qui permet de repérer un mot dans son contexte d'utilisation : « [...] KWIC being an acronym for **Key Word In Context**. This is a list of all the occurrences of a specified keyword or expression in the corpus, set in the middle of one line of context each » (Baker, 1995 : 226). Dans le cadre de ce travail, nous aurons recours à la fonctionnalité KWIC ainsi qu'à la fonctionnalité Concordance Plot. Cette dernière permet de visualiser les résultats de recherche d'un mot selon son emplacement dans le texte.

La taille du corpus est un élément non négligeable, car elle est étroitement liée à la notion de représentativité des données sélectionnées. Maeve Olohan explique qu'il s'agit d'un aspect pertinent, lors de la mise en place d'un corpus, qui soulève des questionnements instaurant des prises de décision spécifiques. En effet, plusieurs stratégies se présentent au chercheur qui souhaite compiler un corpus. Il peut opter pour un genre particulier tout en choisissant des critères pour sélectionner les textes qui peuvent être entiers ou échantillonnés : « [...] a corpus compiler may choose to focus on a particular genre and will have to made decisions about criteria for selection of texts — whole or sampled — of this genre [...] » (Olohan, 2004 : 47). Or, une telle démarche est nécessairement régie par une certaine subjectivité. Que doit-on inclure ou exclure ? La question est épineuse, en particulier quand le chercheur aspire à déterminer des aspects relatifs au comportement du traducteur. Pour reprendre les propos d'Olohan, la question de représentativité prend donc une tournure différente. En effet, on ne cherche plus à savoir si les textes reflètent un genre particulier, mais si certaines traductions sont représentatives d'un comportement traductif :

[...] The *subjectivity of decisions* about what material is included or excluded from a corpus is no less problematic in corpus-based studies of translation. Indeed, since the overarching aim of most corpus-based investigations of translation is to learn something about some aspects of *translators' behaviour*, the question of representativeness extends beyond whether certain texts are representative of a certain genre to whether certain translations are representative of translation behaviour. (Olohan, 2004 : 47, nous soulignons)

Olohan expose clairement les obstacles auxquels le chercheur doit faire face. En effet, établir en amont les critères nécessaires à la création d'un corpus doit être le résultat d'une décision bien réfléchie car, faute de vigilance, les données n'auront aucune représentativité et la tâche du chercheur sera donc vouée à l'échec. Or, fixer la taille, au préalable, n'est pas une tâche simple à résoudre. Comme nous l'avons mentionné, certains privilégient un corpus extrêmement grand, alors que d'autres remettent en question cette tendance en avançant que la taille du corpus n'implique pas plus de pertinence au niveau des résultats (Kennedy, 1998 : 66-70).

### **3. Corpus, style et métaphore**

Dans les parties qui ont précédé, nous nous sommes intéressée à quelques aspects théoriques et techniques relatifs au corpus. Nous explorerons à présent le lien entre corpus, style et métaphore pour mener à bien notre microlecture. Nous souhaitons en effet comprendre comment l'analyse sur corpus peut nous aider à mieux cerner la traduction de la métaphore corporelle, étant un aspect fondateur du style lawrencien.

Dans la présente thèse, le corpus est utilisé comme outil d'aide à l'analyse pour répondre à certaines questions. En effet, « le linguiste observe ; le traducteur décide en s'aidant éventuellement d'outils issus de la linguistique informatique ; le traductologue se demande pourquoi le traducteur a tranché dans tel sens [...] » (Frøeliger, 2012 : 125). Étant



consciente que le style ne se résume pas à de simples unités langagières, nous tenterons d'identifier les espaces qui nous permettront de mieux ancrer notre analyse, à savoir « étudier la langue d'un texte » et par la même occasion « le style d'un auteur ou d'un traducteur » :

Whereas we shall use voice to refer to the abstract concept of authorial, narratorial, or translatorial presence, we consider style to be the linguistic manifestation of that presence in the text. Since the text is the only immediately visible part of the narrative, *it is only by studying the language of the text that the style of the author or translator might really be identified and hence the voice(s) present in the discourse* be determined. Voice is therefore to be approached through the analysis of style. (Munday, 2008 : 19, nous soulignons)

Du point de vue de Jeremy Munday, le style est la manifestation de la voix dans un texte. En ce sens, la voix du traducteur s'exprime selon un certain style. La plume traductive se forge grâce à la présence de différents éléments, cognitifs, contextuels et linguistiques. Si l'on considère la métaphore comme une technique de création discursive, reflétant une certaine perception de la réalité, il devient dès lors pertinent de l'étudier à travers le prisme du corpus. Les variations et les tendances, auxquelles nous pourrions aboutir, reflèteront dans quelle mesure les images véhiculées, selon un certain style, ont été agencées dans les traductions.

Les premières recherches qui ont utilisé le corpus pour étudier la métaphore s'inscrivent, sans surprise, dans le cadre de la linguistique de/et sur corpus. Par exemple, Alice Deignan (2005) s'est intéressée à la fréquence d'utilisation d'un mot sous une forme métaphorique, notamment les métaphores animales. Anatol Stefanowitsch (2005), quant à lui, a exploré les fonctions de la métaphore grâce à une analyse utilisant un corpus. Gill Philip (2011), de son côté, a mené des recherches relatives à l'utilisation des expressions idiomatiques. Dans « Corpus-Linguistic Approaches to Metaphor Analysis », Heli

Tissari (2017) propose un travail détaillé qui fait l'état de l'art sur l'analyse de la métaphore grâce à un corpus linguistique.

Dans son ouvrage *Translating Style*, Tim Parks (1998 : 11), traducteur et auteur, analyse le style dans la traduction des œuvres de Lawrence, Woolf, Joyce et Beckett. Parks a mené avec ses étudiants une expérience intéressante sur les collocations dans *Women in Love* de D.H. Lawrence et ses traductions italiennes. L'objectif du professeur était d'identifier les éléments représentatifs du style lawrencien. Cette expérience a permis à Parks de constater que les associations de mots inhabituelles ainsi que les structures syntaxiques bizarres dans l'écriture de Lawrence ont été simplifiées dans les traductions italiennes pour ne pas ralentir la lecture. Selon Parks, une telle stratégie affectait la voix narrative de l'auteur :

And here the first thing to note is that any unusual collocation or odd syntactical structure inevitably draws attention to itself, slows the reader down, invites him to find meaning. While the Italian offers us such entirely familiar expressions (and subtexts) [...], the English just by its curiosity, its extravagance, suggests something more complex, suggests above all, that ordinary expressions were not adequate for what Lawrence wanted to say. (Parks, 1998 : 12)

Le constat de Parks, selon lequel Lawrence utilise la langue d'une manière assez complexe, est étroitement lié à l'omniprésence de la métaphore dans ses écrits. Les recherches de Parks sont des exemples qui illustrent la façon dont un corpus peut aider à mieux cerner le style d'un auteur. Ce sont des recherches qui s'inscrivent dans ce que Kirsten Malmkjær (1993 : 215-220) nomme « translational stylistics », à savoir l'utilisation adéquate des données en vue d'une analyse précise du style en traduction. Dans cette optique, Malmkjær (2003) a, par exemple, comparé le style des contes de fées de l'auteur danois Hans Christian Andersen et leurs traductions anglaises effectuées par Henry William Dulcken ainsi que d'autres traductions antérieures. Cela lui a permis d'observer

les variations stylistiques qui s'opèrent lorsque l'on traduit du danois vers l'anglais pour le public britannique de l'époque victorienne. Nous partageons le point de vue de Malmkjær qui affirme que l'analyse du style rend le traducteur non seulement plus « conscient » de ses choix en fonction d'un contexte précis, mais également plus cohérent et « consistant » (Malmkjær, 1993 : 224).

#### **4. Corpus : effervescence et limites**

Si les études de corpus ne cessent de s'affirmer depuis quelques décennies, le corpus, en tant qu'outil, demeure encore un moyen dont l'utilisation est parfois incertaine, telle une « boîte noire » riche en informations, mais pas toujours accessible. Car savoir exploiter les corpus et établir leurs fonctions n'est pas une tâche facile. En ce sens, Damon Mayaffre explique que « pour les uns, le corpus est un observatoire d'une théorie *a priori*, pour les autres, le corpus est un observé dynamique qui permet de décrire puis d'élaborer des modèles *a posteriori* » (Mayaffre, 2002 : 5, en italique dans l'original). Le corpus regorge d'informations qui sollicitent des compétences particulières et une méthode d'analyse spécifique. L'effervescence relative à l'utilisation des corpus s'explique à travers plusieurs points. D'abord et surtout, la possibilité d'avoir accès à des données précises et à des résultats pertinents grâce aux statistiques qu'offrent les fonctionnalités des logiciels analysant les corpus. Cela est évident quand il s'agit de substituer certaines tâches prenantes telles que les recherches manuelles dans le corps du texte par un simple clic. En réalité, le gain de temps peut être considérable. Toutefois, n'oublions pas que, avant de pouvoir analyser les données, il faut nécessairement passer par l'étape de numérisation qui exige que le chercheur y accorde suffisamment de temps. En outre, un corpus, de par sa nature, permet au chercheur de vérifier « ses intuitions » (Malmkjær, 1993). En effet,

différents traductologues ont mené diverses recherches fondées sur l'utilisation des corpus. En ce sens, un corpus traductif, bilingue ou multilingue, est par exemple un outil pertinent pour détecter les changements que le texte de départ a subis lors du processus traductif. Ces changements ou « shifts » peuvent être repérables au niveau « sémantique, lexical, morphologique, syntaxique, pragmatique, et/ou stylistique » (Batsalia et Sella-Mazi, 2010 : 120-121). Cela permet au traductologue de mieux cerner les choix des traducteurs et de les contextualiser. Selon Munday (2012 : 157), le traducteur se sent parfois obligé d'explicitier le texte de départ dans l'intérêt du public cible. Dans le cas des corpus comparables, les recherches ont montré qu'un texte traduit en langue A ne présente pas les mêmes caractéristiques qu'un texte natif dans cette même langue A et ayant le même genre. Comme l'affirme Baker (1993 : 243), une traduction se distingue par son aspect « médiateur » ; elle est donc un espace où le discours se manifeste différemment. À cet égard, il convient de rappeler que les corpus peuvent également être utilisés à des fins pédagogiques. Ainsi, les « corpus d'apprenants » sont un ensemble de textes qui « regroupent des données traduites par des non natifs de la langue concerné » : ceux qui « sont en apprentissage de celle-ci » ou bien les « apprentis traducteurs en formation » (Loock, 2016 : 93).

En matière de traductologie sur/de corpus, de telles possibilités n'ont cessé d'ouvrir la voie à de nouvelles perspectives. Il existe sans aucun doute une relation corrélative entre le traitement des données et le développement de la théorie, comme le précisent Gabriela Saldanha et Sharon O'Brien : « In the analysis of data, researchers have an opportunity to explore this interrelationship and to make explicit links to the theoretical framework(s) they have identified as being important » (Saldanha et O'Brien, [2013] 2014 : 20). Cela permet d'ancrer l'importance de la traductologie davantage en tant que champ à la fois autonome et enrichissant pour d'autres disciplines, notamment la linguistique, la littérature,

la sociologie et la lexicographie, pour n'en citer que certaines. Tout développement acquis en traductologie est fondamentalement important dans toute discipline ayant la langue comme pierre angulaire. Force est de constater que l'utilisation des corpus ainsi que des outils qui permettent de l'exploiter représente un gain de temps considérable. Cela facilite le repérage des passages « par un index exhaustif, tel un marque page généralisé, via d'innombrables clefs d'accès » (Mayaffre, 2002 : 5). En revanche, l'importance du corpus ne se résume pas aux facilités d'ordre pratique que le chercheur peut en tirer. Selon, Jeremy Clear un corpus est incontestablement un espace propice à la réflexion théorique :

The stronger argument is that the mechanical aid of the computer does not merely allow the lexicographer or linguist to carry out analyses more quickly and easily, but opens up an approach to linguistics which is *qualitatively* different and will lead to developments in linguistics which simply could not happen without electronic processing aids. Indeed, I believe attitudes are shifting already in areas of natural language processing and computational linguistics where corpus-based approaches have yielded unpredicted and useful developments. (Clear, 1993 : 274, en italique dans l'original)

Ainsi, l'utilité du corpus se vérifie au moins sur trois axes. D'abord, son efficacité en tant qu'outil qui permet au chercheur de procéder à des analyses quantitatives à grande échelle. Ensuite, grâce aux données récoltées, le chercheur procède à diverses analyses qualitatives pour confirmer une hypothèse ou aboutir à des résultats inédits, par exemple. Par ailleurs, dans l'exercice du métier de la traduction, les corpus facilitent le travail du traducteur, car « ils permettent de déblayer les textes, et de concentrer l'attention du traducteur sur les points véritablement cruciaux. Ce sont de précieux auxiliaires, en même temps que des outils d'aide au choix » (Frœliger, 2012 : 124). Ils sont également de parfaits outils pour mettre en place des bases terminologiques et des mémoires de traductions qui rendent le travail du traducteur plus précis et cohérent, dans la mesure où le logiciel lui propose systématiquement les choix mémorisés au préalable.

Même si les points forts de la traductologie de corpus demeurent incontestables, il va de soi qu'elle a des limites. La première contrainte est liée à une certaine technicité qu'exige l'utilisation d'un corpus. En réalité, il ne s'agit pas d'avoir un ensemble de textes dans un ordinateur et d'acquérir le logiciel adéquat pour « faire parler les données ». Cette technicité est particulièrement présente dans le cas des corpus annotés (voir Loock, 2016 : 68). Par ailleurs, l'aspect technique ne représente pas la seule difficulté. À notre avis, mener à bien une étude sur corpus exige aussi une herméneutique rigoureuse, à savoir une capacité d'analyse et d'interprétation cognitive aiguisées, ce que Mayaffre (2002) nomme « l'herméneutique numérique ». En ce sens, chaque interprétation pertinente apporte sa pierre à l'édifice : « There is no absolute objective truth that would be valid forever and for everybody. However, any subjective conviction must be motivated and explained in order to be acceptable for others » (Cercel, Stolze et Stanley, 2015 : 25). Ainsi, il demeure nécessaire de prendre en considération cette subjectivité dans toute tentative aspirant à explorer le corpus, car, si ce dernier propose des chiffres et des statistiques précises, voir indiscutables, le traitement de ces données se fait nécessairement par voie humaine. La machine n'interprète pas les données, mais le traducteur les traite pour fournir une piste de réflexion qui répond à un questionnement, confirme une « intuition » ou réfute une thèse, par exemple. De toute évidence, l'interprétation est un phénomène fondamentalement subjectif et contextuel, idée exprimée également par Merleau-Ponty, dans *La Phénoménologie de la perception* :

On est donc bien conduit à reconnaître une signification gestuelle ou existentielle de la parole comme nous disions plus haut. Le langage a bien un intérieur, mais cet intérieur n'est pas une pensée fermée sur soi et consciente de soi. Qu'exprime donc le langage s'il n'exprime pas des pensées ? Il présente ou plutôt il est la prise de position du sujet dans le monde de ses significations [...] Le geste phonétique réalise, pour le sujet parlant et pour ceux qui l'écoutent, une certaine structuration de l'expérience, une certaine modulation de l'existence, exactement comme un comportement de mon corps investit pour moi et pour autrui les objets qui m'entourent d'une certaine signification. (Merleau-Ponty, 1945 : 225)

Le traducteur n'échappe pas au phénomène de la perception avancé par Merleau-Ponty. Il va sans dire que la subjectivité est incontestablement omniprésente chez les traducteurs, car tout sujet traduisant se distingue par sa propre existence corporelle, émotionnelle, sociale, culturelle, politique et économique. Aucune parole universelle n'existe : « Things appear to us in an individual appearance, everybody sees something else in the 'same thing'. And every time when we change our perspective, we also may detect some new visions » (Cercel, Stolze et Stanley, 2015 : 26). Pour cette raison le sujet traduisant est chargé d'envisager différentes perspectives pour bien contextualiser ses choix : « Due to the continuous cultural and historical development, a translational solution can never be final » (Cercel, Stolze et Stanley, 2015 : 27-28). Ainsi, en traduction, Il ne s'agit guère de traduire une syntaxe ou un champ sémantique, mais plutôt d'envisager le texte comme un espace dont l'interprétation est infinie. En ce sens, l'infinité de possibilités engendre un besoin indéniable de réflexion sur les choix traductifs effectués, les stratégies mises en place et la capacité à prendre du recul par rapport à sa propre subjectivité.

La subjectivité se construit dans un contexte précis que l'on nomme l'historicité. Ainsi, il existe un espace historique qui détermine l'appartenance de l'être : « Human languages develop constantly. Persons are not static objects, but change continuously in their interactions in a community and within their general culture » (Cercel, Stolze et Stanley, 2015 : 25). Cette historicité implique une sorte d'héritage langagier. Nos paroles,

écrites ou orales, sont la preuve d'une existence ancienne qui remonte à nos premiers ancêtres. Dans le « Magazine Littéraire », Derrida annonce ceci : « La parole ou l'écriture que je promène dans le monde transporte un secret qui me reste inaccessible mais laisse voir ses traces dans tous mes textes, dans ce que je fais et je vis » (Derrida, 2004 : 29). La même idée est exprimée par Julia Kristeva dans « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman : « [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité [...] » (Kristeva, [1967] 1969 : 149).

À notre avis, « l'herméneutique numérique » doit prendre en compte la subjectivité, l'historicité et la phénoménologie dans l'analyse des données d'un corpus afin d'aboutir à une réflexion satisfaisante. À ce sujet, Mayaffre (2002) évoque une possible « révolution » dans la discipline si l'on ne se contente pas de considérer le corpus numérique comme une simple lecture assistée par ordinateur, car une telle démarche ne « révolutionne rien », dans la mesure où elle « systématise des procédures traditionnelles et les rend possibles à grande échelle », sans modifier vraiment « l'herméneutique classique ». La révolution est ailleurs. Autrement dit, elle réside dans la combinaison de trois axes, à savoir « l'analyse de données textuelles assistée par ordinateur (ADT) », « la logométrie » et « l'herméneutique numérique ». Ces dernières sont « appréciées pour leur dimension heuristique *bottom-up* ». Il s'agit de partir « d'une description exhaustive et systématique des unités matérielles linguistiques du corpus » qui sont « effectivement observées » pour « interroger le chercheur et organiser le parcours interprétatif d'abord de bas en haut (ce qui n'exclut pas, évidemment, dans un second temps, un nécessaire retour *top down* puis un incessant va-et-vient) (Mayaffre, 2002 : 5). Même si le potentiel qu'offre l'herméneutique numérique est bien vaste, comme toute méthode de recherche, cette dernière a ses propres limites ; entre autres la subjectivité que nous avons déjà mentionnée. Cette dernière est souvent perçue



comme un véritable talon d'Achille. Car il faut avouer que l'incessant aller-retour n'écarte guère la présence d'un point de départ, pour emprunter l'expression de Mayaffre (2005 : 13) « une posture fondamentale », une sorte de « préférence trop souvent 'inavouée' ». Pour cette raison, Danica Seleskovitch met l'accent sur l'importance de se concentrer sur le « vouloir-dire » d'un texte en tentant de réduire le caractère subjectif du traducteur-exégète :

Le sens d'une phrase c'est ce qu'un auteur veut délibérément exprimer, ce n'est pas la raison pour laquelle il parle, les causes ou les conséquences de ce qu'il dit. Le sens ne se confond pas avec des mobiles ou des intentions. Le traducteur qui se ferait exégète, l'interprète qui se ferait herméneute transgresserait les limites de ses fonctions. (Seleskovitch, 1984 : 269)

Même si nous partageons l'affirmation selon laquelle le « vouloir-dire » demeure un pilier dans le processus de traduction, il semble difficile d'écarter l'existence d'un arrière-plan car tout « vouloir-dire » s'inscrit dans un espace de communication particulier exigeant une certaine interprétation. Pour cette raison, l'analyse d'un corpus traductif doit être régie par une méthode scientifique qui permet de vérifier certains paramètres, notamment « le système de mesure », « la vérifiabilité » et « la reproductibilité », comme le précise Tymoczko :

Unless a study has carefully integrated some of the validation methods already discussed, the research relies on a hermeneutic method that is not fully amenable to replicability. [...] When the reading is not validated by corroboratory evidence from the social context or other indices, the argument turns essentially on rhetorical persuasion that the reading is valid, sometimes in the face of very scanty evidence. Data that can be mustered by this sort of reading do not generally speak for themselves or lead to any self-evident conclusion. (Tymoczko, [2007] 2014 : 166)

En premier lieu, le décodage du « vouloir-dire » doit être orienté par des éléments solides, présents à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du texte. En deuxième lieu, le linguiste se

charge de créer des liens plausibles entre le texte et les indices externes pour que son analyse soit le plus pragmatique possible. Pour cette raison, il demeure important de se référer à d'autres données paratextuelles et contextuelles pour tenter de contourner « les écueils auxquels le traducteur risque de se heurter lorsqu'il mène une analyse de corpus » (Ballard et Pineira-Tresmontant, 2007 : 13). À notre avis, la vigilance doit être toujours de mise et il faut accepter au préalable que le risque zéro de subjectivité n'existe pas à la fois chez le traductologue et le traducteur. Cela n'est pas une fatalité, mais plutôt une richesse dans la mesure où la subjectivité donne lieu à différentes lectures et interprétations qui peuvent s'alimenter entre elles et aboutir à des réflexions divergentes, donc enrichissantes. Ainsi, au lieu de faire le procès de la subjectivité, il serait utile de la considérer comme un aspect qui ne représente pas nécessairement d'obstacle, si elle est orientée agilement. En réalité, c'est cette même subjectivité, souvent « pointée du doigt », qui augure de nouvelles pistes de réflexion. Il s'agit d'une forme de richesse qui évite le piège de la pensée unique.

## **5. Méthodologie : analyse de *The Rainbow* et ses traductions françaises**

Le protocole de recherche dans la présente thèse s'appuie sur deux méthodes distinctes mais complémentaires, à savoir l'analyse quantitative et l'analyse qualitative. Dans ce qui suit, nous développerons dans un premier temps la méthode quantitative ; dans un deuxième temps, nous aborderons la méthode qualitative et nous expliquerons par la suite l'intérêt d'opter pour une méthode d'analyse combinée.

## 5.1 La méthode quantitative

La méthode quantitative permet au chercheur, toutes disciplines confondues, de mettre en place un ensemble d'échantillons constituant des données de départ pour obtenir des statistiques. Ces données sont exploitées et interprétées pour en extraire des informations ou des tendances qui permettent, par exemple, de vérifier une hypothèse, d'observer une entité et d'effectuer des études contrastives. L'une des premières questions que le chercheur se pose en optant pour une analyse quantitative demeure la nature des données et le nombre d'échantillons à sélectionner. De manière générale, l'extraction d'un échantillon est systématique et précise dans les sciences appliquées, telles que la biologie et la chimie. Cependant, en sciences humaines, l'échantillonnage présente quelques difficultés. À vrai dire l'émergence de la méthode d'analyse quantitative dans lesdites sciences est étroitement liée aux champs d'études en linguistique, en particulier la linguistique cognitive aux alentours de l'année 2008. Ce courant de la linguistique met en avant l'utilisation des données et leur traitement pour cibler la relation entre la forme observée et le sens (Janda, 2013 : 2). En ce qui concerne le choix des données retenues, quelques problèmes ont marqué la linguistique. En réalité, dans *Cognitive Linguistics*, Janda avance que les linguistes peinent à s'accorder pour déterminer ce qui est de l'ordre des données :

Even the question of what constitutes data in linguistics is controversial, and largely dependent upon the theory that one uses. Many researchers in formal theories refer to constructed examples and individual intuitions as data, while others prefer to use corpus attestations or observations from acquisition or experiments. (Janda, 2013 : 2)

La difficulté que rencontrent les linguistes pour constituer l'ensemble de leurs données est également présente chez les traductologues. À vrai dire, il est parfois épineux de collecter

les échantillons et de procéder à leur analyse. Le terme « échantillon » (Loock, 2016: 181) est employé dans la présente thèse pour faire référence à un extrait, qui une fois analysé, aboutit à des « données chiffrées ». D'une part, cette étape exige une vigilance particulière. En effet, les résultats finaux pourraient être biaisés, si les échantillons ne sont pas choisis selon des critères pertinents à la recherche menée. De l'autre, une telle tâche exige la vérification de certains aspects, dont la possibilité de vérifier les conclusions et le potentiel de reproductibilité, à savoir la faculté de pouvoir reproduire un résultat similaire si l'on répète la même tâche dans des conditions différentes et à des intervalles de temps variables : la réaction du métal au contact de certains éléments, à titre d'exemple.

Or, ces protocoles de recherches sont difficiles à appliquer dans notre champ d'étude. En faisant référence à la traductologie, Tymoczko précise que plusieurs éléments de fond posent problème, notamment la possibilité de reproduire les résultats et de les vérifier : « It is often difficult to deploy standard data collection procedures developed and utilized in other disciplines to ensure replicability and verifiability » (Tymoczko, 2014 : 156). Le mode opératoire dans d'autres disciplines, comme la chimie par exemple, se distingue par la possibilité d'extraire un même échantillon et d'appliquer divers modèles ou théories sur le prototype sélectionné. Cependant, choisir un seul mot ou même une seule phrase, comme échantillon, peut ne pas être significatif. Cela nous amène à évoquer un autre obstacle que le traductologue peut rencontrer, à savoir la taille des exemples à analyser. Tymoczko soulève cette question et affirme qu'il est difficile d'atteindre un nombre suffisant d'exemples, particulièrement dans les études descriptives relatives à des phénomènes traductifs du passé. Il s'agit d'un problème qui persiste :

Achieving an adequate sample size is not always easy, not only when one is investigating scarce evidence from the past but also when researching a unique translation of a source text, translations of the work of a single author, the output of a single translator or a single translation movement, and so forth. (Tymoczko, 2014 : 156-157)

Selon Tymoczko, la taille des échantillons doit être suffisamment importante pour pouvoir appliquer les conclusions tirées dans un champ plus large. La difficulté qui réside dans le choix d'un nombre précis d'échantillons peut donner l'impression que le chercheur avance en tâtonnant, mais il est indispensable de la contourner en trouvant des « solutions créatives ». En ce sens, Tymoczko (2014 : 156) suggère que le chercheur fait appel à des informations « externes » à la traduction, comme des « preuves paratextuelles » et des « textes parallèles ». Dans le cadre de notre recherche, nous tâcherons de proposer un nombre d'exemples suffisamment conséquent pour tirer des observations concluantes tout en faisant appel à plusieurs éléments (lectures annexes, informations contextuels, etc.) pour mener à bien notre travail.

Comme nous l'avons déjà précisé, notre démarche s'appuie sur une méthode combinée, à la fois quantitative et qualitative. Dans la mesure où notre échantillonnage cible un champ d'étude bien spécifique, c'est-à-dire les métaphores corporelles dans un seul roman de Lawrence et leurs traductions en français, nous préférons parler d'« échantillon qualitatif » (traduction par Martine Hladay Rispal de l'expression « qualitative sampling » employée par Miles et Huberman, 1994). L'utilisation des échantillons qualitatifs s'applique à une analyse qui évolue au fur et à mesure du travail :

La première sélection d'informants va aboutir à la recommandation d'autres informants ; l'observation d'une classe d'événements entraîne une comparaison avec une classe différente ; la compréhension d'une relation clef dans le milieu révèle plusieurs facettes qui doivent être étudiées en relation avec d'autres. On appelle cette opération échantillonnage séquentiel dirigé par une réflexion conceptuelle. (Miles et Huberman, [1994] 2003 : 58)

Miles et Huberman (2003 : 58) précisent également que l'échantillonnage est une étape déterminante pour l'analyse des données. En effet, il est impossible de tout étudier à la fois ; il faut donc faire des choix, l'objet observé, le sujet interrogé, le lieu, l'époque, les thèmes abordés et les raisons de mener une telle démarche. Cette multitude de questions peut limiter la pertinence des conclusions et la légitimité des résultats. Mais cela n'a pas empêché les chercheurs de mener des études traductologiques sur corpus qui ont contribué à enrichir la discipline. Il ne s'agit pas ici de dresser une liste exhaustive de tous les travaux effectués selon une méthode qualitative, mais les propos de Leech et Short résument parfaitement l'utilité d'une telle analyse : « The more I, as a critic, wish to substantiate what I say about style, the more I will need to point to the linguistic evidence of texts; and linguistic evidence, [...], must be couched in terms of numerical frequency » (Leech et Short, [1981] 2007 : 38).

Afin d'effectuer une analyse quantitative, le chercheur a recours à divers logiciels pour explorer « l'ensemble énonciatif », par exemple AntConc (version 3.4.4) que nous avons retenu dans cette thèse. Il s'agit d'un outil d'analyse textuelle, développé en 2016 par Laurence Anthony, professeur à l'université de Waseda au Japon. L'outil conçu par Anthony correspond à nos attentes, car, dans le cadre de notre étude, nous aspirons à utiliser deux fonctionnalités bien précises, à savoir les concordances de type KWIC et le Concordancer Search Term Plot Tool. Ces fonctionnalités donneront lieu à des données quantitatives que nous traiterons pour affiner notre analyse qualitative. Cela facilite le repérage automatique des associations entre les mots. Il existe d'autres logiciels pour traiter des données textuelles, notamment WordSmith Tools, développé par le linguiste Mike Scott de l'université de Liverpool en 1996. C'est un outil qui offre des fonctionnalités beaucoup plus complexes qui sont, sans aucun doute, particulièrement riches et utiles, mais celles-ci ne sont pas requises dans notre travail. Par ailleurs, cet outil

est uniquement adapté aux systèmes d'exploitation Windows, alors que le logiciel AntConc peut être utilisé non seulement sur Windows, mais également sur Mac et Linux. AntConc propose une interface dont l'utilisation est à la fois simple et efficace. Dans les mots de son concepteur, « [...] it includes an easy-to-use, intuitive graphical user interface and offers a powerful concordancer, word and keyword frequency generators, tools for cluster and lexical bundle analysis, and a word distribution plot » (Anthony, 2004 : 7). AntConc est parfaitement adapté au corpus à petite échelle. Par ailleurs, ce logiciel n'exige pas de traitement préalable des données. En d'autres termes, les données utilisées sont brutes, par opposition aux données annotées : « AntConc performs all operations directly on the raw texts of the corpus. [...] the program does not need to do any pre-processing of the data [...] » (Anthony, 2004 : 7). Il convient de rappeler qu'annoter un corpus est l'action d'ajouter des informations spécifiques comme « la catégorie grammaticale à laquelle chaque mot du corpus appartient » ou encore « les différents syntagmes et propositions constitutifs des phrases identifiées dans le corpus ». Cela correspond respectivement à une « méthode d'étiquetage » et à une « méthode d'analyse syntaxique » ou de « parsing » (Loock, 2016 : 68).

Laurence Anthony a conçu un outil gratuit accessible aux chercheurs débutants et ceux qui sont plus expérimentés. Il est également possible de consulter le tutoriel<sup>2</sup> disponible en ligne ainsi qu'une interface<sup>3</sup> d'échange qui permet de poser diverses questions et d'accéder à des tutoriels, créant ainsi une vraie communauté autour de cet outil. Cela dit, comme tout logiciel, AntConc a ses propres limites, même s'il permet à l'utilisateur de recueillir des données numériques utiles dans le cadre de l'analyse des textes étudiés. Selon Anthony (2004 : 12), l'un des points faibles de ce logiciel concerne les corpus annotés, c'est-à-dire les données encodées selon un format HTML/XML. Le

---

<sup>2</sup> <http://www.laurenceanthony.net/software/antconc/> (consulté le 10 septembre 2018).

<sup>3</sup> <https://groups.google.com/forum/#!forum/antconc/> (consulté le 10 septembre 2018).

logiciel ne prend pas en charge les entités textuelles balisées. Le deuxième obstacle est le fait que le logiciel propose des statistiques plutôt simples. Par exemple, AntConc ne fournit pas de fonctionnalités qui comparent les divers résultats entre eux ; chaque analyse quantitative concerne un seul texte à la fois. C'est au chercheur d'analyser les textes de son corpus un par un et de comparer les résultats de chaque étape par la suite. Pour ce faire, il faut effectuer des captures d'écran des données obtenues : on ne peut pas sauvegarder les tableaux des résultats affichés. Ces deux aspects n'ont pas entravé notre recherche. En effet, notre corpus est de taille moyenne dans la mesure où il comporte des passages extraits de *The Rainbow* et de ses deux traductions françaises. Même si la totalité des trois œuvres a été prise en compte lors de la lecture et la microlecture (chaque exemple est inscrit dans un paragraphe, qui fait partie d'un chapitre, etc.), les exemples qui ont été sélectionnés ne couvrent pas la totalité des trois textes. Dans un premier temps, AntConc nous a évité la recherche manuelle des extraits métaphoriques qui aurait été une tâche laborieuse et certainement moins précise car des oublis persistent. Certes, le concordancier permet uniquement de repérer le mot-clé sans déterminer si son sens est figuré ou littéral, néanmoins cela éviterait de feuilleter la totalité des œuvres et de relever tous les passages à la main, comme l'explique Herrera Soler : « By using concordance programs specific tokens or chunks of words are searched automatically, a system that favours an accurate quantitative analysis. But when personal surveys are conducted, automatism is not so highly prized as researchers interpretations are constantly required » (Herrera Soler, 2008 : 54). Dans la même veine, Ballard et Pineira-Tresmontant soulignent l'importance des concordanciers dont les fonctionnalités offrent non seulement « au traducteur un gain de temps inestimable, mais elles confèrent encore à sa démarche une rigueur scientifique accrue » (Ballard et Pineira-Tresmontant, 2007 : 14). Toutefois, dans le cadre de notre recherche, l'utilisation d'un concordancier n'est pas sans poser problème,



notamment à cause de la difficulté d'identifier les unités métaphoriques. En effet, cela revient à répondre à la question suivante : qu'est-ce qui relève de la métaphore ? Pour répondre à cette question, notre démarche se rapproche sensiblement de celle du groupe de Pragglejaz, connue sous le nom de « Metaphor Identification Procedure » : « the purpose of MIP is to provide a procedure that starts from the actual discourse, and inductively builds the case for why a particular word was used metaphorically in context » (Pragglejaz, 2007 : 34). Les limites d'une démarche qui aspire à mettre en relief les métaphores résident en l'absence de modèles préétablis pour déterminer ce qui est de l'ordre de la métaphore et ce qui est de l'ordre du langage ordinaire — là encore, la limite n'est pas toujours si nette. Certes, les chercheurs disposent d'une large panoplie de définitions de la métaphore, mais il est important de s'outiller de divers autres éléments qui consolident la tâche d'identification d'une métaphore. Dans l'article « MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse », le groupe de Pragglejaz énumère les éléments à prendre en compte lors de tout projet de recherche aspirant à identifier des métaphores :

For any metaphor identification project, we urge that researchers report their results as fully as possible by including, as much as practically possible, details about the texts studied, the readership assumed, the determination of lexical units, resources used to aid decisions in completing the steps of the MIP, specific coding decisions, who the analysts were, and the statistical reliability of the analysis. Resources that we recommend are large electronic corpora and corpus-based dictionaries. (Pragglejaz, 2007 : 13)

Notre démarche suivra cette méthode. Autrement dit, il s'agit de consulter toutes les informations relatives au texte étudié, le lectorat, les unités lexicales, le contexte, les aspects qui ont guidé dans la prise de décision et la fiabilité des statistiques. Tous ces aspects seront développés ultérieurement lors de notre microlecture.

## 5.2 La méthode qualitative

D'une manière générale, l'analyse qualitative est, de prime abord, une méthode qui relève de l'ordre de l'exploration. Elle aspire à comprendre les raisons sous-jacentes et les motivations en observant la présence de tendances potentielles. Elle s'articule ainsi sur trois phases, à savoir l'observation, la description et l'interprétation : accéder au sens sans le transformer en chiffre dans l'optique d'en extraire des statistiques. Cette méthode est donc fondée sur un raisonnement qui tente de mieux comprendre la nature de l'entité étudiée. Selon Paillé et Mucchielli, dans une recherche qualitative,

[l]e raisonnement sur l'enquête est livré au lecteur, mais l'auteur ne dit pas comment il est arrivé à ce raisonnement, lequel, dans la plupart des cas, lui a pourtant donné bien du fil à retordre, a nécessité la mise en place de moyens méthodologiques d'analyse et d'interprétation, a impliqué des dizaines de séances d'annotations et d'écriture plus ou moins systématiques, s'est incarné dans plusieurs versions textuelles, a mobilisé des opérations mentales spécialisées (conceptualisation, montée en généralité, inférence contrôlée. (Paillé et Mucchielli, 2012 : 9)

Ainsi, l'analyse qualitative s'appuie sur tout un raisonnement qui aboutit à un résultat final qui prend forme progressivement à partir d'un ensemble de données établi en amont. Pour que l'analyse de ces données soit fructueuse, il est important que le chercheur l'effectue « selon une logique qui sera réfléchie et dont il pourra présenter les opérations, les raisonnements et les règles de décision » (Paillé et Mucchielli, 2012 : 10).

Les analyses qualitatives sont communément utilisées dans les sciences humaines, notamment en sociologie, en anthropologie, en littérature, en traductologie et en psychologie. Pour emprunter l'idée de Paillé et Mucchielli (2012 : 12), l'analyse qualitative « réalise une herméneutique » ; elle « progresse à mesure d'efforts de compréhension et d'essais d'interprétation » et tente de rendre compte « au mieux du phénomène analysé ». Dans le cadre des analyses qualitatives, il existe plusieurs

stratégies que l'on peut mettre en place. Paillé et Mucchielli (2012 : 17) les résument comme suit : la première stratégie consiste à prendre des notes relatives au texte à analyser. Ensuite, le chercheur ne tente pas de comprendre l'objet étudié en prenant des notes, mais plutôt en se posant des questions et en y répondant. Cela donnerait lieu à « de nouvelles questions » qui aboutiront à de nouvelles réponses. Il s'agit d'une « analyse par questionnement analytique ». La troisième stratégie se résume en l'action de rédiger des annotations dans le corps du texte ou dans la marge : « la personne souhaite synthétiser ce qu'elle pressent ou découvre dans le texte, elle cherche à cerner les propos ou les phénomènes en les reportant dans des énoncés, des thèmes ou des catégories » (Paillé et Mucchielli, 2012 : 17). Cette stratégie peut être effectuée selon trois grands axes : l'analyse phénoménologique qui « vise la compréhension authentique de ce qui se présente tel qu'il se présente ». L'analyse thématique qui aspire à « dégager un portrait d'ensemble d'un corpus ». L'analyse à l'aide des catégories conceptualisantes qui « repose sur la création et le raffinement de catégories se situant d'emblée à un certain niveau d'abstraction, revendique une posture conceptuelle et non pas uniquement descriptive face aux données à analyser » (Paillé et Mucchielli, 2012 : 17).

Dans le cadre de la traductologie, ce même raisonnement peut être appliqué. Il est question de parcourir non seulement des espaces dans les textes, source et cible, mais également des espaces tangibles, à savoir toute information qu'offre le contexte ou le paratexte sur l'entité étudiée et les acteurs qui y participent, à savoir l'auteur et le traducteur :

The translation scholar should consider the translator's biography, his/her declarations of intent and whatever may throw light on his/her background. One should then proceed on the assumption that the translator's outlook will surface at specific sensitive points of the target text (including paratexts). This is the crucial question to qualitative analysis: are there any sensitive parts in the source text that the translator is likely to manipulate, modify or interpret in a specific way, given his/her outlook? (Hermans, 2002 : 40)

En effet, selon Hermans, l'analyse qualitative prend en compte le profil du traducteur et révèle des informations pertinentes étroitement liées aux normes et au milieu socio-culturel dans lequel s'inscrit la prise de décisions traductives. Pour Munday (2008 : 33), l'analyse qualitative permet d'évaluer « la pertinence » et « l'importance » de ces décisions. En effet, une telle analyse est capable d'explorer le « mind-style », notion empruntée à Fowler (1977), « c'est-à-dire la façon dont la perception, les pensées ainsi que le discours des personnages sont présentés par le biais du langage et la façon dont ce 'mind-style' est rendu dans les traductions » (Bosseaux, 2006 : 599).

Or, comme l'analyse qualitative est fondée sur l'interprétation personnelle du chercheur, elle n'échappe pas au risque d'une « surinterprétation » (Dörnyei, 2007 : 271). Ce risque est omniprésent puisque l'interprétation émane d'une « lecture personnelle », pour emprunter l'expression de Tymoczko :

[...] although they analyze concrete objects, many studies of translation, particularly descriptive translation studies, take the form of a personal "reading" in which a scholar attempts to persuade the audience to accept the data selected and the interpretation offered from a rather personal interpretative experience and then to regard these interpretations as signifying particular conclusions that have been inferred. (Tymoczko, 2015 : 166)

Pour que le travail du chercheur ne se transforme pas en une sorte d'acharnement pour faire accepter son interprétation personnelle, il convient de se munir d'une méthode d'analyse quantitative et qualitative. En effet, combiner les deux méthodes aide à surmonter les points faibles de l'une et de l'autre afin d'aboutir à des résultats pertinents.

### 5.3 Une méthode combinée

Nous pensons que les données quantitatives récoltées lors de l'analyse de notre corpus (les exemples, la fréquence des mots, leurs occurrences dans le texte) et l'analyse qualitative (analyse des stratégies traductives, du contexte, de la réception) sont deux outils complémentaires pour dévoiler les convergences et les divergences entre la métaphore corporelle lawrencienne et sa traduction. En ce sens, l'analyse quantitative doit être suivie par une analyse qualitative pour que les données soient exploitables au mieux :

Statistics can be particularly interesting when interpreting results and can provide a welcome link between quantitative and qualitative empirical evidence as they help to focus on those uses or functions that trigger cross-linguistics problems. Yet, quantitative data by themselves do not supply applicable information. (Rabadán, 2008 : 111)

Ainsi, en combinant les deux méthodes, le chercheur se concentre sur les « utilisations » qui lui permettent de traiter divers aspects traductifs. Par exemple, une méthode combinée peut aider à comprendre les choix des traducteurs. Comme l'expliquent Paola Artero et Adriana Șerban (2014 : 7), il s'agit de recontextualiser la prise de décision du traducteur en la plaçant dans un espace plus large, espace qui prend en compte l'aspect socio-culturel, littéraire et esthétique de l'époque dans laquelle elle s'inscrit. Mais cette tâche n'est pas simple : « [...] an individual translator's experience and decision making still remain inaccessible to the researcher. [It] still operates like a 'black box' (Nida, 1964 : 145-147) in models of translation » (Tymoczko, 2014 : 167).

Une démarche combinée met en exergue la dis/continuité entre l'énoncé source et sa traduction ou ses traductions. Notre attention s'est portée sur ce point grâce à la réflexion de Michel Foucault, dans son livre *L'Archéologie du savoir*, qui éclaire la relation entre l'énoncé source et sa traduction :

Quand on utilise un énoncé pour en faire ressortir la structure grammaticale, la configuration rhétorique ou les connotations dont il est porteur, il est évident qu'on ne peut pas le considérer comme identique dans sa langue originale et dans sa traduction. En revanche, si on veut le faire entrer dans une procédure de vérification expérimentale, alors texte et traduction constituent bien le même ensemble énonciatif. (Foucault, 1969 : 137)

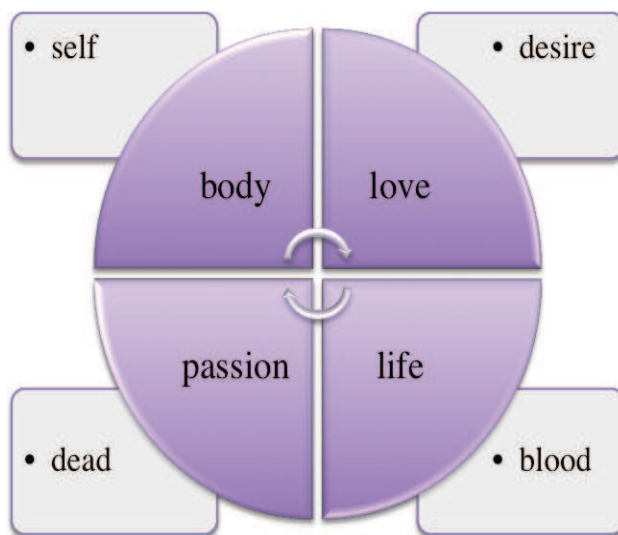
En ce qui concerne notre propre recherche, il est à rappeler que les travaux de Dorothy Kenny (2001) représentent un pilier dans l'exploration du style des traducteurs. Après avoir établi des listes de mots-clés, cette dernière a comparé des textes sources en allemand et leurs traductions anglaises en ciblant les variations au niveau du vocabulaire, à savoir le lexique et les collocations inhabituelles : « This study is also relevant for introducing the keyword method. Kenny generated separate keywords lists from both originals and translations and one for their English translations » (Pagano *et al.*, 2017 : 58). Il convient de rappeler qu'une collocation est « la tendance de mots donnés à apparaître ensemble en discours » (Loock, 7 : 116). Federico Zanettin (2001), quant à lui, a également appliqué cette méthode sur un corpus parallèle bilingue composé de quelques romans de Salman Rushdie afin d'étudier les variations stylistiques au niveau des traductions italiennes. Un autre exemple serait celui des travaux de Bosseaux (2001) qui a comparé l'œuvre *The Waves* de Virginia Woolf (1931) et ses deux traductions françaises pour explorer la visibilité et l'invisibilité du traducteur. Michaela Mahlberg (2007) a également mené plusieurs travaux en ce sens pour explorer l'analyse du style d'écriture. Plus récemment, Lorenzo Mastropiero (2018) a étudié les variations du style en analysant un corpus composé de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1902) et ses quatre traductions italiennes.

Nous retiendrons également cette méthode dans le cadre du présent travail, en tentant de contextualiser systématiquement l'emploi de chaque mot-clé sélectionné dans un espace

plus large, à savoir le texte et le contexte. En effet, l'identification de la métaphore s'inscrit dans un cadre macrotextuel qui dépasse le mot en tant qu'entité. Comme l'affirme Robert Larose ([1987] 1989 : 27), l'étude de la traduction exige que « les unités de traduction » soient « élevées au niveau macrotextuel » pour « s'inscrire dans une conception plus large de la segmentation des textes, qui ne doit pas être mesurée en termes de séquence linéaire puisque [...] le sens d'un texte, pris globalement, dépasse celui des éléments langagiers qui le composent » (Larose, [1987] 1989 : 27). Par conséquent, nous prendrons en considération d'autres sources d'informations, à savoir la correspondance de D.H. Lawrence, le roman de la première traductrice, Albine Loisy, qui a été publié en 1943, les travaux critiques de la deuxième traductrice, Jacqueline Gouirand, ainsi que d'autres supports, notamment des extraits de journaux faisant référence aux traductions de l'œuvre de Lawrence seront cités. Nous pensons détecter, dans les différentes sources que nous dévoilerons au fur et à mesure de cette partie, de riches informations qui nous renseigneront davantage sur le style des traductrices. Avoir recours à ces supports supplémentaires est progressivement né d'un besoin de consolider notre réflexion : les premières questions ont donné lieu à des réponses, celles-ci ont provoqué d'autres questions. Nous avons parcouru certaines étapes avant d'entamer l'analyse microtextuelle.

Notre démarche s'est articulée selon les étapes suivantes : tout d'abord, nous avons effectué une lecture initiale de l'œuvre source et des deux traductions françaises pour avoir une vision globale des trois textes. La lecture de *The Rainbow* n'était pas une tâche facile. Pour cette raison, nous avons consulté l'œuvre plusieurs fois. Nous avons pris des notes et nous avons souligné les passages clés qui, de par leur ambiguïté, ont progressivement dévoilé l'esquisse du style lawrencien. Cette étape préliminaire a confirmé l'omniprésence de la métaphore dans le roman. Ensuite, il a été nécessaire de délimiter les contours du champ métaphorique dans le roman anglais : la métaphore corporelle s'est démarquée et

s'est presque imposée à nous. La prise de notes et les questionnements soulevés nous ont permis d'établir une première liste de mots-clés que nous avons regroupés dans le schéma suivant pour détailler les volets thématiques essentiels dans *The Rainbow* :



**Figure 2** : Représentation schématique de la construction métaphorique dans *The Rainbow*

La construction métaphorique dans *The Rainbow* est similaire au fonctionnement d'un Cube Rubik dont le mécanisme interne demeure complexe : les métaphores tournent suivant divers axes tout en restant étroitement liées. Par exemple, les métaphores du sang renvoient souvent à la quête de mener une vie plus libre. Les métaphores de la mort sont liées à des passions dévorantes. L'être, quant à lui, n'est satisfait que si la perception qu'il a de son corps évolue. Mais ces différents thèmes métaphoriques établis sont en constant mouvement circulaire. Les personnages de *The Rainbow* sont prisonniers d'une sorte de « cercle vicieux », idée que nous détaillerons lors de notre microlecture.

Par la suite, nous avons consulté les deux traductions pour avoir un premier aperçu des stratégies traductives mises en place dans chaque passage métaphorique anglais choisi. Cela nous a permis de détecter les premières convergences et divergences entre le texte



original et ses traductions. Or, il fallait avoir recours à d'autres informations pour mieux contextualiser notre lecture. Pour ce faire, nous avons fait appel à d'autres œuvres de Lawrence, lesquelles seront détaillées dans la Section 6 de cette partie, afin de tenter d'identifier la présence d'une tendance traductive concernant le style et la voix de Loisy et de Gouirand. Cette étape a consolidé l'intuition selon laquelle opter pour un concordancier serait une idée pertinente. Par conséquent, nous avons entamé une série de tâches pour pouvoir créer et exploiter un corpus numérique : nous avons d'abord demandé l'accord des maisons d'édition françaises pour effectuer la numérisation des deux traductions. La numérisation de *The Rainbow* n'a pas exigé d'accord préalable dans la mesure où l'œuvre n'est plus soumise aux droits d'auteur et qu'une version numérique est disponible en ligne. Ensuite, les deux traductions ont été numérisées et converties en format texte (encodage UTF-8) exploitable par le concordancier. La conversion engendre souvent certaines coquilles qui exigent d'effectuer un « nettoyage » des textes bruts numérisés. Nous avons par la suite commencé à explorer le logiciel de concordance AntConc afin d'identifier ses fonctionnalités. Puis, nous avons recensé un échantillonnage, à savoir une liste de mots-clés. Nous avons ainsi procédé à la comparaison statistique grâce à la création de concordances de type KWIC (*Key Word In Context*). Cela nous a permis de récolter des données quantitatives que nous avons confrontées pour mettre en relief des aspects saillants relatifs à la traduction de la métaphore et au-delà.

## **6. Aiguillage contextuel : au-delà du texte**

Avant d'entamer l'analyse des exemples sélectionnés dans notre corpus, il est nécessaire de poser les premiers jalons contextuels qui consolident notre démarche ; autrement dit, de mettre en place une sorte d'aiguillage multiple qui inscrit notre lecture au-delà des

contours du corpus étudié, à savoir *The Rainbow* et ses deux traductions. Cette étape s'est imposée à la suite des lectures des trois textes. Nous souhaitons d'abord avoir un aperçu sur la réception de l'œuvre lawrencienne en Angleterre et en France. Ensuite, nous dresserons les profils d'Albine Loisy et de Jacqueline Gouirand. En effet, on ne peut cerner le style qui se dégage du discours d'une personne (auteur ou traducteur), qu'en inscrivant sa voix dans un contexte plus large que le texte.

### **6.1 Lever de rideau : autour de la réception de l'œuvre lawrencienne**

Lawrence a terminé *The Rainbow* en mars 1915. Entre début mars et fin mai de la même année, son éditeur lui demande de réviser le roman pour supprimer quelques passages « qui pourraient choquer ; mais, en même temps, il y ajoute encore des phrases mémorables, des épisodes auxquels il n'avait pas songé auparavant » (Gouirand, 1998 : 152). *The Rainbow* a été publié le 30 septembre 1915. Il a fait l'objet d'une poursuite judiciaire avant d'être censuré. Dans *The Legacy of D. H. Lawrence*, Jeffrey Meyers décrit Lawrence comme un rebelle : « a rebel and a prophet intensely dissatisfied with the decaying spirit of England and the sharp decline of European civilization » (Meyers, 1987 : 5). De l'avis de bon nombre de critiques, l'œuvre lawrencienne ne correspond pas aux attentes et aux normes de la société anglaise du début du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, l'écrivain aspirait à mettre en place une nouvelle éthique définissant une relation plus libre entre l'homme et la femme et entre les êtres en général. En ce sens, D.H. Lawrence a défié les conventions en tentant d'élaborer une représentation du corps qui s'écarte de celle acceptée à son époque. Il rejette l'héritage victorien du XIX<sup>e</sup> et encourage la nouvelle génération à mener une vie plus ouverte en privé et en public : « [...] les jeunes sont toujours complètement dans l'ombre de leurs aînés gris. Ceux-ci appartiennent au siècle dernier, le siècle des eunuques,

du mensonge doucereux, le siècle qui a tenté de détruire l'humanité, le dix-neuvième siècle » (Lawrence, 2003 : 63).

Sa vision provocatrice, son œuvre à la marge des attentes de ses contemporains et sa vie de couple avec la baronne allemande Frieda von Richthofen, pendant la période d'avant-guerre, ont contribué à le situer souvent au centre de la polémique, de son vivant et à titre posthume. Plusieurs journaux, comme *The Daily News* et *The Daily Express*, se sont acharnés sur *The Rainbow* en avançant qu'il s'agissait d'un roman obscène à détruire, qu'il était pire que Zola (Gouirand, 1998 : 155). Le livre n'a pu être publié à nouveau qu'en 1926 par son éditeur anglais Martin Secker dans une version expurgée. L'écriture lawrencienne a longtemps été considérée comme étant en marge des formes littéraires conventionnelles de l'Angleterre du début du XX<sup>e</sup> siècle. Cela explique l'acharnement des critiques et la censure de plusieurs de ses écrits. Bien évidemment, même à l'étranger, Lawrence n'a pas échappé aux détracteurs et son œuvre a été sujette à la polémique (Katz-Roy, 2007 : 113).

La France des *Années folles* a plutôt bien accueilli les œuvres de l'auteur. En revanche, certains, à l'époque, ont émis des réserves. Par exemple, quand Gallimard a publié *Défense de Lady Chatterley* en 1932, l'abbé Louis Béthléem l'a fortement condamné dans son livre *Romans à lire et romans à proscrire* la même année. Une plainte a été déposée au tribunal de Paris mais Gallimard a fait preuve de ténacité : le roman a uniquement été banni dans les kiosques à journaux de la capitale, comme l'explique Katz-Roy (2007 : 110), l'une des spécialistes reconnues de Lawrence en France, dans son article « D. H. Lawrence in France: A Literary Giant with Feet of Clay ». Ginette Katz-Roy (2007 : 110) affirme que Lawrence est rarement considéré comme un auteur prestigieux dans les cercles universitaires en comparaison avec certains de ses contemporains, notamment James Joyce et Virginia Woolf. Or, l'*Index Translationum*

recense 79 traductions en français de Virginia Woolf pour 72 traductions de D.H. Lawrence. Cette différence infime prouve que le problème est situé ailleurs. Par exemple, il semble que Lawrence n'ait pas bénéficié du même accueil que Woolf auprès des lecteurs et des critiques. Malgré ce rejet, son œuvre a été traduite et a pu circuler en France. Sans quoi, la traduction aurait failli à son « devoir » de préserver le transfert de la littérature et de la connaissance en général. Fort heureusement, certains intellectuels et éditeurs français se sont intéressés à l'œuvre lawrencienne. Un tel intérêt, même si limité, a permis de véhiculer la pensée lawrencienne : « Yet all this should not conceal the fact that the media and the interest some of our intellectuals and publishers have shown in his art have greatly contributed to keeping his memory alive in our country » (Katz-Roy, 2007 : 110). Ainsi, l'œuvre de Lawrence a pu se faire une place dans la sphère littéraire française grâce à l'intérêt que lui ont porté certains éditeurs et critiques littéraires. La chronologie détaillée de la réception de Lawrence en France a déjà été effectuée par Ginette Katz-Roy. Ainsi, dans les lignes qui suivent, nous nous appuyerons en partie sur ses travaux.

Il convient de préciser que l'accueil de Lawrence en France n'a pas suivi une trajectoire linéaire. Certains ont rendu hommage à son génie ; d'autres ont rejeté ses œuvres et quelques-uns ont eu des réactions ambiguës. Dans *Le Roman anglais de notre temps*, Abel Chevalley avance que

[l]a dangereuse célébrité du scandale a récompensé les premiers efforts littéraires de D. H. Lawrence. Un romancier qui survit aux succès de ce genre mérite deux fois sa renommée [...]. Il a le tempérament d'un écrivain inégal et volcanique. Mais il émet beaucoup de cendres avec ses laves, et toutes les lueurs de ses éruptions ne font pas une lumière. (Chevalley, 1921 : 229-230)

Chevalley file la métaphore en comparant Lawrence à un volcan. Autrement dit, son écriture fait parler d'elle au début, mais elle finit par se faire oublier. Il y a donc deux phases, celle de l'éruption et celle de l'endormissement.

Alfred André Brulé (1879-1953), acteur, auteur et metteur en scène français, était l'un des admirateurs de Lawrence même s'il avait critiqué la qualité de la traduction de ses œuvres en français, en particulier celle du recueil de nouvelles « *England My England* » effectuée par Denyse Clairouin (1900-1945) en 1930. Clairouin a également traduit le roman *The Plumed Serpent* en 1931. En faisant référence à la première traduction de Clairouin, Brulé donne quelques exemples qui reflètent l'inexactitude de certains de ses choix : « 'romance' translated by 'roman' ('novel'), 'misgivings' by 'travers' ('failings'), 'the core of life' by 'l'écorce de la vie' ('the bark or skin of life') » (Katz-Roy, 2007 : 114). Cela prouve un certain intérêt de la part des critiques relatif au style de Lawrence : « It seems that some reviewers were beginning to pay a little more attention to his style and ideas and were ready to bring out other aspects of Lawrence than the purely erotic » (Katz-Roy, 2007 : 114). Les Éditions Gallimard, appelées jusqu'en 1919 *La Nouvelle Revue française*, ont manifesté de l'intérêt à Lawrence et ce malgré leur « jeune âge » à cette époque. En effet, la maison d'édition a vu le jour en 1911. Katz-Roy avance que promouvoir Lawrence à ce moment-là ne pouvait que témoigner d'une audace incontestable, ou plutôt d'un pari dont l'issue était incertaine : « Gallimard's decision to promote Lawrence was daring since the English writer was at best unknown to the general public or at worst an outcast » (Katz-Roy, 2007 : 115).

La ligne directrice suivie par Gallimard n'a pas changé même après le décès de Lawrence. En effet, la maison d'édition a publié *L'Amant de Lady Chatterley* en 1932, résistant ainsi à la controverse en Angleterre qui atteint également la France. Le rejet dont Lawrence était victime à cette époque résultait de plusieurs raisons, notamment

condamnation de la guerre et ses liens avec l'Allemagne. En effet, « la vedette de l'aviation allemande qui a abattu cinquante-deux avions alliés en quelques mois, dont cinq en un seul jour, n'est autre que le cousin de Frieda, le baron Manfred von Richthofen. La presse britannique l'a surnommé le 'Baron rouge' » (Gouirand, 1998 : 176). En réalité, la vie personnelle de Lawrence ainsi que son projet d'écriture s'écartaient de ce qui était acceptable cette époque. Par ailleurs, selon Denis Marion, « Lawrence poursuivait de son mépris ceux qui sacrifiaient aux divinités économiques : capitalisme, collectivisme, machinisme » (Marion, 193 : 545-647). Malgré ce rejet, les ventes de *L'Amant de Lady Chatterley* étaient paradoxalement satisfaisantes. Par conséquent, d'autres maisons d'édition ont pris la décision de publier des traductions de plusieurs œuvres lawrenciennes :

This success encouraged publishers to release translations of ten major works and shorter pieces by Lawrence in 1932, five in 1933, eight in 1934 and four in 1935, each followed by a number of reviews, on the whole laudatory, except for a few complaints about the poor quality of some translations like those of *WL*<sup>4</sup>, 'EC'<sup>5</sup> or 'VG'<sup>6</sup>. A critic claimed that some of the already slightly questionable love scenes in *L'Amant de Lady Chatterley* were made more ridiculous by the French translation. Another asserted that it was impossible for a French reader who did not know English to appreciate Lawrence. For the year 1932 alone, I have counted twenty-seven articles and reviews and there were certainly more. (Katz-Roy, 2007 : 117-118)

La fin des années 1920 et les années 1930 ont été plus favorables à la diffusion de l'œuvre de Lawrence. Il s'agit d'une première « vague » qui a permis à ses travaux d'être diffusés en France. La métaphore des vagues est empruntée à Dieter Mehl et Christa Jansohn, dans l'introduction de *The Reception of D. H. Lawrence in Europe* : « The European reception of D. H. Lawrence seems to have proceeded in waves, or spasms, following fashions of

---

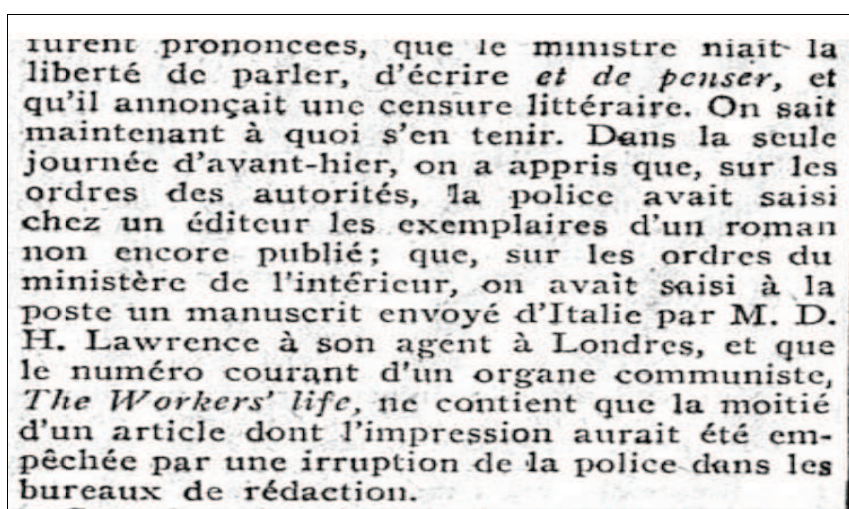
<sup>4</sup> *Women in Love*.

<sup>5</sup> « The Escaped Cock ».

<sup>6</sup> « The Virgin and the Gypsy », orthographe utilisée par Lawrence.

literary taste, publishers' instincts, scholarly preoccupations and the ups and downs of political climates » (Mehl et Jansohn, 2007 : 1).

De 1926 à 1949, une quarantaine d'œuvres (romans, poèmes, lettres, nouvelles et essais) de Lawrence ont été traduites en France. Par ailleurs, les Français pouvaient, à de rares occasions, lire dans la presse française quelques articles mentionnant le nom de l'auteur et de ses œuvres. Par exemple, en février 1929, le *Journal des débats politiques et littéraires*<sup>7</sup> évoque le scandale et la censure autour du nom de Lawrence et de *Lady Chatterley's Lover* :



urent prononcées, que le ministre niait la liberté de parler, d'écrire et de penser, et qu'il annonçait une censure littéraire. On sait maintenant à quoi s'en tenir. Dans la seule journée d'avant-hier, on a appris que, sur les ordres des autorités, la police avait saisi chez un éditeur les exemplaires d'un roman non encore publié; que, sur les ordres du ministère de l'intérieur, on avait saisi à la poste un manuscrit envoyé d'Italie par M. D. H. Lawrence à son agent à Londres, et que le numéro courant d'un organe communiste, *The Workers' life*, ne contient que la moitié d'un article dont l'impression aurait été empêchée par une irruption de la police dans les bureaux de rédaction.

**Illustration 1** : Extrait du *Journal des débats politiques et littéraires* de février 1929

La police britannique a intercepté un manuscrit que Lawrence avait envoyé d'Italie et elle a également saisi chez un éditeur les exemplaires d'un roman à publier. Les réactions de la presse ont oscillé entre intérêt, rejet et regard mitigé. Le 16 octobre 1929, *L'Européen* publie un article rédigé par le journaliste Raymond Henry, dans lequel on y trouve une référence à D.H. Lawrence qui semble se distinguer des autres auteurs de l'époque :

---

<sup>7</sup> Les citations journalistiques qui vont suivre peuvent être consultées sur le lien ci-dessous. Pour pouvoir y accéder, veuillez cliquer sur le titre du journal pour avoir une vue d'ensemble de l'article.  
<http://www.babeltheque.fr/2017/08/31/les-controverses-litteraires-99-lamant-de-lady-chatterley-de-d-h-lawrence/> (consulté le 8 septembre 2018).

La réaction de M. Lewis n'était peut-être pas inutile ; mais elle se traduit sous une forme trop agressive et trop violente. Le livre n'en reste pas moins très significatif de l'époque : il semble que le genre typique du roman anglais d'après-guerre ait fait son temps. On a assez des histoires de revenants, des critiques de la société et des conflits entre des générations différentes. Surtout, on a assez des romans qui traitent du problème sexuel, de ces *sex novels* que les Américains ont reprises pour leur compte et adaptées à leur goût. Pourtant, la *sex novel* se défend encore. On peut ranger dans cette catégorie le livre, qui n'est pas sans mérite ni sans talent, de M. D.-H. Lawrence, *la Femme qui s'est enfuie*. C'est un recueil de nouvelles dont certaines traitent du problème sexuel, d'autres de spiritisme ou d'aventures exotiques.

**Illustration 2** : Extrait du journal *L'Européen* d'octobre 1929

Dans cet extrait, le journaliste Raymond Henry exprime une certaine exaspération du « genre typique du roman anglais d'après-guerre », « des histoires de revenants, des critiques de la société et des conflits entre des générations différentes », « des romans qui traitent du problème sexuel, de ces *sex novels* ». Et même si la nouvelle « La Femme qui s'est enfuie » de Lawrence traite de ce sujet, cette œuvre souligne que le travail de Lawrence « n'est pas sans mérite ni sans talent » (Henry, 1929 : 5, §6).

Le 27 avril 1929, *Le Figaro* propose, à la page 6 de son numéro, sous le titre « FIGURES ANGLAISES », un article conséquent qui fait l'éloge du talent de l'auteur. Le journaliste Gérard de Catalogne décrit Lawrence tel

[...] un poète qui écrit des romans. Il a abordé les problèmes les plus scabreux, et avec lui nous sommes bien loin de la pudeur et du puritanisme, tels que les concevaient, il y a quelques années, les fidèles sujets de la reine Victoria. Les questions sexuelles sont traitées ouvertement, à la manière des réalistes de l'école de Médan qui auraient suivi les cours du professeur autrichien. (De Catalogne, 1929 : 6, §1)



À travers la plume du journaliste, Lawrence est présenté comme un poète qui défie l'ordre moral hérité de l'époque victorienne. Ses travaux s'inscrivent dans une tendance de représentation réaliste. Le même article propose une analyse intéressante de l'œuvre lawrencienne :

L'affectivité restera le principal élément de la vie psychique et l'amour la cause essentielle de nos démarches. M. Lawrence a fait de ces personnages des créateurs de sentiments indéfinissables et l'atmosphère devient si intense sous sa plume que nous ne distinguons plus les actes de notre vie réelle des hallucinations de nos rêves. (De Catalogne, 1929 : 6, §2)

Le lecteur peut détecter dans l'écriture lawrencienne une intensité remarquable grâce à son style non-conformiste qui explore les voies méandreuses de la psyché humaine. De Catalogne avance que

[t]ous les sujets de M. Lawrence se ressemblent par certains caractères morbides, par des vues troubles, qui ajoutent au pathétique de l'action. « C'est avec de mauvais sentiments qu'on fait de la bonne littérature », écrivait un jour le protestant André Gide. (De Catalogne, 1929 : 6, §4)

L'article rédigé par De Catalogne dans le *Figaro* rend hommage au talent de Lawrence et compare la technicité de son style à celle de Thomas Hardy, le « plus brillant » de son époque au niveau de la représentation de « la couleur locale ». De Catalogne conclut son article en précisant que « M. David Herbert Lawrence, sans le vouloir, nous donne une leçon de choses » (De Catalogne, 1929 : 6, §8). Certes, Lawrence propose à travers son écriture une nouvelle vision des relations humaines. Ses personnages tentent de trouver de nouvelles voies pour s'exprimer et pour être. Cela dit, nous ne pensons pas que Lawrence ait agi « sans le vouloir », car il a précisé à maintes reprises qu'il souhaitait établir de nouvelles représentations de l'être.

Le 24 avril 1930, *L'Homme Libre* publie (nom du journaliste non cité), à la page 2, colonne 3, un court article annonçant le décès de Lawrence et salue le travail de la traductrice française d' « Île, mon île » :

Dans les milieux littéraires anglo-saxons, D.-H. Lawrence, qui vient de mourir, est considéré comme un des plus grands écrivains de sa génération. La longue nouvelle qui nous est offerte aujourd'hui par les soins de Denyse Clairouin dans une forme élégante et soignée est propre à nous confirmer dans cette opinion. (*L'Homme Libre*, 1930 : 2)

La traduction de ce recueil composé de plusieurs nouvelles est parue le 26 mars 1930 quelques jours après le décès de Lawrence (le 2 mars 1930). Katz-Roy ne partage pas l'avis émis dans l'article de *L'Homme Libre*. Elle précise que la traduction effectuée par Denyse Clairouin était la pire de toutes les premières traductions des différentes œuvres lawrenciennes, et ce malgré la présence de certains passages bien traduits :

One whole chapter, some unpalatable passages and scores of pages were left out, probably with the intention of improving the text or making it more politically correct. Just one example of nonsensical translation: for the adjective in 'glazed poetry' (vernissé), Clairouin chose the French word that the dictionary gives for 'glazed eyes' (glauque), an adjective which is totally irrelevant here. (Katz-Roy, 2014, 137)

Ainsi, l'article de *L'Homme Libre* ne reflète pas tout à fait la réalité de la place qu'occupait Lawrence dans le milieu de la littérature anglo-saxonne des années 1930. En effet, tout en éveillant la curiosité de ses confrères, ses travaux n'étaient pas estimés à leur juste valeur. Même si le contenu de cet article journalistique est un peu pompeux, il faut avouer qu'un tel enthousiasme ne pouvait qu'inciter le lecteur à lire D.H. Lawrence ou du moins à promouvoir son œuvre en fournissant plusieurs traductions. Dans son article « L'art de traduire » du 19 septembre 1930, publié dans *Le Figaro*, à la page 5, Jacques-Émile

Blanche souligne un besoin imminent de fournir plus de traductions de l'œuvre lawrencienne :

[...] quand nous donnera-t-on en français quelques livres de cet admirable poète, romancier, essayiste, voyageur, moraliste et quoi encore ?) que fut D. H. Lawrence, mort à Vence l'hiver dernier, en sa quarante-deuxième année ? Que *Sons and Lovers* (Fils et Amants) ne soient<sup>8</sup> pas encore traduits, cela défie l'entendement. Vous, pauvres gens qui vous ennuyez en vacances, si vous lisez l'anglais je vous indique le moyen de goûter des joies merveilleuses. Je vous parle en néophyte qui vient d'être introduit dans un plan imprévisible, dans une autre dimension. Depuis la rencontre très tardive que je fis d'*Anna Karénine*, je me demande si j'ai été autant remué par la lecture d'un roman. Mémoires romancés plutôt, du fils d'un mineur du Lancashire et d'une mère adorable, dont D. H. Lawrence hérita et développa l'incroyable sensibilité [...]. (Blanche, 1930 : 5, §5)

Jacques-Émile Blanche ne se contente pas de déplorer la pénurie des traductions françaises de l'œuvre lawrencienne, mais partage également son expérience de lecture qui lui permet de souligner l'un des aspects pertinents dans l'écriture de Lawrence, à savoir l'omniprésence de la métaphore qui peut provoquer des images mentales intenses chez le lecteur :

Le crayon en main, l'on ne peut se retenir de marquer des paragraphes : si denses et fulgurants en leur évocation visuelle des choses, si profonds en psychologie, si neufs comme pensée, que l'on croit, à chaque moment, voir plus clairement en soi-même, comprendre mieux les êtres, toujours faits de mystères, qui nous entourent. (Blanche, 1930 : 5, §1)

La densité qu'évoque Blanche sur le plan stylistique et sémantique engendre souvent une difficulté pour les moins patients des lecteurs. Blanche estime que la vision lawrencienne est unique dans la littérature britannique, car Lawrence est un « grand peintre des âmes et des paysages. Il regrette toutefois le manque de traductions : « La seule traduction de Lawrence, *Ile mon île, England my England* ! n'est qu'un des contes qui composent un de

---

<sup>8</sup> Orthographe de l'original.

ses volumes les moins importants. C'est par ce joli 'tableau de chevalet' que j'ai connu ce grand peintre des âmes et des paysages » (Blanche, 1930 : 5, §3). Dans ce même article, Blanche fait référence à deux obstacles que rencontre la traduction en France à cette époque. En premier lieu, le choix des œuvres étrangères à traduire demeure arbitraire dans la mesure où il n'existait pas de stratégies préalables qui déterminaient ce qui allait être traduit ou pas. En deuxième lieu, selon lui, « la cause d'insuccès » réside dans l'incapacité des traducteurs à transmettre les « allusions » faites à des personnes connues, ou à d'autres œuvres que Lawrence cite. En effet, il ajoute que « pour être intelligibles à l'étranger, [les traductions] exigeraient des commentaires impliquant des notes massives au bas des pages » (Blanche, 1930 : 5, §3). Dans la même veine que Blanche, nous pensons que les notes, en ce qui concerne l'œuvre lawrencienne, demeurent un outil incontournable pour éviter les zones d'ombres dans la traduction et pour aider le lecteur à franchir un palier lors de sa lecture. Il s'agit d'un lieu de rencontre pour « faire entrer le lecteur dans 'l'atelier' du traducteur, lequel éclaire la difficulté pour son lecteur » (Jean-Yves Masson, 2017 : 639).

La deuxième vague relative à la réception de Lawrence en France correspond environ au début des années 1950. En effet, même si peu de traductions ont vu le jour à cette époque, plusieurs études critiques ainsi que des ouvrages consacrés à Lawrence et des articles de journaux ont été publiés. Cette période a été marquée par le célèbre essai *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir (1949) où elle consacre une partie entière pour critiquer les idées misogynes de Lawrence et son « culte du phallus » :

L'individu qui participe à la virilité garde ses privilèges ; la femme n'est pas le mal, elle est même bonne : mais subordonnée. C'est encore l'idéal de la « vraie femme » que Lawrence nous propose, c'est-à-dire de la femme qui accepte sans réticence de se définir comme l'Autre. (de Beauvoir, 1976 : 353)

L'influence de cet essai ne peut pas être négligée dans l'évolution de la réception de l'œuvre lawrencienne en France. D'ailleurs, de 1949 jusqu'à 1954, une seule traduction a été publiée, celle de *Twilight in Italy*. En revanche, en 1955, Lawrence se retrouve sur le devant de la scène. En effet, Marc Allégret a réalisé une adaptation cinématographique de *Lady Chatterley's Lover* permettant de mettre Lawrence sur le devant de la scène. Ce film a été interdit aux États-Unis lors de sa sortie. Quelques années après, Régis Debray publie un article qui date de 1961 intitulé « D. H. Lawrence ne fut pas un pornographe mais un prophète du respect dû à l'amour ». Par ailleurs, dès 1969, les Français pouvaient lire *D. H. Lawrence : l'Homme et la genèse de son œuvre (1885-1919)* sous la plume d'Émile Delavenay. La même œuvre a été traduite vers l'anglais par son épouse, Katharine M. Delavenay (1972), sous le titre *D. H. Lawrence, The Man and his Work: The Formative Years (1885-1919)*, et a été publiée par Southern Illinois University Press ainsi que par Heinemann, à Londres.

Toutes ces productions littéraires et artistiques marquent le début de la troisième vague de la réception de Lawrence en France. De mars à avril 1976, les auditeurs pouvaient écouter une adaptation de *The Plumed Serpent* sur France Culture. Au cours de cette même année, plus précisément, le 29 mars, *Le Figaro* souligne le génie de Lawrence : « Le roman de Lawrence pourrait être considéré comme l'un des premiers traitant de la libération de la femme ». Toujours en 1976, Jean Jacques Mayoux propose aux lecteurs français une collection bilingue composée de 106 poèmes de Lawrence qui se distingue par une riche introduction de cent pages. En 1978, Fanny Deleuze retraduit *Apocalypse* et son époux, Gilles Deleuze, rédige la préface de cette nouvelle version. Dans sa préface, Deleuze (1978 : 68) décrit Lawrence comme « un romancier en philosophie ». Il convient de rappeler que Deleuze a manifesté un grand intérêt pour Lawrence. En effet, selon Deleuze et Parnet, « écrire, c'est devenir, mais ce n'est pas du tout devenir écrivain. C'est

devenir autre chose [...] Lawrence et Miller passent pour de grands phalocrates ; pourtant l'écriture les a entraînés dans un 'devenir-femme' irrésistible ». On détecte dans cette analyse la pierre angulaire de la philosophie lawrencienne, en d'autres termes, la notion du « devenir » (Deleuze et Parnet, 1977 : 54-55).

Les années 1970 et 1980 ont vu un essor considérable en ce qui concerne l'œuvre lawrencienne et ses traductions en France ; toutefois, la qualité de ces dernières demeurait encore un sujet épineux, car une certaine « médiocrité » persistait. En faisant référence à Lawrence, Delavenay explique que

[l]es Français le connaissent, hormis les anglicistes, et sauf rares exceptions, par des traductions douteuses, parfois exécrables. On se demande quelle idée ils peuvent se faire de son talent devant certains non-sens. On ne peut conseiller que de le lire en anglais. Si le prophète, le gourou date déjà, le poète, le romancier, le nouvelliste, transcende son époque, surtout lorsqu'il en trace le portrait avec la précision, la lucidité, souvent la cruauté dont il est capable — même quand il caricature, comme il le fait ça et là, l'Angleterre des années vingt. (Delavenay, 1985 : 17)

Delavenay met en garde le lecteur contre les traductions qui ne reflèteraient pas la vision de l'auteur. En réalité, nous pensons que les « non-sens » auxquels Delavenay fait référence sont étroitement liés à la particularité du style lawrencien, notamment l'emploi des métaphores qui auraient représenté un obstacle pour les traducteurs. Le non-sens peut être le résultat d'une traduction trop littérale de la métaphore.

Cela dit, la pénurie de traductions et leur qualité souvent critiquée n'a pas affecté l'intérêt qu'ont porté à Lawrence divers universitaires, critiques et philosophes français. À titre d'exemple, cet intérêt se manifeste, entre autres, à travers la création de la revue *Études Lawrenciennes* en 1986, à l'université Paris X. À partir de cette date, différents colloques portant sur les travaux de Lawrence ont été organisés régulièrement. En 2001, le roman *Women in Love* est présent au programme du CAPES et de l'Agrégation d'anglais.

L'année suivante, un texte de Lawrence est proposé à l'épreuve du Baccalauréat (voir Katz-Roy, 2007).

En 2006, une nouvelle adaptation cinématographique de *Lady Chatterley's Lover* est effectuée par Pascale Ferran. Le film remporte cinq récompenses lors de la cérémonie des Césars ainsi que le prestigieux prix Louis-Delluc. En 2013, lors du programme « Retour sur l'œuvre de D.H. Lawrence », France Culture invite Antoine Jaccottet, éditeur chez Le Bruit du Temps, Marc Amfreville, traducteur, et Michel Crepu, critique littéraire, pour détailler le projet de la maison d'édition, à savoir retraduire l'œuvre de Lawrence. Certes, les critiques littéraires et les universitaires ont joué un rôle important dans la diffusion de l'œuvre lawrencienne en France, mais les choix des maisons d'éditions sont à prendre en compte également. Ainsi, pour avoir plus d'informations, nous avons contacté les Éditions Gallimard qui n'étaient pas en mesure de nous fournir des renseignements concernant les chiffres de vente des œuvres lawrenciennes en comparaison avec Woolf, par exemple. En revanche, lors d'un échange par courriel avec les Éditions Sillage, le 21 août 2017, notre interlocuteur, M. Paul Jimenes, a confirmé que la traduction de la nouvelle « The Fox » en 2009 « s'est plutôt bien vendue » : « Lawrence a peut-être moins de succès qu'il a pu en avoir voici quelques dizaines d'années, mais il a manifestement conservé un certain lectorat — même si la nécessité d'une retraduction s'est fait sentir ». Ainsi, toutes ces informations récoltées nous ont permis d'établir un cadre théorique plus large concernant l'évolution de l'œuvre lawrencienne et ses traductions en France.

La fin de l'année 2017 a été particulièrement propice en ce qui concerne le nom de Lawrence en France. À l'occasion de la parution du livre *Aimer Lawrence* de Catherine Millet, la librairie Sauramps à Montpellier, plus grande librairie indépendante au niveau régional, a dédié un espace thématique qui rendait hommage à l'œuvre lawrencienne. On pouvait y trouver le dernier livre de Millet, trois autres œuvres de la même écrivaine et

quelques traductions des travaux de Lawrence : *L'Étalon*, « Île, mon Île », « L'Épine dans la chair », *La Princesse*, *Femmes amoureuses*, *L'Homme et la poupée*, *La Fille perdue*, « Les Filles du pasteur » et deux versions de *L'Amant de Lady Chatterley*. À notre avis, la création de cet espace ne peut qu'être encouragée dans la mesure où il met en avant D.H. Lawrence. En revanche, *The Rainbow* était le grand absent. En un sens, cela conforte notre choix d'étudier ce roman qui est fondé, entre autres, sur une observation : cette œuvre est souvent restée dans l'ombre d'autres romans.

*The Rainbow* est en quelque sorte victime de la notoriété de *Women in Love* et de *Lady Chatterley's Lover*. En 2012, nous nous sommes rendue à la même librairie et nous avons constaté qu'elle ne disposait que de très peu d'exemplaires de la première traduction du roman *The Rainbow*. Paradoxalement, nous avons dû commander la deuxième traduction, plus récente, en ligne. Il n'y avait aucune version disponible chez Sauramps. Lors de cette visite, les œuvres de Lawrence y étaient presque invisibles. Il est donc réjouissant de constater la présence d'un tel espace cinq ans plus tard et de noter que deux autres ouvrages fondamentalement liés à la philosophie lawrencienne sont exposés à proximité des travaux de Lawrence : *Le Deuxième Sexe* (Simone de Beauvoir, 1949) et *Éprouver le corps* (Christine Delory-Momberger, 2016). Cela prouve la présence d'une réflexion sérieuse dans la mise en place d'un effort de contextualisation relatif à l'œuvre lawrencienne. Cela va de pair avec les sources bibliographiques que nous avons retenues dans le cadre de cette thèse.

## **6.2 Albine Loisy et Jacqueline Gouirand au défi de traduire *The Rainbow***

La première traduction française de *The Rainbow*, par Albine Loisy, a vu le jour l'année où la deuxième guerre mondiale a éclaté. Elle a été publiée chez Gallimard dans la collection « Du monde entier » en 1939 et a été rééditée en 1974 et en 2005. La deuxième traduction



française par Jacqueline Gouirand a été publiée en 2002 par la maison d'édition Autrement sous le même titre *L'Arc-en-ciel* :

	<b>Première traduction par Loisy (réédition de 2005)</b>	<b>Deuxième traduction par Gouirand (édition de 2002)</b>
<b>Nombre de pages</b>	525	535
<b>Dimension</b>	19 x 12,5 x 2,9 cm	22 x 14,5 x 3,7 cm
<b>Interligne</b>	Simple	Simple
<b>Police d'écriture</b>	FatTimes Bold	Argos Regular
<b>Taille de police</b>	10	10

**Tableau 1** : Aspects typographiques des deux traductions françaises

Pour déterminer la police d'écriture, nous avons utilisé l'outil de compatibilité des caractères Font Squirrel<sup>9</sup>. Les résultats obtenus peuvent présenter une marge d'erreur. Le tableau révèle un aspect qui attire notre attention. En effet, le type de police et sa taille sont sensiblement les mêmes dans les deux traductions malgré une différence de dix pages entre les deux traductions. Cette piste doit être explorée davantage, car elle peut être révélatrice d'éléments utiles à notre microlecture. Il est également intéressant de remarquer que 63 ans se sont écoulés entre les deux traductions sans que les noms des traductrices ne figurent sur les couvertures des versions traduites, exception faite de la première édition de 1939 :

<sup>9</sup><https://www.fontsquirrel.com/matcherator> (consulté le 8 septembre 2018).

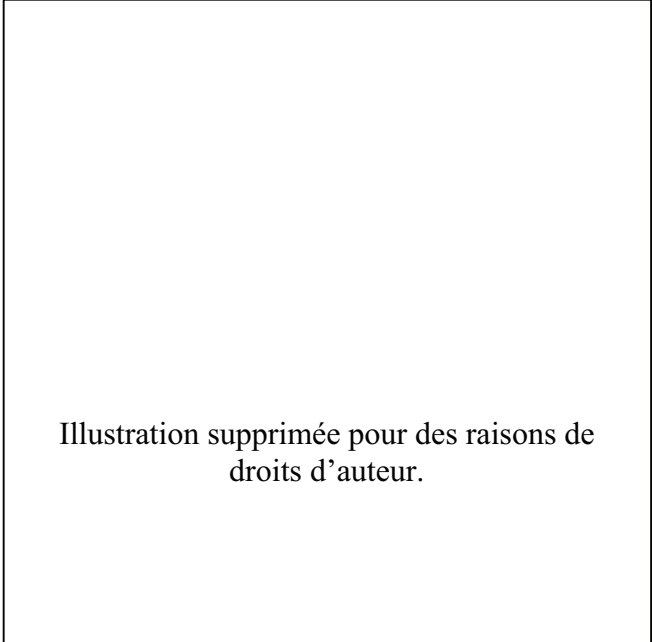


Illustration supprimée pour des raisons de droits d'auteur.

**Illustration 3** : *L'Arc-en-ciel*, trad. Albine Loisy, 1939

On peut lire sur la couverture de cette édition le nom de la traductrice, même si cela est écrit en tout petit. Le décalage temporel suggère non seulement des évolutions politiques, culturelles, sociales et idéologiques, mais également des transformations au niveau de l'usage de la langue, du style, le positionnement du lecteur et son rôle ainsi que l'évolution de l'espace littéraire, éditorial et critique en général.

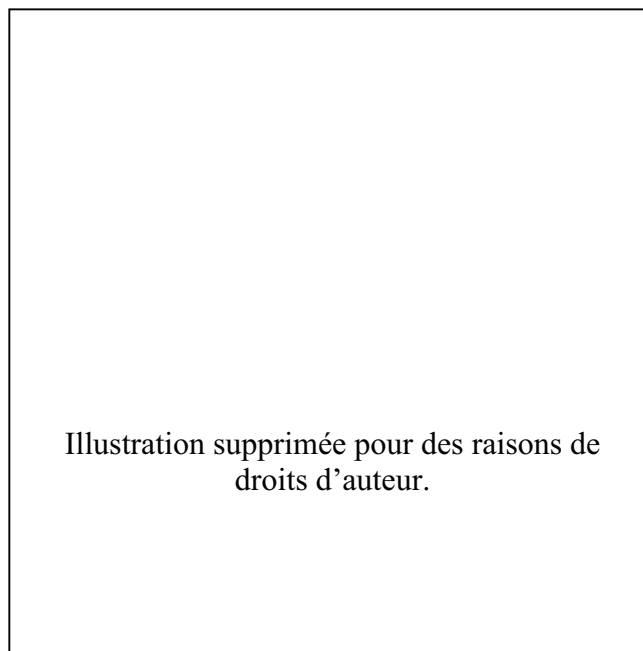
Albine Loisy (1909-1951), traductrice et romancière, a traduit plusieurs livres de l'anglais vers le français : d'abord, elle a traduit avec Brian Telford *Villette* de Charlotte Brontë. Cette traduction est parue chez Gallimard en 1932. Ensuite, en 1936, Albine Loisy et May Windett ont traduit *Sur toute la terre* de John Dos Passos, qui a été également publié chez Gallimard. En 1938, toujours chez le même éditeur, Loisy a traduit *Darby et Joan* de Maurice Baring. Loisy a parfois traduit en collaboration avec d'autres traducteurs dont l'anglais était la langue maternelle. Toutefois, elle semble avoir traduit *Darby et Joan* ainsi que *The Rainbow* seule, sans que le nom d'un autre traducteur ou d'un réviseur ne

soit mentionné. Or, les collaborations dans le cadre de ses premières traductions engendrent une série de questions : quel était le rôle du traducteur de langue maternelle anglaise ? Il est possible d'envisager qu'il apportait une certaine aide à Loisy. Si cela était effectivement le cas, on pourrait se demander si Loisy n'avait pas besoin de cette aide pour pallier certaines difficultés en anglais. En effet, cette pratique est soit une collaboration voulue par la traductrice, soit exigée par les maisons d'édition. Sur ce point, la maison d'édition n'a pas été en mesure de nous fournir une réponse à notre question.

Sur le plan personnel, le mari d'Albine Loisy, Jean Loisy, était homme de théâtre et poète assez conventionnel et traditionnaliste. Il a contribué à la recreation, après la guerre, des éditions Points et Contrepoints. Jean Loisy a publié le deuxième roman posthume de sa femme, intitulé *L'Indifférente*, chez le même éditeur. Daniel-Rops, écrivain et historien français très connu dans les milieux catholiques de l'époque, a rédigé la préface de ce roman. Jean Loisy et Daniel-Rops faisaient tous les deux partie du mouvement de la Jeune Droite Catholique pendant les années 1930. Toutes ces informations ne conditionnent pas forcément l'identité d'Albine Loisy en tant que traductrice ou romancière, mais pourraient laisser des traces sur son style et l'influencer. Cela peut certainement avoir un impact sur la ligne directrice de publication des maisons d'édition à cette époque. On se demande quel écho la voix de Lawrence avait dans ce milieu catholique français. Il ne s'agit pas d'établir un lien indissociable entre les plumes littéraires du couple Loisy, mais il semble intéressant de constater, par exemple, que Jean Loisy a co-écrit son essai *De la mort à l'espérance* (1966) avec sa première épouse Albine Loisy. Ces informations sont à considérer avec prudence car l'étendue de l'influence de Jean Loisy est relative.

De son vivant, Albine Loisy publie chez Robert Laffont, sous son nom de jeune fille (Albine Léger), le roman *Ellissa* le 3 septembre 1943. Cette œuvre, que nous avons lue, pourrait être particulièrement intéressante dans le cadre de nos recherches portant sur le

style. En effet, il est tout à fait légitime de s'interroger sur le rapport entre l'écriture-romancière et l'écriture-traductive d'une même personne et de supposer qu'une activité traduisante antérieure, particulièrement récente, laisse des traces sur le travail de l'écrivaine. Il est regrettable qu'il n'existe que très peu d'informations bibliographiques pour établir le profil littéraire d'Albine Loisy. La traduction de *The Rainbow* publiée chez Gallimard ne propose pas de préface qui éclaire le lecteur sur les conditions dans lesquelles la traduction de *The Rainbow* a été effectuée. De nos jours, le lecteur accède aux deux versions traduites du roman, respectivement celle de 1979 et de 2005 :



**Illustration 4** : *L'Arc-en-ciel*, trad. Albine Loisy, 1979

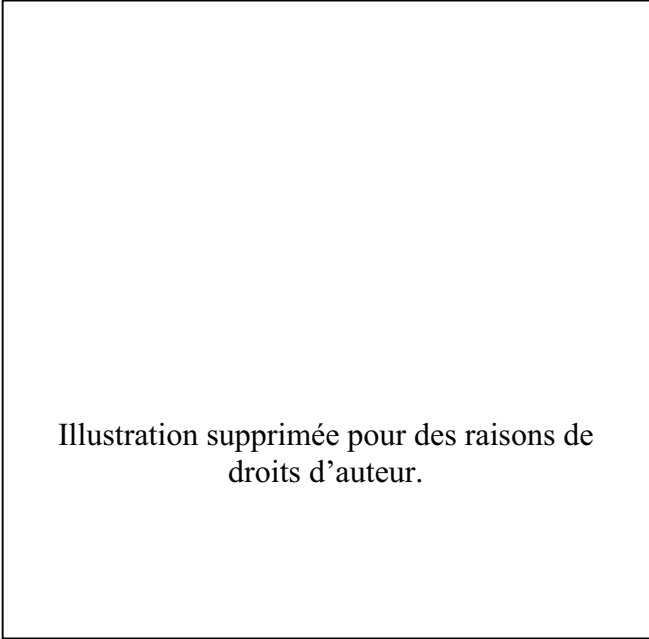


Illustration supprimée pour des raisons de  
droits d'auteur.

**Illustration 5** : *L'Arc-en-ciel*, trad. Albine Loisy, 2005

Même si la couverture de l'édition de 1979 reflète en quelque sorte les couleurs de l'arc-en-ciel, les deux couvertures de la traduction de Loisy demeurent relativement sobres pour un roman qui a été balayé par une vague de rejet. Il y a donc un « blanc », un « silence éditorial » (Mounié et Vincent-Arnaud, 2009 : 4). Sur la quatrième de couverture des deux éditions, quelques phrases font référence à l'interdiction de l'œuvre originale, mais le nom de la traductrice ne figure pas dans la réédition de 1979. Il faudra attendre la réédition de 2005 pour voir apparaître le nom de Loisy sur la quatrième de couverture. Paradoxalement, Gallimard publie, en 2002, *Femmes amoureuses I. II.*, dans une collection intitulée Quarto. La couverture, cette fois-ci, est assez surprenante. Elle met en avant une femme dénudée dans une position assez suggestive :

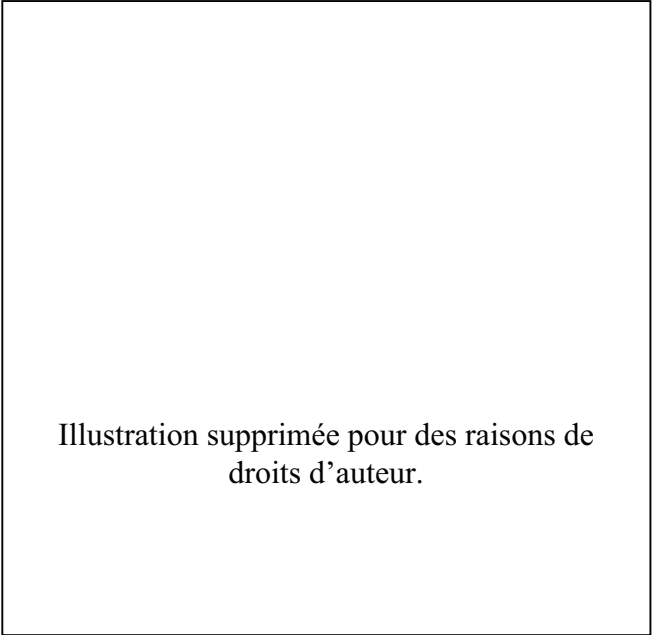


Illustration supprimée pour des raisons de droits d'auteur.

**Illustration 6 :** *Femmes amoureuses I. II.*, 2002

Il s'agit d'une version de 1148 pages rassemblant la traduction de *The Rainbow* (1939) par Loisy et celle de Maurice Rancès et Georges Limbour (1932) de *Women in Love*. Le choix de l'image de la couverture est à double tranchant. Certes, elle est provocatrice, mais elle pourrait contribuer à stigmatiser Lawrence comme écrivain « sulfureux » ou à inscrire l'œuvre dans une dimension érotique. Cependant, l'édition de 2002 se distingue par la richesse des informations paratextuelles qu'elle propose au lecteur. Les quatre pages intitulées « Avertissement » retracent la genèse des deux romans et proposent quelques détails concernant la traduction des deux manuscrits. S'ensuivent 62 pages regroupant un échantillon de plusieurs lettres clés qui fournissent au lecteur des éclaircissements utiles et de riches commentaires sur le contexte. On peut y trouver également un avant-propos de deux pages du roman *Femmes amoureuses*. À la fin du livre, le lecteur peut consulter 72 pages composées d'une partie intitulée la « Vie et l'œuvre » de Lawrence, d'une bibliographie ainsi que de plusieurs photographies. Cette édition représente un travail de contextualisation particulièrement dense.

La traduction de Jacqueline Gouirand-Rousselon, parue en 2002, s'inscrit dans la nouvelle dynamique de la maison d'édition Autrement qui avait l'ambition de retraduire toutes les œuvres de Lawrence. Autrement propose une quatrième de couverture riche où elle détaille son projet de retraduire les œuvres « délaissées depuis les premières éditions françaises des années 1930 ». Elle décrit *The Rainbow* comme « l'une des œuvres majeures du XX<sup>e</sup> siècle que l'on retrouve ici dans toute sa modernité ». Cela dit, le nom de la traductrice ne figure pas sur la première de couverture. Il est regrettable que cette édition ne fournisse ni préface ou ni informations relatives à la traductrice :

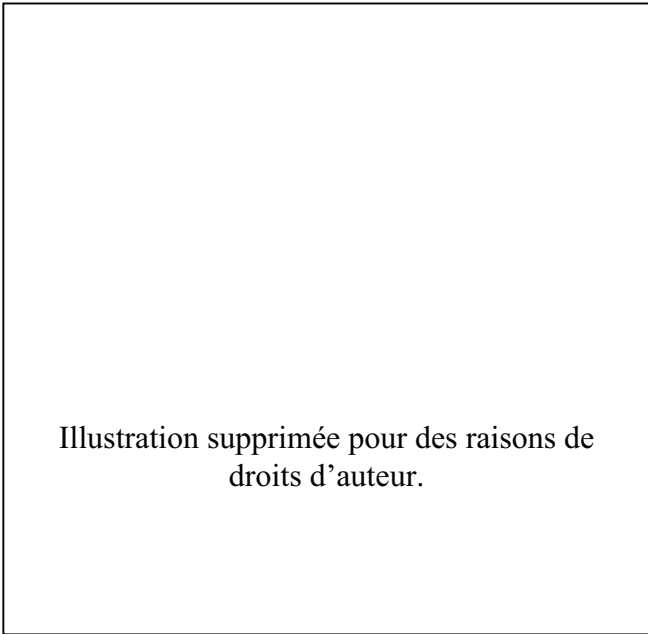


Illustration supprimée pour des raisons de droits d'auteur.

**Illustration 7** : *L'Arc-en-ciel*, trad. Jacqueline Gouirand-Rousselon, 2002

Jacqueline Gouirand a publié une cinquantaine d'articles et d'études critiques dans la revue *Études lawrenciennes* et ailleurs. Elle a également traduit le roman *The Trespasser* de D.H. Lawrence qui a été publié en 1988. Sa thèse de doctorat, publiée en 1990, est intitulée « Les Aspects de la création littéraire chez D. H. Lawrence : analyses des avant-textes de

*The Rainbow* et *Women in Love* ». En 1998, la maison d'édition Autrement a publié l'œuvre de Gouirand intitulée *Frieda von Richthofen, muse de D.H. Lawrence*, ouvrage qui retrace la vie du couple Lawrence. Gouirand est maître de conférences honoraire de l'université de Lyon-II, traductrice et spécialiste du roman anglais du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier de l'œuvre lawrencienne. Lors de notre rencontre en 2013, elle nous a affirmé que traduire *The Rainbow* était une aventure périlleuse et qu'il n'était pas toujours facile de déceler le sens, comme si le texte résistait à la lecture et à la traduction. Il est important de mentionner qu'elle avait traduit le roman sans lire la première traduction de *The Rainbow*, effectuée par Albine Loisy.

Compte tenu du profil différent d'Albine Loisy et de Jacqueline Gouirand, nous pouvons nous attendre lors de l'analyse des deux traductions françaises de *The Rainbow* à rencontrer des stratégies traductives distinctes de la part des deux traductrices. En effet, le parcours du traducteur, sa personnalité et son environnement influencent sa façon de traduire. Dresser les deux profils littéraires des deux traductrices met en exergue les premières disparités marquantes entre elles. En effet, l'écart entre les contextes de publication et leur environnement respectif demeure un élément à prendre en compte lors de notre analyse microtextuelle, car ces aspects sont liés aux choix de Loisy et de Gouirand. Cette idée est mise en relief, entre autres, par Fortunato Israël qui avance que « la compréhension du traducteur ne peut, comme celle d'ailleurs de tout lecteur, que prendre appui sur l'expérience de la vie et de la lecture, sur un savoir partagé et sur le décryptage de procédés discursifs spécifiques au genre littéraire » (Israël, 1991 : 26).

En faisant référence à la traduction des poèmes de Lawrence, Mayoux se demande « quel type de traducteur vaut le mieux dans le domaine du poème » (Mayoux, 1976 : 98). Cette même question peut être posée dans le cadre des romans lawrenciens. Est-il plus



intéressant de faire appel à un romancier bilingue, ou plutôt à un traducteur littéraire professionnel, ou bien un académicien spécialiste de l'auteur, ou un mélange des trois ?

La lecture du roman de Loisy, *Ellissa*, révèle l'existence de traces de l'esprit lawrencien dans la construction des divers personnages et les thèmes traités dans la trame narrative. Pour Gouirand, toute une carrière littéraire et académique s'est construite autour de l'auteur. D'une certaine manière, les deux traductrices ont hérité d'un savoir-faire littéraire grâce à une expérience de traduction, comme le précise Derrida dans *Échographies de la télévision* :

L'héritage, c'est ce que je ne peux m'approprier, ce qui me revient et dont j'ai la responsabilité, qui m'est échu en partage, mais sur quoi je n'ai pas de droit absolu. J'hérite de quelque chose que je dois aussi transmettre : que cela choque ou non, il n'y a pas de droit de propriété sur l'héritage. Je suis toujours le locataire d'un héritage. Son dépositaire, son témoin ou son relais. (Derrida, 1996 : 124-125)

Même si le profil des deux traductrices est assez différent, nous observons une certaine continuité entre l'expérience traductive et le parcours littéraire de Loisy et celui de chercheur-critique de Gouirand. À notre avis, le traducteur ne sort pas indemne de l'expérience traductive. Traducteur et auteur forment une sorte de symbiose où l'un sustente l'autre.

Avant d'entamer la comparaison des exemples sélectionnés, précisons que les différentes éditions anglaises du roman proposent des introductions qui fournissent au lecteur de précieuses informations contextuelles, notamment la lettre que Lawrence a envoyée à Edward Garnett en 1930 pour lui expliquer que *The Rainbow* était assez différent de ses autres œuvres. Penguin met également en avant l'affaire judiciaire et la réaction de la presse anglaise après la publication du roman. Quant à Oxford World's Classics, elle offre une version très riche : préface, notes préliminaires, bibliographie de l'auteur, chronologie de sa vie ainsi que des notes explicatives. Cette maison d'édition

précise également qu'elle propose la version intégrale de l'œuvre avant sa censure. Pour emprunter les propos de Hewson, tous ces éléments aident le lecteur dans la lecture et l'interprétation du contenu source : « [they] provide the reader with a wealth of detail to accompany (and influence) the reading and interpretation of the novel » (Hewson, 2011 : 34).

Pour quelles raisons tous ces éléments paratextuels ne sont-ils pas mentionnés dans les traductions françaises ? Est-ce la stratégie éditoriale de la maison d'édition ? L'absence de telles informations peut-elle jouer en faveur du lecteur français en lui laissant le choix de prendre la voie qu'il souhaite ou bien, au contraire, peut-elle être un obstacle dans la lecture de l'œuvre de Lawrence ? Avoir accès à ces informations a certainement un impact sur la lecture, du moins la nôtre. En effet, en procédant à l'analyse des deux traductions françaises et en comparant quelques segments, nous avons remarqué l'absence de certains passages dans la première traduction dont nous ignorions les raisons. En un sens, la lecture de la préface de la maison d'édition Oxford World's Classics a été d'un grand intérêt, car elle nous a permis de nous rendre compte que la traduction de Loisy a été effectuée à partir d'une version expurgée, contrairement à celle de Gouirand. Cela expliquerait la différence de dix pages entre les deux traductions que nous avons mentionnée quelques pages plus haut (Tableau 1). Cette altération engendrerait également des différences au niveau de la répartition des paragraphes ainsi que de la ponctuation. D'ailleurs, certains aspects typographiques n'ont pas été respectés dans la traduction de Loisy. Par exemple, les points d'interrogation, d'exclamation et les points-virgules ne sont pas précédés d'une espace. En revanche, cette règle est respectée quand il s'agit des deux points.

Une fois toutes ces informations récoltées — première phase de l'analyse qualitative achevée —, nous avons entamé une nouvelle étape dans notre recherche ciblant le corps dans le roman anglais et ses deux traductions. Il convient de rappeler que les lectures

préliminaires de l'œuvre source ont dévoilé un horizon composé de certaines notions clés liées à la représentation du corps (le mot corps est utilisé 182 fois dans la version intégrale de *The Rainbow*). À l'aide de l'outil AntConc, nous avons dressé un tableau (voir ci-dessous) qui recense une liste non exhaustive de diverses unités lexicales à explorer dans notre analyse. De toute évidence, la fréquence d'utilisation d'un mot prend en compte ses formes dérivées, c'est-à-dire les adjectifs, les verbes et les adverbes. Cependant, nous n'avons pas recensé, dans un premier temps, les formes dérivées. Cette liste qui est donnée à titre indicatif permet d'avoir un aperçu préalable à une analyse plus approfondie. Les mots anglais présentés dans le tableau suivant sont indiqués par ordre alphabétique (le champ lexical de la douleur est regroupé pour une meilleure visibilité quantitative). La version intégrale du texte source porte l'abréviation TS2 ; les abréviations TC1 et TC2 représentent respectivement la première et la deuxième traduction. Le tableau ci-dessous permet de voir des variations quantitatives assez significatives concernant le champ lexical de la douleur, de la passion et de l'amour. Il convient de préciser que la traduction de la notion de « self » chez Lawrence est particulièrement intéressante. Or, le concordancier AntConc ne peut pas comptabiliser avec précision le nombre d'occurrences correspondant en français car la présence de l'auxiliaire « être » induira les résultats en erreur. Le logiciel ne distingue pas la catégorie grammaticale du mot :

Mots dans le TS2	Fréquence d'utilisation TS2	Traductions repérées dans le TC1 et le TC2	Fréquence d'utilisation TC1	Fréquence d'utilisation TC2
agony	33	agonie	2	2
pain	55	douleur	50	43
suffering	32	souffrance	59	33
torment	10	supplice	16	23
torture	20	torture	31	41
blood	71	sang	92	104
blood-intimacy	3	lien du sang	2	2
		intimité par le sang	0	1
		intimité du sang	0	1
body	182	corps	173	200
breast	67	poitrine	52	52
corpse	8	cadavre	11	12
dead	98	mort	115	149
desire	90	désir	218	234
flame	40	flamme	59	62
flesh	36	chair	34	34
heart	278	cœur	275	272
intimacy	28	intimité	25	27
kiss	113	baiser	42	45
		embrasser	16	17
life	345	vie	522	515
love	414	amour	158	147
nakedness	15	nudité	8	11
passion	160	passion	125	130
pregnant	10	enceinte	6	9
self	120	–	–	–
sex	2	sexuel	2	4
tension	20	tension	11	20

**Tableau 2 :** Mots clés dans *The Rainbow* et leur fréquence dans les deux traductions

À première vue, Jacqueline Gouirand utilise certains lexèmes et leurs formes correspondantes (« corps », « désir », « sang » et « sexe ») beaucoup plus souvent que Lawrence. Cette supériorité numérique représente-t-elle une forme de réécriture du récit lawrencien, ou bien s'inscrit-elle simplement dans une tendance particulière ? En effet, il existe un phénomène traductif que l'on nomme le coefficient de foisonnement (voir Cochrane, 1995). Il s'agit d'un pourcentage qui fait référence à l'augmentation ou à la réduction de la longueur d'une traduction par rapport à l'original. Il est en moyenne à hauteur de + 20 % dans une traduction de l'anglais vers le français. Ainsi, le foisonnement est souvent positif pour cette paire de langues, ce qui peut contribuer à expliquer la supériorité numérique de certains mots dans la traduction française. Cela n'est pas la seule piste. En effet, une tendance à l'explicitation est à envisager. Or, les chiffres relatifs à la traduction de Loisy révèlent une tendance inverse au niveau de certaines unités lexicales : huit utilisations de nudité en français contre quinze en anglais. Nous pouvons avancer, avec précaution, une certaine réserve de sa part. Cette hypothèse est également à vérifier. Toutefois, l'infériorité numérique de certaines unités lexicales peut être compensée par d'autres stratégies traductives, telles que la paraphrase.

Après avoir établi ce tableau, nous étudierons plusieurs segments extraits du roman anglais grâce à la fonction Concordance Search Term Plot Tool d'AntConc, qui propose la fréquence et la densité d'utilisation d'un mot dans les divers chapitres de *The Rainbow*. Nous pourrions ainsi parcourir divers extraits ayant une ou plusieurs unités lexicales citées dans le tableau ci-dessus. L'objectif est de repérer les métaphores corporelles. Cette étape est incontournable dans la mesure où le logiciel ne permet pas à lui seul de déduire si le sens d'un mot est littéral ou métaphorique. Nous utiliserons la version en ligne du dictionnaire *Macmillan*<sup>10</sup> pour vérifier le sens littéral d'un mot et le comparer à son

---

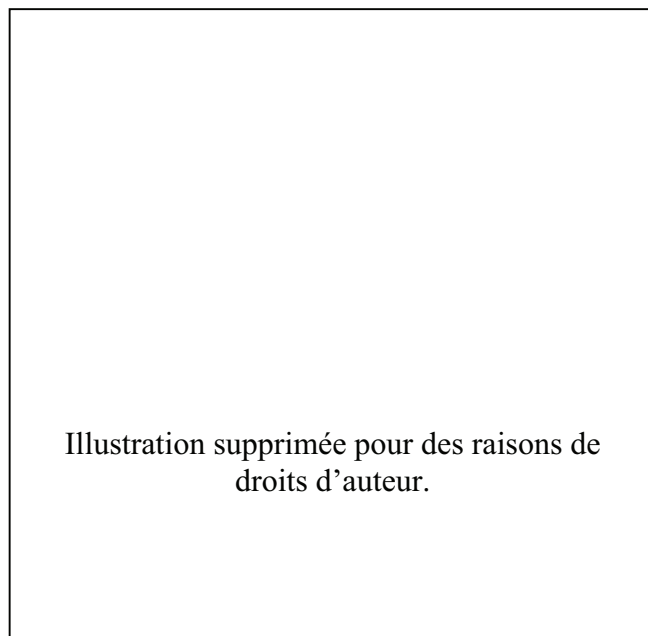
<sup>10</sup> <http://www.macmillandictionary.com> (consulté le 14 septembre 2018).

utilisation dans le contexte des passages analysés dans *The Rainbow*. Le British National Corpus sera également consulté pour établir la fréquence d'utilisation du même mot dans divers contextes.

Selon le même raisonnement, consulter la traduction arabe du roman devient dès lors incontournable. Lire à travers le prisme de sa langue maternelle offre de nouvelles perspectives et propose des pistes de réflexion différentes. L'une des questions que nous souhaitons traiter est relative à l'impact de la censure anglaise sur le travail du traducteur et son style. Pour cette raison, nous analyserons minutieusement certains aspects relatifs au style grâce à la traduction arabe afin d'en dégager certains aspects rhétoriques et les comparer avec l'anglais et le français. La richesse lexicale et syntaxique (phrase nominale et verbale) dont dispose la langue arabe offre au traducteur une panoplie de choix qu'il peut agencer de différentes manières. La prise de décision est également dépendante du contexte. Basil Hatim souligne cette idée : « Word order manipulation in Arabic, to take but one example, is a highly motivated and context-dependent activity which, over and above significant effects on the basic lexico-grammatical meaning, helps to communicate a wide range of added rhetorical effects » (Hatim, 1996 : xv). Par ailleurs, l'arabe se distingue par deux aspects à prendre en considération : d'abord, avoir recours à la répétition en tant que stratégie d'écriture argumentative (Hatim, 1996 : 8) ; ensuite, il est de coutume d'ajouter un fond narratif. Cela se manifeste par l'utilisation d'expressions d'énonciation ou de contextualisation, à savoir des éléments circonstanciels. Parmi ces expressions, nous citerons à titre d'exemple, « comme vous le savez », « il est à rappeler que », « il est à noter que » et « il est commun de », ce que Hatim (1996 : 67) nomme les « informations de fond » ou « portant sur l'arrière-plan » (*background information*).

La traduction vers l'arabe de Fadhil Al-Saadouni a vu le jour en Syrie en 1998. À cette époque, trois pôles littéraires ont dominé le marché de l'édition dans le monde arabe

pendant le siècle dernier, c'est-à-dire Bagdad, Le Caire et Damas. En ce qui concerne le roman *The Rainbow*, objet de notre étude, le premier constat frappant est le suivant : le nom du traducteur et du relecteur figurent sur la couverture, à savoir Fadhil Al-Saadouni et Saadi Youssef. *The Rainbow* est la quatrième traduction de la collection « œuvres éternelles » de la maison d'édition Al-Mada, mention bien visible tout en haut de l'illustration 8. Le nom du traducteur et celui du relecteur se situent en bas de la page respectivement de droite à gauche.



**Illustration 8 :** *Qaws Qouzah*, trad. Fadhil Al-Saadouni, 1998

La maison d'édition propose également une préface où le traducteur partage son expérience avec les lecteurs et offre de riches détails concernant les difficultés rencontrées tout au long de son travail. On peut également lire une note biographique exposant le parcours de ce dernier : docteur en sciences de la philosophie, professeur universitaire, traducteur irakien d'une trentaine d'œuvres de l'anglais vers l'arabe, notamment *The*

*Rainbow* et *The Trespasser* de D.H. Lawrence. Quant au relecteur Saadi Yousef, il est poète, écrivain et traducteur irakien primé à plusieurs reprises à l'étranger.

Certes, nous n'analyserons pas la traduction arabe de *The Rainbow*, mais toutes les informations étayées dans cette section nous ont permis de consolider le cadre interprétatif dans lequel notre microlecture s'inscrit. Cette traduction nous a apporté un regard neuf au cours de notre recherche.

## **7. Analyse microtextuelle : *The Rainbow* et ses deux traductions françaises**

Afin d'offrir au lecteur plus de détails sur la version intégrale et la version anglaise expurgée, nous avons dressé la liste des douze passages censurés ainsi que leur traduction, par Jacqueline Gouirand, pour les analyser et pour tenter de mieux comprendre la raison de leur censure. Nous supposons d'ores et déjà que ces extraits sont riches en métaphore. Une fois l'analyse des douze exemples censurés effectuée, nous explorerons, à partir de l'exemple numéro 13, d'autres passages qui semblent pertinents dans la mesure où l'on y retrouve les mots-clés présentés dans le Tableau 2. Dans ce qui suit, nous établirons le système de repérage ci-dessous. Nous ajouterons également, à la fin de chaque exemple, le numéro de la page ou des pages correspondant. Quand cela est possible, nous mettrons en gras les parties censurées pour les identifier clairement. Chaque extrait portera un numéro et une abréviation spécifique :

**TS1** désigne la version expurgée A Penguin Book (1976).

**TS2** désigne la version complète Oxford World's Classics (1997).

**TT1** désigne la traduction d'Albine Loisy (1939) effectuée à partir de TS1.

**TT2** désigne la traduction de Jacqueline Gouirand (2002) effectuée à partir de TS2.



## 7.1 Analyse des parties censurées de *The Rainbow* et leur traduction

Dans le premier exemple, la scène se passe un dimanche de Pentecôte dans un hôtel où Tom Brangwen, alors âgé de vingt-quatre ans, déjeunait avec quelques amis. Il y avait une belle inconnue abandonnée pour un après-midi par l'homme qui l'avait invitée. Cette dernière fait des avances à Tom. Or, Brangwen n'est jamais sûr de lui et la femme constate rapidement qu'il est le genre d'homme qui a besoin qu'on l'amène à se décider. En réalité, Tom est tiraillé entre un désir grandissant et une retenue due à son respect pour les femmes. Dans l'Exemple 1, extrait du premier chapitre du roman « How Tom Brangwen Married a Polish Lady », on peut constater que la scène dépeinte dans la version intégrale est plus explicite que celle dans la version expurgée. Le désir de passer la nuit avec la femme inconnue oriente le lecteur vers la tourmente sexuelle que Tom Brangwen est en train de vivre.

### *Exemple 1*

#### **TS2**

Afterwards he glowed with pleasure. **By Jove, but that was something like! He stayed the afternoon with the girl, and wanted to stay the night.** She, however, told him this was impossible: her own man would be back by dark, and she must be with him. (p. 21-22)

#### **TT2**

Ensuite, il rayonnait de joie. **Parbleu ! Ça, c'était quelque chose ! Il passa l'après-midi avec la fille et voulu rester pour la nuit.** Elle, cependant, lui dit que c'était impossible : son compagnon reviendrait le soir et elle devait rester avec lui. (pp. 21-22)

#### **TS1**

Afterwards he glowed with pleasure. **That was a different experience. He wanted to see more of the girl.** She, however, told him this was impossible: her own man would be back by dark, and she must be with him. (p. 18).

#### **TT1**

Plus tard, il rayonna de plaisir. **Car ce fut une nouvelle expérience. Il aurait voulu revoir la jeune fille.** Mais elle lui en fit comprendre l'impossibilité : l'homme auquel elle appartenait serait de retour le soir même et il lui faudrait rester auprès de lui. (p. 26)

« By Jove » est un vieux juron anglais souvent utilisé dans le milieu agricole. Le nom « Jove » fait référence au Roi des dieux, Jupiter. Le British National Corpus recense 17 utilisations de l'expression dans la catégorie prose. « By Jove » représente une alternative à l'expression « By God », qui est considérée comme un blasphème jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. L'interjection « parbleu », suivie d'un point d'exclamation, dans la deuxième traduction garde le même effet que l'expression anglaise. Il est évident que la présence de ce juron atténué sert d'euphémisme rendant ainsi la pensée intime du personnage moins explicite. En effet, dans la version anglaise avant la révision effectuée par Lawrence, ce dernier utilise la métaphore « he wanted to see more of the girl », qui permet au lecteur d'imaginer l'impatience du personnage et sa hâte de découvrir le corps de la femme inconnue. La traduction de Loisy, « revoir la jeune fille », offre un angle de vue différent, une vision un peu plus innocente. Il est à rappeler que la traduction de Loisy ne se fonde pas sur la version intégrale du roman. L'Exemple 1 souligne les premières disparités au niveau de la focalisation entre le texte original et ses deux traductions françaises. La métaphore « he wanted to see more of the girl » met l'accent sur l'intensité du désir et sur un besoin implicite de dévoiler le corps. Il existe une pulsion palpable chez Tom qui surcharge son corps. Or, l'expérience de lecture des deux traductions demeure plus linéaire : « Il aurait voulu revoir la jeune fille », « et voulu rester pour la nuit ». Il est intéressant de constater que Gouirand traduit « he glowed with pleasure » par « il rayonnait de joie ». Le texte propose une expérience brève grâce à l'utilisation du *simple past* en anglais. Ce temps verbal met l'accent sur l'action, alors que le lecteur français est exposé à une scène plus longue, car l'imparfait met en relief la description et la longueur de l'action. Le rythme est différent : explosion de plaisir en anglais et rayonnement de joie en français. Aucune des traductions françaises n'offre d'indice particulier — notes de bas de page, par exemple — faisant référence à la révision faite par l'auteur lui-même et par la suite à la censure.

En revanche, la traduction arabe du premier passage sélectionné crée une expérience de lecture particulièrement pertinente. En premier lieu, la partie censurée y est présente. Fadhil Al-Saadouni traduit « pleasure » par une expression explicite qui reflète la jouissance résultant du plaisir sexuel. En deuxième lieu, il intègre une note de bas de page offrant des informations paratextuelles supplémentaires au lecteur : le segment « il a voulu rester avec elle pour la nuit » a été remplacé dans la première édition américaine par « il a voulu voir plus de la fille » (Al-Saadouni, 1998 : 27, notre traduction). Il propose même, sous forme de note de bas de page, une traduction du segment présent dans la partie expurgée et précise que les éditions antérieures du roman en anglais ont supprimé le segment de la première édition américaine. Il semble que l'éditeur arabe ait été conscient de l'importance de telles interventions. Il est coutume en France de ne pas « alourdir » le texte de toutes ces informations annexes : « le 'client'-lecteur est roi et l'impératif imposé par l'éditeur au traducteur est de fournir le texte le plus limpide, le plus 'consommable' qui soit » (Masson, 2017 : 639).

Examinons, à présent, le deuxième exemple censuré, qui souligne également l'intensité du désir sexuel de Will Brangwen grâce au style généreusement imagé dont fait preuve Lawrence en filant la métaphore. Il s'agit d'un extrait de la fin du Chapitre 8, intitulé « The Child », où Will est tenté par une aventure extraconjugale. Le chapitre décrit la vie de la deuxième génération de la famille Brangwen. Will est donc le neveu de Tom Brangwen (Exemple 1) et l'époux d'Anna.

### *Exemple 2*

#### **TS2**

He wished he had a hundred men's energies, with which to enjoy her. **He wished he were a cat to lick her with a rough, grating, lascivious tongue. He wanted to wallow in her, bury himself in her flesh, cover himself over with her flesh.** (p. 234)

## TT2

Il aurait voulu posséder l'énergie de cent hommes pour jouir d'elle. **Il aurait voulu être un chat pour la lécher de sa langue râpeuse, rugueuse et lascive. Il désirait se vautrer en elle, faire de sa chair son linceul.** (p. 251)

## TS1

He wished he had a hundred men's energies with which to enjoy her. (p. 234)

## TT1

Il aurait voulu posséder la force de cent hommes pour jouir d'elle. (p. 248)

Initialement, Lawrence avait construit sa métaphore en optant pour l'image d'un « tigre qui laperait le sang d'Anna et lui arracherait les lambeaux de chair » (Cuny, 2008 : 70). En réalité, avant même de soumettre le manuscrit à l'éditeur, Lawrence appréhendait une éventuelle censure ; pour cette raison, il n'a cessé de réviser l'œuvre. Malgré ces modifications, le roman a fini par être censuré. Dans cet exemple, après la révision de Lawrence, la violence d'un désir bestial est atténuée et remplacée par une image plus suggestive, celle du chat. La traduction de Gouirand maintient la succession d'images brèves qui marque l'amorçage d'un désir intense. La métaphore du chat associée au verbe lécher et à la série des trois adjectifs a été probablement censurée, car elle suggère une pratique sexuelle plutôt explicite. On y détecte également une certaine lenteur au niveau de la représentation de la scène. Le domaine d'emprunt métaphorique, c'est-à-dire un chat qui se lèche, renvoie immédiatement à une scène où l'animal se nettoie lentement et rigoureusement. Il y a également une intensité, que dégage le corps décrit par Lawrence, marquée par la présence de la métaphore filée « he wanted to wallow in her, bury himself in her flesh, cover himself over with her flesh ». Il s'agit d'un exemple qui illustre parfaitement le style répétitif chez Lawrence. La tendance à la répétition complique la tâche de la traductrice. En effet, Gouirand opte pour la métaphore « il désirait se vautrer en elle, faire de sa chair son linceul ». Elle aurait certainement voulu éviter une certaine redondance résultant de la juxtaposition de « se vautrer en elle », « s'enterrer en elle » et

« se couvrir par sa chair ». La traduction de Gouirand est doublement intéressante dans la mesure où le mot « linceul » met en place une métaphore qui garde la fonction du verbe « bury » en anglais, tout en maintenant l'image de la chair-toile qui couvre le corps.

Dans la version arabe, le segment est traduit littéralement en respectant l'ordre de perception de la métaphore anglaise et l'effet de répétition produit par le mot « flesh ». En ce qui concerne la répétition en langue arabe, Hatim (1996 : 164-165) distingue la « fonctionnelle » de la « non-fonctionnelle ». D'une part, il est possible d'avoir recours à la répétition parce que l'utilisation de « la langue » l'exigerait. Dans ce cas, elle n'a aucune « fonction rhétorique ». De l'autre, quand la répétition bénéficie d'une fonction, elle s'inscrit dans le cadre de la « parole » et son utilisation est forcément motivée. Quelle que soit la nature de la répétition, elle crée une « cadence structurelle récurrente » en arabe, pour emprunter l'expression de Hatim.

Si la langue arabe permet et encourage même une telle stratégie, la traductrice française fait un choix qui correspond davantage aux caractéristiques stylistiques du français, tout en modelant le schéma métaphorique. En effet, notre interprétation de la métaphore prend forme selon divers schémas cognitifs, ce que Lakoff et Johnson (1980) nomment « mapping ». Pour que cela ait lieu, le lecteur construit une image mentale selon son propre vécu et ses propres perceptions :

Each of us has rich experience with our bodily actions and perceptions, but we can say only a very restricted set of things about them. Since speakers and listeners share both the experience and the frame parameters, however, a word or expression can convey a great deal of meaning. (Feldman, 2006 : 147)

Même si le contenu de l'Exemple 2 est complètement absent de la première traduction française, il semble nécessaire de souligner que Loisy traduit « énergie » par « force » et opte pour le verbe « jouir » qui explicite le verbe « enjoy », plus générique. L'intensité

bestiale décrite par Lawrence est également présente dans le Chapitre 11 intitulé « First Love » de *The Rainbow*. Les protagonistes font partie de la troisième génération des Brangwen : il s'agit d'Ursula, fille de Will et d'Anna, et son amant le soldat Skrebensky qui est d'origine polonaise.

### *Exemple 3*

#### **TS2**

She yielded to him, and he pressed himself upon her in extremity, his soul groaning over and over:

**'Let me come — let me come.'**

She took him in the kiss, hard her kiss seized upon him, hard and fierce and burning corrosive as the moonlight. (p. 320)

#### **TT2**

Elle céda, alors, ne pouvant plus se contenir, il se pressa contre elle, son âme ne cessant de gémir :

- **Laissez-moi vous embrasser, laissez-moi faire**<sup>11</sup>.

Elle le prit dans ce baiser, mais le sien, froid, dur, violent et corrosif comme le clair de lune, saisit Skrebensky. (p. 345)

#### **TS1**

She yielded to him, and he pressed himself upon her in extremity, his soul groaning over and over.

She took him in the kiss, hard her kiss seized upon him, hard and fierce and burning corrosive as the moonlight. (p. 320)

#### **TT1**

Elle céda et il s'efforça d'agir sur elle tandis que son âme ne cessait de se lamenter.

Elle prit son baiser, mais le sien, froid, violent et corrosif comme le clair de lune, saisit Skrebenski. (p. 339)

La locution verbale « let me come — let me come » est supprimée dans la version expurgée du roman. Gouirand la traduit par « laissez-moi vous embrasser, laissez-moi faire ». Ce choix est doublement intéressant, car la traductrice évite la répétition tout en explicitant la demande du personnage. Il ne s'agit pas uniquement d'une demande d'un baiser, mais la tension sexuelle est palpable tout au long du passage. En effet, la phrase

---

<sup>11</sup> L'édition Autrement opte pour les traits d'union à la place des tirets au niveau des dialogues.

anglaise est construite à travers une répétition qui n'est pas anodine et peut être interprétée au moins à deux niveaux. D'une part, cette répétition provoque une image mentale mettant en relief le mouvement d'un homme qui s'impatiente et souhaite se rapprocher de la femme pour la conquérir. On y détecte la même mise en scène de l'Exemple 1, c'est-à-dire le désir de l'homme est enchaîné, voire saturé. Le corps du personnage est dans l'attente d'un passage d'un état de repos à un état en mouvement grâce au consentement de la femme. Il est tout à fait pertinent ici de tisser un lien entre la répétition stylistique et la répétition des scènes dans le roman : cela renvoie à l'impossibilité de quitter le « cercle vicieux », notion que Lawrence emploie abondamment dans *The Rainbow* et ailleurs. De l'autre, il faut se pencher, bien évidemment, sur l'utilisation argotique du verbe « to come » qui évoque l'orgasme et la jouissance. D'ailleurs, la locution suivante est présente dans la traduction arabe : « laisse-moi entrer, laisse-moi entrer ». Le texte anglais et la traduction arabe mettent en avant une scène régie par l'impossibilité d'avancer, de s'introduire et de parvenir à accéder à un espace plus profond. On se demande s'il est possible d'oser traduire cette métaphore par : « laissez-moi pénétrer, laissez-moi pénétrer ».

La nécessité de satisfaire un besoin s'apparente à une petite mort ; ce sentiment est palpable dans plusieurs passages. D'ailleurs, Gouirand n'hésite pas à introduire l'explicitation « alors, ne pouvant plus se contenir » à sa traduction qui met en relief l'impossibilité de l'enveloppe corporelle à retenir et à contenir un tel désir. Le champ lexical de l'agonie et de la mort est maintenu dans sa traduction. En effet, elle traduit la métaphore du baiser mortel : « she took him in the kiss, hard her kiss seized upon him, hard and fierce and burning corrosive » par « elle le prit dans ce baiser, mais le sien, froid, dur, violent et corrosif [...] saisit Skrebensky ». Gouirand respecte l'ordre syntaxique qu'exige la langue française en postposant le verbe « saisir » à la fin de la phrase, mais elle

explicite le nom du personnage. Elle standardise également l'emploi de la répétition en anglais et favorise l'emploi de l'adjectif possessif « le sien ». L'ordre des adjectifs est harmonisé également en français. Ainsi, la traductrice opte pour la suppression du double emploi de l'adjectif « hard » et juxtapose les quatre adjectifs à la suite. La moelle métaphorique demeure perceptible dans sa traduction, mais la substance perd de son intensité à cause des contraintes stylistiques du français. Or, dans la première traduction, on peut lire « elle prit son baiser, mais le sien, froid, violent et corrosif comme le clair de lune, saisit Skrebenski ». La ligne directrice de cette traduction est sensiblement similaire à la deuxième ; toutefois, l'emploi du segment « elle prit son baiser » est un contresens, car Ursula est l'agent actif de la phrase. La traduction de Loisy la représente comme celle qui reçoit le baiser. Rappelons que le verbe à particule « take in » peut signifier « piéger » en anglais.

Dans les grandes lignes, Lawrence dépeint des scènes qui reflètent l'enchaînement des personnages, leur difficulté à avancer dans leurs relations. On note chez l'auteur un besoin urgent d'inscrire le corps dans une dynamique différente et de lui inventer une nouvelle cinétique. La libération est une quête pour établir une organisation relationnelle autre. Lawrence défie les traitements que la société impose au corps en mettant également en scène des espaces où « la machine corporelle » se libère des tabous, de la honte, comme le montre le quatrième exemple extrait du Chapitre 12, « Shame ».

#### *Exemple 4*

##### **TS2**

Ah, the wonderful firm limbs. **If she could but hold them, hug them, press them between her own small breasts!** Ah, if she did not so despise her own thin, **dusky fragment of a body**, if only she too were fearless and capable. (p. 336)

##### **TT2**

Ah ! Ces jambes solides et merveilleuses ! **Si seulement elle pouvait les tenir, les étreindre, les presser contre ses petits seins !** Ah ! Si seulement elle ne méprisait pas



autant son propre corps, à peine ébauché, mince et sombre, si seulement elle aussi était intrépide et experte ! (p. 364)

### **TS1**

Ah, the wonderful firm limbs. Ah, if she did not so despise her own thin, dusky fragment of a body, if only she too were fearless and capable. (p. 337)

### **TT1**

Ah!<sup>12</sup> Quels membres merveilleusement fermes! Ah! Si seulement elle ne méprisait pas autant son propre corps, mince, brun, inachevé, si seulement elle aussi était capable et sans crainte! (p. 356)

Ce passage a été au centre de la polémique lors du procès relatif au roman. Ursula décrit le corps de sa professeure Miss Inger lors d'une séance de natation. Elle éprouve une impression de gêne physique et psychologique en décrivant son propre corps, une gêne qui reflète une envie d'indentification à Miss Inger. Le caractère lesbien de la scène est provocateur et Lawrence en profite pour défier les mœurs de son temps. Il met aussi en place un effet miroir troublant : gêne et désir s'entremêlent créant ainsi un espace de projection où le corps devient un centre de tension, comme l'explique Stephania Michelucci : « In Lawrence's works, shame of the body and the rejection of its living impulses often issue in the characters' attempts to dominate and suppress the bodily spontaneity of others » (Michelucci, 2001 : 28).

En premier lieu, Gouirand traduit « limbs » par « jambes » ; en allant du général au plus précis, elle modifie légèrement la représentation. En anglais, « limbs » fait référence aux jambes et au bras. Le terme « membres » en français a plutôt un usage relatif au champ lexical anatomique. Le choix de Gouirand s'inscrit donc dans un registre adapté à la littérature. En deuxième lieu, nous ne pensons pas que la métaphore de Lawrence « dusky fragment of a body » soit facile à déchiffrer à cause de l'utilisation de l'adjectif « dusky ». Le British National Corpus recense un seul exemple où l'adjectif est associé au terme

---

<sup>12</sup> Dans la traduction de Loisy, les points d'exclamation et d'interrogation ne sont pas précédés par une espace comme l'exigent les règles typographiques de la langue française.

« corps » dans la catégorie fiction. L'image d'un corps sombre est assez difficile à comprendre. Le mot « fragment » désigne une perception particulière ; celle d'un petit corps, un corps en éclat, un corps incomplet, un corps désintégré, etc. Gouirand opte pour la métaphore d'un « corps à peine ébauché, mince et sombre ». La représentation du corps, dans cette traduction, diverge du texte source, même si la métaphore française dévoile un aspect important. En effet, ébaucher est un verbe étroitement lié à la notion de travail. Par exemple, en mécanique, il s'agit d'effectuer l'usinage des pièces. L'utilisation de « fragment » est délibérée chez Lawrence, qui fait souvent référence au corps en tant que machine, un corps réduit à des tâches mécaniques. Cette présentation fragmentée du corps est une allusion à l'influence du futurisme de Marinetti dans l'écriture lawrencienne. Le fragment est à considérer comme une pièce déterminante pour le rouage de toute la chaîne, c'est-à-dire le corps. Ce dernier « évolue notamment en fonction des besoins de la machine ». Le corps demeure « évolutif et instable » dans « l'ère de l'industrie, de la psychologie, de l'anthropologie et du darwinisme » (Cuny, 2008 : 35). Compte tenu de tous ces éléments, le choix de Gouirand correspond parfaitement à la moelle de l'écriture lawrencienne. En ce qui concerne cette métaphore, Loisy opte pour l'adjectif « brun » et « inachevé ». Le choix de « brun » est discutable. En consultant la traduction arabe, on y retrouve l'expression « un bout brisé » et un corps « sombre ». À notre avis, il est possible de traduire « dusky » par « gris » dans cette métaphore. En effet, Lawrence utilise souvent l'expression « les puritains gris » dans ses écrits pour désigner les personnes qui empêchent les individus de se libérer. La couleur grise, utilisée 58 fois dans *The Rainbow*, connote souvent l'enchaînement et l'impossibilité d'éprouver le corps pleinement.

L'exemple suivant est extrait du même Chapitre, « Shame », dans lequel Lawrence continue à dépeindre les corps de Miss Inger et Ursula, dont le mouvement demeure bref et fragmenté. La scène se passe pendant le dernier trimestre scolaire. Miss Inger est en charge

des cours de natation ce qui réalise les souhaits d'Ursula, à savoir voir sa maîtresse en « costume de bain ». Dans ce passage, Lawrence compare l'eau du grand bassin à un miroir dont les reflets vert pâle font penser à l'émeraude.

#### *Exemple 5*

##### **TS2**

Miss Inger touched the pipe, swung herself around, and caught Ursula round the waist in the water, and held her for a moment **against herself. The bodies of the two women touched, heaved against each other for a moment, then were separate.** (p. 336)

##### **TT2**

Miss Inger toucha le bord, se retourna et entoura de ses bras dans l'eau la taille d'Ursula, en maintenant la jeune fille contre elle. **Les corps des deux femmes se touchèrent, haletèrent l'un contre l'autre pendant un instant puis furent à nouveau séparés.** (p. 364)

##### **TS1**

Miss Inger touched the pipe, swung herself around, and caught Ursula round the waist in the water, and held her for a moment. (p. 337)

##### **TT1**

Miss Inger toucha la barre, se retourna, saisit Ursule par la taille et la retint un instant contre elle. (p. 357)

On constate que la version intégrale du texte original ainsi que la deuxième traduction française sont explicites : les corps des deux femmes s'enlacent et s'entrelacent, ce qui permet au lecteur de visualiser le mouvement décrit, une union brève presque mécanique. Les verbes qu'emploie Lawrence suggèrent que les corps sont sans cesse en mouvement selon une trajectoire concise mais renouvelable, une sorte de mouvement saccadé. La métaphore évoque l'assemblage des pièces dans une usine grâce à l'utilisation du verbe « to heave » qui peut être notamment traduit par « s'amarrer ».

La traduction de Gouirand préserve cette représentation puisqu'elle saisit l'importance de garder l'unité lexicale « les corps » comme sujet des actions mises en scène. Il aurait été possible de traduire « the bodies of the two women touched » par « les

deux femmes se touchèrent », pour créer un sous-entendu, mais cela aurait modifié légèrement la scène. En d'autres termes, l'être, chez Lawrence, est dépendant de son corps et évolue selon un rouage spécifique. Dans cet exemple, ce sont les corps qui agissent ; l'être, lui, subit. En ce sens, même si les corps demeurent actifs et habiles sous la plume de Gouirand, la métaphore du corps mécanique prend plutôt une tournure plus sensuelle. En ce qui concerne la deuxième traduction, n'ayant pas eu accès à la version intégrale, Loisy dépeint une scène plus simple. Il semble utile d'indiquer qu'Albine Loisy a mis en scène, dans son roman *Ellissa*, une relation lesbienne ambiguë entre deux personnages dont le rapport est régi par une attraction magnétique, à la fois fragile et destructrice. Il n'est pas impossible qu'il y ait un lien entre la relation qui unit Miss Inger et Ursula et celle des deux personnages de Loisy, à savoir Inès et Catherine. Nous pouvons détecter cette ressemblance dans plusieurs extraits du roman *Ellissa* : « Amies réelles, de cette amitié de chattes où la tendresse voluptueuse, la confiance absolue se trouvent subitement secouées d'explosions sauvages, elles eurent conscience du lien solide qui les unissait » (Loisy, 1943 : 198).

Pour résumer, en fonction de la version traduite de cet extrait, le lecteur français ne dispose pas exactement des mêmes informations qui l'aident à se représenter la scène. Cela ouvre la voie à plusieurs interprétations. Le thème de l'homosexualité est également présent dans d'autres œuvres lawrencienne. À titre d'exemple, Lawrence met en place, dans *Women in Love*, une relation énigmatique entre Gerald et Birkin, qui commence à prendre forme dans un train. Il est tout à fait pertinent de souligner que les deux scènes à caractère homosexuel, dans *The Rainbow* et *Women in Love*, se déroulent dans un environnement en constant mouvement, c'est-à-dire l'eau et le train. Par ailleurs, pour traduire ces extraits, on doit prendre en considération les aspects philosophiques et existentiels qu'évoque Lawrence, à savoir son sens de la vie et sa quête d'une existence

(ré)organisée. Le passage suivant dans *Women in Love* « his life seemed uncertain, without any definite rhythm, any organic meaning » (Lawrence, 2002 : 53) a été traduit par « sa vie semblait incertaine, sans rythme défini, dénuée de sens organique » (Rancès et Limbour, 2002 : 605). Ainsi, les milieux fluides ou en mouvement semblent être des espaces de transition qui jouent un rôle important dans la réorganisation du corps. Avoir une vue d'ensemble de tous ces éléments ne peut qu'aider la traductrice dans son travail.

À titre d'information, l'Exemple 5 et celui qui s'en suit (Exemple 6) représentent des passages phares du roman, dans la mesure où ils mettent en scène une relation lesbienne entre Ursula et son professeure Miss Inger. Ce sont les célèbres extraits à caractère sexuel qui ont choqué de par leur aspect dit « pornographique ». Quand le livre a été censuré, les autorités les ont condamnés en particulier :

The reviewers, court and Home Office all ignored the fact that Lawrence condemns this lesbianism and uses sexuality to enhance the themes of the novel. When Ursula, in an attempt to free herself from Winifred's perversion, takes her to meet her uncle, Tom Brangwen, the manager of a colliery, he detects in Winifred "a kinship with his own dark corruption". Tom's marriage to Winifred unites sexual with industrial corruption. (Meyers, [1990] 2002 : 185)

Nous partageons dans une certaine mesure ce que Jeffrey Meyers avance. Certes, la relation lesbienne permet de consolider les thèmes du roman, à savoir s'échapper du schéma relationnel mécanique, mais il n'est pas possible de confirmer s'il s'agit d'un acte de condamnation ou, au contraire, d'une tentative d'explorer des relations nouvelles sous le prisme de l'homosexualité. À vrai dire, Lawrence est connu pour affectionner les relations amicales entre le même sexe. Quand bien même le lien lesbien n'aboutit pas à une vraie relation dans *The Rainbow*, il est possible d'envisager le mariage de Miss Inger et de l'oncle d'Ursula comme l'un des symboles de la perte d'identité individuelle et de soumission à la norme sociale. Dans son article « Homosexualité et maladie dans la

littérature anglaise de 1890 à 1930 », Vita Fortunati (1989) explique que les préjugés victoriens étaient encore ancrés dans l'opinion publique jusqu'à la fin des années 1930, même si une certaine élite avait déjà commencé à débattre de la liberté sexuelle.

### *Exemple 6*

#### **TS2**

'I shall carry you into the water'.

**Ursula lay still in her mistress's arms, her forehead against the beloved, maddening breast.**

**'I shall put you in', said Winifred.**

**But Ursula twined her body about her mistress**

After a while the rain came down on their flushed, hot limbs, startling, delicious. (p. 338)

#### **TT2**

- Je vais vous porter jusque dans l'eau.

**Ursula resta inerte dans les bras de son professeur, le front appuyé contre la poitrine de sa bien-aimée, enivrante.**

- Je vais vous déposer dans l'eau, dit Winifred.

**Mais Ursula enlaça sa maîtresse de tout son corps.**

Au bout d'un moment, la pluie tomba sur leurs membres brûlants, les surprénants avec délice. (p. 366)

#### **TS1**

'I shall carry you into the water'.

After awhile the rain came down on their flushed, hot limbs, startling, delicious. (p. 339)

#### **TT1**

« Je vais vous porter jusque dans l'eau. »

Au bout d'un moment, la pluie tomba sur leurs membres réchauffés, les surprénant délicieusement. (p. 359)

La traduction de Jacqueline Gouirand, « le front appuyé contre la poitrine de sa bien-aimée, enivrante », rend la scène plus explicite grâce à l'utilisation de l'adjectif « appuyé ».

La traductrice opte également pour une autre explicitation circonstancielle en ajoutant le terme « eau » dans sa traduction : « je vais vous déposer dans l'eau ». À notre avis, l'explicitation de l'environnement est bienvenue dans la mesure où il joue souvent un rôle important dans le récit lawrencien et peut même être assimilé à un corps, une sorte de

corps de liaison. Cette conception rejoint celle de Michelucci : « Nor is the landscape for him a mere setting, a background against which to set human bodies, but rather an environment which partakes their vital impulse, and becomes itself a living body, pulsating matter » (Michelucci, 2001 : 22). Il est tout à fait pertinent d'emprunter ici le concept de la « psychologie des eaux » de Gaston Bachelard (1942). En effet, l'eau représente l'environnement idéal qui favorise la mise en scène de la notion de flux corporel. Contrairement à la terre, l'eau n'est ni solide ni stable ; elle est le reflet d'une réalité rêvée. L'eau claire transparente entre en résonance avec la nudité féminine. Dans la vision de Bachelard, la rivière a une fonction sexuelle. Or, dans l'Exemple 6, il s'agit d'un bassin ; l'eau ne connote pas ainsi sa fonction idéalisée. À vrai dire, contenir l'eau dans un bassin peut être la métaphore de l'enchaînement du désir et l'impossibilité de son avènement : « elle semble être un objet clos » (Cuny, 2008 : 135).

En prenant en considération tous les aspects évoqués ci-dessus, il semble que les choix traductifs correspondent parfaitement au rythme du récit dans le Chapitre « Shame » : les corps y deviennent plus légers. Les habits tombent pour que la chair soit plus réactive, plus sensible à l'autre corps qu'elle tente d'approcher. Malgré la modification de l'ordre de représentation métaphorique entre l'édition complète du roman et la traduction de Gouirand, la reconstruction de la scène, en particulier au niveau de la cinétique corporelle, est maintenue. Le segment « but Ursula twined her body about her mistress » subit toutefois une légère modification. Gouirand le traduit par « mais Ursula enlaça sa maîtresse de tout son corps ». La fonction grammaticale du mot « body » change, lors du passage de l'anglais vers le français, d'un complément d'objet direct à un adverbe. L'intensité de l'étreinte est la même, mais la présentation du rapport au corps est différente dans la version anglaise et sa traduction. Il est également intéressant de constater que le segment « but Ursula twined her body about her mistress » est absent dans la traduction

arabe. Il s'agit probablement d'un cas d'autocensure, ou bien un simple oubli. Pour répondre à cette question, nous avons tenté de contacter le traducteur ou le relecteur pour avoir une réponse, mais il a été impossible de les joindre.

Par ailleurs, la traduction de l'adjectif « maddening » est assez problématique, dans la mesure où Lawrence ne l'utilise pas au sens propre. En effet, cet adjectif veut dire communément « énervant », « exaspérant », ou « rendre fou (de colère) ». En consultant le British National Corpus, l'adjectif est recensé dans la catégorie fiction/prose 37 fois uniquement. Les exemples qui y sont proposés ne fournissent pas d'aide significative pour comprendre le choix de Lawrence. L'exaltation peut refléter le sentiment que provoque la poitrine de la bien-aimée : le choix de l'adjectif « enivrante » serait alors parfaitement pertinent. Or, le fait de le juxtaposer après le groupe nominal « la poitrine de sa bien-aimée » peut créer une certaine confusion. L'adjectif fait-il référence à la bien-aimée, ou bien à la poitrine ? Il serait peut-être judicieux de l'antéposer, au risque de changer l'ordre de la phrase française afin de mettre l'accent sur cette partie du corps.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette scène a créé une polémique lors du procès de *The Rainbow*. Dans un article publié dans *The Telegraph* le 30 septembre 2015, Jonathan McAloon fait référence à ce passage précis du roman : « In one passage, which was declared 'unfit for family fiction' in a review by James Douglas for *The Star* and singled out in the courtroom, Ursula begins a lesbian affair with her schoolteacher Winifred [...] » (*The Telegraph*, 2015, §5). De toute évidence, afficher de telles relations homosexuelles publiquement était inacceptable à cette époque, comme le rappelle McAloon : « At this point female homosexuality was publicly unthinkable; there hadn't even been a law written to punish it. When the manuscript readers from Methuen were called before the court, they pleaded obliviousness to what was going on » (*The Telegraph*, 2015, §1). Dans cette scène, le corps tente de faire peau neuve. Autrement dit,



il s'agit d'attribuer au corps un statut qui ne se borne pas aux contraintes de la société, car nul ne peut l'ignorer, la représentation du corps est soumise à des règles : « The body is not just a text to be read but a medium for social control » (DeMello, 2014, 12). Certes, le corps a son espace interne, mais il est également connecté à l'extérieur. Cette vision entre en résonance avec l'affirmation de Christine Delory-Momberger : « le corps est appréhendé dans son espace propre et dans les espaces qu'il déploie à partir de lui » (Delory-Momberger, [2016] 2017 : 2). Ainsi, en déjouant l'ordre moral, Lawrence se risque dans une voie parsemée d'épines.

L'analyse de ces exemples permet d'identifier la nature du contact entre les deux corps féminins, contact bref et fluide. Or, cela ne caractérise pas la description du corps masculin à la fin du même chapitre, « Shame ». Dans l'Exemple 7, la scène se passe dans la chambre d'Ursula. Cette dernière se livre à une sorte de monologue où elle exprime un sentiment de rejet envers Winifred qui est à présent la maîtresse de son oncle : elle les aimait beaucoup tous les deux, mais à présent elle « voulait s'en débarrasser », car « la corruption » régnait en maître dans leur vie. Quand Winifred arrive dans le lit d'Ursula en tentant de la serrer contre elle, Ursula lui manifeste de la répugnance. Winifred lui confie d'abord que son futur époux est très différent de sa nièce. Ensuite, elle lui demande avec insistance si elle doit accepter le mariage. Ici, la question est à inscrire dans la crise d'identité qui tourmente le personnage. Doit-elle faire un choix qui l'oblige à se conformer aux attentes de la société ? Doit-elle se laisser porter par « le mouvement de la machine » ?

### *Exemple 7*

#### **TS2**

'But he's not like you, my dear — ha, he's not as good as you. There is something even objectionable in him—**his thick thighs**—'. (p. 350)

## TT2

- Mais il ne vous ressemble pas, ma chère ; ah non ! il ne vous vaut pas. Il y a même quelque chose de déplaisant en lui, **ses fortes cuisses**. (p. 379)

## TS1

“But he’s not like you, my dear — ha, he’s not as good as you. There’s something even objectionable in him.” (p. 351)

## TT1

— Mais il ne vous ressemble pas, ma chérie; ah! il n’est pas aussi bon; il y a même quelque chose de déplaisant en lui. (p. 371)

La phrase nominale « his thick thighs » est supprimée de la version expurgée de *The Rainbow*. Pour quelle raison une telle suppression a-t-elle été opérée ? À première vue, décrire des cuisses de cette manière n’est contraire ni à la décence, ni à la morale. S’agit-il d’une représentation réductrice de la masculinité ? Lawrence réduit-il son personnage à ses cuisses ? Cette représentation peut-elle laisser présager un corps dont le désir est bestial ? Pour aborder toutes ces questions, nul ne peut ignorer qu’il existe une construction sociale et historique du corps qui doit être prise en compte. Ainsi, la représentation que l’on se fait du corps se conforme aux normes pour qu’elle ne soit ni rejetée ni censurée. L’archétype de la masculinité n’échappe pas à une notion persistante, celle du muscle et de la force. Cette représentation façonne la virilité de l’homme et le mythe de sa domination. En présentant les cuisses d’un homme de la sorte, Lawrence pourrait faire référence aux contraintes que Winifred va subir à cause de ce mariage. En ce sens, les fortes cuisses peuvent être la métaphore de la contrainte sociale et sexuelle. Même si la phrase nominale « his thick thighs » donne lieu à une deuxième interprétation, celle d’un érotisme intense que la solidité des cuisses connote, nous pensons que le corps de Brangwen est comparé à une entité rigide, à une machine. La machine l’entraîne et façonne son quotidien. On peut lire à son sujet ce qui suit dans la traduction de Gouirand : « [...] ce qu’il voulait, c’était procréer. [...] Il se laisserait porter par le mouvement de la machine » (p. 379).

Dans « D. H. Lawrence's Representation of the Body and the Visual Arts », Michelucci explique que certaines représentations du corps chez Lawrence donnent l'impression de dépasser le contour de la toile : « Lawrence's visual representation of the body in general is characterized by an emphasis on volume rather than on line, on effects of plumpness, fleshiness, physicality, and weight » (Michelucci, 2001 : 23). Cette technique est influencée par le mouvement artistique primitif, apparu en 1911, en Russie. Ce mouvement met en place des modes de représentations qui condamnent l'omniprésence de la machine dans le paysage. La référence à l'art primitif est présente dans *The Rainbow* : « [Will] loved the Della Robbia and Donatello as he had loved Fra Angelico when he was a young man. His work had some of the freshness, the naive alertness of the early Italians. But it was only reproduction » (p. 354). Will avait tenté le modelage ainsi que l'aquarelle, mais il a dû y renoncer, car ses dessins « semblaient incongrus comparés à la façon de créer une atmosphère dans la peinture moderne » (p. 383). En ce sens, on pourrait supposer qu'augmenter les volumes corporels, dans l'art lawrencien, fait écho à la machine qui occupe l'espace par son volume. On sait d'ailleurs que Lawrence, lui-même, était un homme dont la virilité ne correspondait pas aux critères de son époque et que sa femme Frieda était connue pour être l'élément dominant du couple. En effet, il est possible de tisser un lien entre Will, dans *The Rainbow*, et Lawrence : « personnalité d'artiste, éperdu d'absolu, qui est amputé dans sa quête spirituelle pour Anna, sa femme. [...] L'artiste a la sensation d'être crucifié au sein d'un couple enfermé dans sa guerre sexuelle » (Gouirand, 1998 : 153).

Pour revenir à la traduction « ses fortes cuisses », Gouirand préserve parfaitement le segment, mais la ponctuation en français est différente de la version anglaise. En effet, grâce aux tirets, le texte en langue d'origine propose un segment fragmenté et isolé de toute la phrase au niveau visuel et au niveau de la syntaxe (la forme reflète le fond). Or, la

traduction se contente de juxtaposer les phrases. Michelucci évoque également cette technique de fragmentation entre le tout et la partie :

A symptomatic emphasis on single parts of the body is also often witnessed in the works of the visual and literary avant-garde. Such emphasis suggests a rupture between part and whole, and can be seen to represent the fragmentation of the modern world and the loss of vital unity between man and nature. (Michelucci, 2001 : 25)

Par conséquent, accentuer le volume d'une partie du corps indique une absence d'homogénéité qui souligne le détachement de l'élément volumineux de la totalité. Il est intéressant de constater que la représentation du corps masculin, dans *Women in Love*, suit un autre cheminement quand la focalisation émane d'un regard masculin ; par exemple, lorsque Birkin décrit le corps de Gerald et admire la silhouette élancée de son ami : « They were white-skinned, full, muscular legs, handsome and decided. Yet they moved Birkin with a sort of pathos, tenderness, as if they were childish » (*Women in Love*, 2002 : 96). Ce passage est traduit comme suit : « c'étaient des jambes blanches, pleines, musclées, belles et fermes. Pourtant, elles émurent Birkin par une sorte de pathétique tendresse, comme des jambes d'enfant » (Rancès et Limbour, 2002 : 651). Dans ce passage, on note que Lawrence utilise l'adjectif « muscular » plutôt que « thick », employé dans l'Exemple 7. À notre avis, « his thick thighs » ne désigne pas la force du personnage. Ce choix reflète une vision réductrice.

Loin de décrire de simples parties corporelles, Lawrence les utilise sciemment pour leur attribuer d'importantes fonctions dans son récit. Par ailleurs, la ponctuation chez Lawrence crée des effets visuels significatifs lors de l'interprétation de la métaphore. Cette idée peut également être vérifiée dans l'Exemple 8, extrait de l'avant dernier chapitre intitulé « The Bitterness of Ecstasy ». Dans ce chapitre, la quête de l'extase a un goût amer, car elle est étroitement liée à un sentiment de destruction. Dans la scène qui fait l'objet de

notre analyse, Ursula et Anton rentrent du théâtre. Les deux amoureux se livrent à une vie sans contrainte au début du chapitre : pendant les vacances de Pâques, ils décident de voyager sans vraiment se soucier de la destination. Ils quittent Beldover en passant par Paris et ensuite par Rouen.

*Exemple 8*

**TS2**

Neither did any of the old obligations. They came home from the theatre, had supper, **undressed**, then flitted about in their dressing-gowns. (p. 452)

**TT2**

Les anciennes obligations non plus. En rentrant du théâtre, ils soupaient puis allaient et venaient en robe de chambre. (p. 490)

**TS1**

Neither did any of the old obligations. They came home from the theatre, had supper, then flitted about in their dressing-gowns. (p. 454)

**TT1**

Ni aucune des anciennes obligations. En rentrant du théâtre, ils se mettaient à souper, puis allaient et venaient d'un pas léger, enveloppés de leur peignoir. (p. 482)

Comme nous l'avons déjà discuté (Louzir b, 2018 : 145), « undressed » est juxtaposé entre trois verbes conjugués au *simple past*. Cela donnerait presque l'impression que l'adjectif agit tel un verbe dans la suite d'actions décrite par Lawrence. Il est possible de lui attribuer une double fonction, car « undressed » peut être lu comme un adjectif ou comme un verbe. Or, la traduction française remanie le déroulement de la scène. D'abord, Gouirand opte pour l'imparfait. Ce choix rend la traduction plutôt descriptive que narrative. Il demeure presque impossible de dire avec exactitude si l'omission de l'adjectif est volontaire dans cet exemple, car il pourrait s'agir d'un simple oubli. En ce qui concerne la version arabe, le traducteur interprète « undressed » comme un verbe, plus précisément « get undressed » :

le couple rentre du théâtre, dîne, se déshabille et commence à circuler en portant des vêtements confortables.

Confronter la traduction arabe de cet extrait à la version française s'est révélé être fructueux, dans la mesure où cela nous a permis d'envisager diverses interprétations, de visualiser la scène et d'imaginer le corps à travers des prismes différents. À notre avis, l'adjectif anglais occupe une place centrale dans cet exemple. En réalité, plus le récit avance, plus Lawrence dénude ses personnages afin de libérer leurs corps. La nudité corporelle devient dès lors l'aboutissement d'une technique réfléchie qui remodele l'histoire de la personne dans son environnement ainsi que son individualité. La nudité joue ainsi un rôle stratégique, comme l'explique Keith Gumery en faisant référence aux films de Greenaway : « [The use of the unclothed form] makes the body timeless and grounded in the flesh at the same time. The stripping of the actor and character also gives a blank canvas on which the film maker can work » (Gumery, 2002 : 70).

En effet, La mise à nu est non seulement une technique d'écriture chez Lawrence permettant d'éprouver le corps autrement et de forger un nouveau champ de conscience, mais elle est également présente au niveau de ses peintures. Ainsi, il est tout à fait pertinent d'établir un lien entre la peinture et l'écriture lawrencienne. En juin 1929, il a exposé 25 toiles à la Warren Gallery à Londres. Dans son article « D.H. Lawrence : de la copie comme démarche heuristique », Katz-Roy avance que,

[b]ien loin du style anodin des œuvres qu'il avait longtemps copiées, un certain nombre de ses toiles représentaient (comme l'on peut s'y attendre) des nus en mouvement, des nus enlacés, des enchevêtrements de nus. Et encore, la directrice de la galerie n'avait-elle pas accepté d'exposer *Dandelions* qui représente un homme nu urinant sur des pissenlits ! (Katz-Roy, 1994 : 125)

L'exposition à la Warren Gallery a été le dernier scandale autour du nom de l'artiste. Toujours selon Katz-Roy, « les toiles les plus érotiques, treize en tout, furent confisquées sous prétexte d'obscénité, et elles n'échappèrent à la destruction que parce que Lawrence promit de ne plus les exposer en Grande-Bretagne » (Katz-Roy, 1994 : 126). Ce lien entre écriture et peinture est à prendre en compte dans notre microlecture. Examinons, à présent, un l'Exemple 9 qui illustre une autre scène entre Ursula et son amant dans leur chambre d'hôtel.

### *Exemple 9*

#### **TS2**

But the air was cold. They went into their bedroom, and bathed before going to bed, leaving the partition doors of the bath-room open, so that the vapour came into the bedroom and faintly **dimmed** the mirror. She was always in bed first. She watched him as he bathed, his quick unconscious movements, the electric light glinting on his wet shoulders. He stood out of the bath, his hair all washed flat over his forehead, and **pressed** the water **out** of his eyes. He was slender, and, to her, perfect, a clean, straight-cut youth, without a grain of superfluous body. The brown hair on his body was soft and fine and adorable, **he was all beautifully flushed**, as he stood in the white bath-apartment.

He saw her warm, dark, lit-up face watching him from the pillow — yet he did not see it — it was always present, and was to him as his own eyes. He was always present, and was to him as his own eyes. **He was never aware of the separate being of her.** She was like his own eyes and his own heart beating to him.

So he went across to her, to get his sleeping suit. It was always a perfect adventure to go near to her. **She put her arms round him**, and snuffed his warm, softened skin.

'Scent', she said.

'Soap', he answered.

'Soap', she repeated, looking up with bright eyes. They were both laughing, always laughing. (p. 453)

#### **TT2**

Mais l'air était frais. Ils retournaient dans leur chambre, prenaient un bain avant d'aller se coucher en laissant les cloisons vitrées de la salle de bain ouvertes, de sorte que la vapeur pénétrait dans la chambre et **embuait légèrement le miroir**. Ursula était toujours la première couchée. Elle l'observait quand il prenait son bain, ses gestes étaient rapides, machinaux, la lumière électrique faisait luire ses épaules mouillées. Il sortait de la baignoire, les cheveux lavés plaqués sur le front ; il s'essuyait les yeux. Il était mince et, à ses yeux, il était parfait : un jeune homme au corps net et élancé, sans un gramme de trop. Les poils bruns de son corps étaient doux, fins, adorables et **il avait un éclat étonnant**, debout, dans cette salle de bains blanche.

Il voyait le visage ardent, sombrement lumineux de la jeune fille qui le regardait depuis l'oreiller – en fait il ne le voyait pas car son visage était toujours présent, il était ses

propres yeux. **Il n'était jamais conscient qu'elle fût un être distinct de lui.** Pour Anton, elle était comme ses propres yeux et son propre cœur battant.

Il allait vers elle pour prendre son pyjama. C'était toujours une aventure passionnée de s'approcher d'elle. **Elle l'enlaçait, lui entourant les reins de ses bras,** et elle respirait l'odeur tiède de sa peau douce.

- Eau de toilette, disait-elle.
- Savon, répondit-il.
- Savon, répétait-elle en levant vers lui ses yeux brillants. Ils se mettaient tous les deux à rire, ils riaient toujours. (p. 491)

Ce long passage est entièrement supprimé de la version expurgée du roman. Il n'en existe, par conséquent, qu'une seule traduction française publiée, celle de Jacqueline Gouirand. Lawrence se sert d'une métaphore filée qui reflète la sensualité des corps décrits. On détecte une tendance au voyeurisme chez les deux amants. Le miroir semble avoir une fonction différente : il offre habituellement l'image de ce qui est devant les yeux, mais le miroir dans cet extrait produit un brouillage et crée un espace voilé, comme dans une rêverie. Le verbe « dim » en anglais fait référence à une vue brouillée, trouble. Le choix du verbe « embuer » en français maintient la même image. La traduction vers l'arabe est extrêmement créative, car le traducteur opte pour un verbe qui connote des reflets rappelant l'opale. Les reflets irisés de l'opale renvoient le lecteur arabe aux couleurs de l'arc-en-ciel et correspondent à la quête lawrencienne d'une nouvelle réalité individuelle. De surcroît, le mot « opale » vient du grec *opallios*, qui se traduit par « changement de couleur ». Le miroir crée ainsi une réalité différente où tous les sens présents dans cet extrait sont en éveil : le toucher, l'ouïe, la vue, le goût ainsi que l'odorat grâce à l'utilisation subtile de l'adjectif « tiède ». La traduction de Gouirand est précise et tend même à faciliter la lecture du passage, puisque la traductrice rajoute les noms des personnages. Or, Lawrence prend du plaisir à avoir recours aux pronoms sujets tout au long de plusieurs pages d'un même chapitre. Cette pratique peut parfois induire le lecteur



en erreur et crée souvent un effet similaire à un labyrinthe, ou au miroir décrit dans cet exemple.

La métaphore « he was all beautifully flushed » a été traduite par « il avait un éclat étonnant ». Gouirand introduit une métaphore qui ne tient pas compte de la couleur perçue, à savoir le rouge, pourtant explicite en anglais. En effet, à l'entrée « flushed », The British National Corpus propose 101 occurrences dans la catégorie fiction. Parmi les exemples cités, 26 utilisations du mot sont associées à l'adjectif « rouge ». Cela confirme le lien étroit entre la couleur rouge et l'utilisation du verbe « to flush ». Le *Trésor de la langue française informatisé* définit le mot « éclat » comme un « fragment violemment détaché d'un corps qui explose ». Il propose également une définition qui fait référence au champ lexical des couleurs : « par le caractère coloré mais aussi beau et frais ». La traduction française met en relief le rayonnement du corps, l'existence d'une sorte d'étincelle, mais modifie le tableau dépeint par Lawrence. La métaphore « he was never aware of the separate being of her » devient « il n'était jamais conscient qu'elle fût un être distinct de lui » maintenant ainsi un certain équilibre au niveau de la représentation métaphorique. Finalement, Gouirand traduit « she put her arms round him » par « elle l'enlaçait, lui entourant les reins de ses bras ». Elle opte pour un étoffement rendant la scène plus explicite et, par la même occasion, plus sensuelle. Ce choix tout à fait intéressant est probablement lié à la censure qu'a subie ce passage. À vrai dire, justifier la censure de cet extrait demeure difficile, sauf si elle répond à un besoin d'harmonisation suite à la suppression d'autres passages qui y sont étroitement liés. Il existe peut-être une autre raison : le personnage d'Ursula, étant le plus rebelle, devait être « enchaîné » pour atténuer le pouvoir que Lawrence lui attribue. Dans cet exemple, la focalisation émane d'Ursula faisant d'Anton un simple spectateur : « il n'était jamais conscient qu'elle fût un être distinct de lui ». Il semble qu'Anton est pris au dépourvu par la prédatrice, Ursula. La

domination de cette dernière est également palpable dans le dixième extrait censuré que l'on peut lire au Chapitre 15, « The Bitterness of Ecstasy » :

*Exemple 10*

**TS2**

'Don't I satisfy you?' he asked of her, again **going white to the throat**.

'No', she said. 'You've never satisfied me since the first week in London. You never satisfy me now. What does it mean to me, your having me—' (pp. 460-461)

**TT2**

- Je ne vous satisfais pas ? Lui demande-t-il, **en blêmissant de nouveau jusqu'à la gorge**.

- Non, dit-elle. Vous ne m'avez jamais rendue heureuse depuis les premières semaines passées à Londres. Vous ne me rendez jamais heureuse maintenant. Que signifie pour moi le fait de vous appartenir ? (p. 499)

De quelle satisfaction s'agit-il ici ? Il convient de répondre à cette question avant toute traduction. La censure de cet extrait suggérerait une satisfaction sexuelle. Les choix de Gouirand sont à étudier de près : en premier lieu, elle garde le verbe « satisfaire ». Ensuite, elle opte pour « rendre heureux » à deux reprises. Sur le plan grammatical, Anton est le sujet de la phrase « you've never satisfied me ». Il est possible que Gouirand ait choisi « vous ne m'avez jamais rendue heureuse » pour préserver la tendance au reproche. À titre d'exemple, la traduction « je n'ai jamais été satisfaite » semble changer le point de vue en mettant l'accent sur le sentiment d'Ursula. Le reproche cible celui qui est accusé et réduit ainsi Anton au néant, en le privant de toute emprise sur la femme. La traduction arabe du verbe « satisfy » est explicite, dans la mesure où elle reflète l'image de rassasier quelqu'un sur le plan sexuel.

Au premier abord, le segment anglais se lit comme une métaphore de la satiété sexuelle. Cependant, la lecture de la totalité du chapitre suggère qu'une forme de rupture existentielle entre Ursula et Anton s'est instaurée. Quelques pages avant, il la demande en mariage et lui propose de le rejoindre en Inde : « Elle lut sa longue lettre où se manifestait

son obsession de l'épouser et de l'emmener aux Indes, mais elle n'en fut pas particulièrement touchée » (p. 495). Lors de son travail en Inde, Anton est explicitement décrit comme un être souffrant : « un cadavre », « habité par la mort », « sa vie n'était plus qu'un mouvement machinal et saccadé », « son âme était éteinte », « tout son être était devenu stérile, tel un spectre » (p. 494). Dans l'Exemple<sup>10</sup>, la métaphore « going white to the throat » révèle les signes d'une maladie que manifeste le corps d'Anton. Son être est tellement las qu'il en perd la parole. Gouirand traduit cette métaphore par « en blêmissant de nouveau jusqu'à la gorge ». Le verbe « blêmir » signifie à la fois « pâlir » et « se décomposer ». Cette traduction renvoie au champ lexical de la maladie. En effet, il s'agit d'un extrait qui fait écho au rejet que manifeste Lawrence à la guerre. Ainsi, plusieurs critiquent avancent que la censure du roman est principalement due à ce rejet, comme l'a suggéré Sheila Lahiri Choudhury en faisant référence à la thèse de Delavenay (1969) :

I am inclined to agree with Emile Delavenay that *The Rainbow* was prosecuted and banned under DORA—the Defence of the Realm Act for its anti-militarism rather than on account of his treatment of explicit sexual relationships. In the novel, Lawrence was expressing views opposed to the public sentiments aroused at the time by the First World War. (Lahiri Choudhury, 2010 : 27)

Ainsi, le malaise entre Ursula et son amant dépasse le simple cadre d'une mauvaise entente sexuelle et s'inscrit dans une dimension plus profonde, celle d'une conception diamétralement opposée de leur existence. Tout l'être de Skrebensky est conditionné par son statut de soldat. Le champ lexical employé par Lawrence renvoie à un corps dont le mouvement se distingue par une certaine lourdeur. Cette représentation est présente dans plusieurs passages du roman :

## Exemple 11

### TS2

She let him take her, and he seemed **mad**, mad with excited passion. But she, as she lay afterwards on the cold, soft sand, looking up at the blotted, faintly luminous sky, felt that she was as cold now as she had been before. Yet he, **breathing heavily, seemed almost savagely satisfied**. He seemed revenged.

A little wind wafted the sea grass and passed over her face. Where was the supreme fulfilment she would never enjoy? Why was she so cold, so **unroused**, so indifferent?

As they went home, and she saw the many, **hateful lights** of the bungalow, of several bungalows in a group, he said softly:

“Don’t lock your door.”

“I’d rather, here,” she said.

“No, don’t. We belong to each other. Don’t let us deny it.”

She did not answer. He took her silence for consent.

He shared his room with another man.

“I suppose,” he said, “it won’t alarm the house if I go across to happier regions.”

“So long as you don’t make a great row going, and don’t try the wrong door,” said the other man, turning in to sleep.

Skrebensky went out in his wide-striped sleeping suit. He crossed the big dining hall, whose low firelight smelled of cigars and whisky and coffee, entered the other corridor and found Ursula’s room. She was lying awake, wide-eyed and suffering. She was glad he had come, if only for consolation. It was consolation to be held in his arms, to feel his body against hers. Yet how **foreign his arms and body were!** Yet still, not so **horribly foreign and hostile** as the rest of the house felt to her. (pp. 475-476)

### TT2

**Elle le laissa la prendre**, et il semblait **fou, enivré de passion**. Mais par la suite, étendue sur le sable froid et doux, levant les yeux sur un ciel faiblement lumineux, taché de nuages, elle se sentit aussi froide qu’elle l’avait été avant. Et lui, haletant, paraissait presque **sauvagement satisfait** ; il semblait avoir pris sa revanche. Une brise légère soufflant de la mer effleura l’herbe, puis son visage. Où était l’accomplissement suprême qu’elle ne connaîtrait jamais ? Pourquoi était-elle si froide, insensible, indifférente ?

Sur le chemin du retour, comme elle apercevait les nombreuses **lumières détestables** du bungalow et de plusieurs autres qui formaient un groupe, il lui dit doucement :

- Ne fermez pas votre porte.
- Il est préférable que je la ferme, ici.
- Non, nous appartenons l’un à l’autre. Ne le nions pas.

Il partageait sa chambre avec un autre homme.

- Je suppose que je ne vais pas alarmer la maisonnée si je me rends en face vers des régions plus heureuses.

- Dans la mesure où vous ne faites pas trop de bruit et vous ne vous trompez pas de porte, fit l’autre en allant se coucher.

Vêtu de son pyjama de coton à larges rayures, Skrebensky sortit, traversa la grande salle à manger où des odeurs de cigare, de whisky et de café flottaient encore autour de la cheminée, puis il prit l’autre corridor et découvrit la chambre d’Ursula. Elle était étendue, éveillée, les yeux grands ouverts, elle était malheureuse. Elle fut contente de le voir, ne fût-ce que pour être consolée.

Être dans les bras d'Anton, son corps contre le sien, était une consolation, mais comme **ses bras et son corps lui semblaient étrangers** ! Et calmes, cependant et finalement moins **terriblement étrangers et hostiles** que le reste de la maison. (pp. 515-516)

La métaphore est filée dans ce long passage entièrement censuré dans *The Rainbow*. En premier lieu, Lawrence a recours à la métaphore « he seemed mad, mad with excited passion » qui renvoie à l'intensité du désir de Skrebensky. L'emploi de la répétition de l'adjectif « mad » n'est pas anodin : syntaxe et lexique sont mis au service de la métaphore. Lawrence fait également preuve d'innovation lexicale, dans la mesure où l'expression « mad with excited passion » n'est pas commune. En revanche, l'expression « mad with grief » demeure courante. The British National Corpus propose un seul exemple sensiblement proche de celui de Lawrence, à savoir « mad with excitement ».

Comme de coutume, Gouirand ne conserve pas cette répétition. Elle traduit cette métaphore par « il semblait fou, enivré de passion ». Son choix n'affecte pas la représentation générale et renvoie à un sentiment d'intensité omniprésent. Cependant, on se demande quel écho aurait eu la traduction « il semblait fou, fou de cette passion frénétique » sur les lecteurs. Dans quelle mesure ce dernier aurait-il vécu une telle répétition ? L'exemple anglais présente d'autres répétitions, notamment « yet he, breathing heavily, seemed almost savagely satisfied. He seemed revenged ». Gouirand opte pour « et lui, haletant, paraissait presque sauvagement satisfait ; il semblait avoir pris sa revanche ». De nouveau, la traductrice préfère éviter l'utilisation du même verbe en français, alors que Lawrence emploie ce style sans modération. Tout en essayant de rendre la métaphore lawrencienne, Gouirand tente d'avoir recours à un style qui se conforme aux règles stylistiques françaises.

Dans cet extrait du roman, D.H. Lawrence dépeint le corps d'Ursula après l'acte sexuel, à savoir un corps froid allongé sur une dune, tel un cadavre dirigé vers le ciel ; comme si Skrebensky lui avait ôté la vie pour se venger de son emprise sur lui. Lire la

scène dans le cadre de tout le chapitre souligne le dilemme que vit Ursula. En effet, elle est tiraillée entre la satisfaction du corps (surface génératrice de désir) et celle de l'âme (source de satisfaction profonde). L'emploi de l'adjectif « unroused » est particulièrement problématique pour la traduction. En effet, The British National Corpus ne recense aucune utilisation de cet adjectif et le moteur de recherche du site suggère la vérification de l'orthographe. Par conséquent, il s'agit d'un emploi qui n'est pas tout à fait commun. Le verbe « rouse » en anglais signifie « se réveiller, stimuler, éveiller, exciter ». Ainsi, l'adjectif « unroused » renvoie à un état d'absence d'excitation sexuelle. Gouirand le traduit par « insensible » qui préserve un sentiment d'indifférence, mais son choix ne fait pas de référence directe à la connotation sexuelle présente dans le texte anglais. Il aurait été intéressant de reformuler toute la phrase pour l'explicitier davantage : « pourquoi ne lui fait-il aucun effet ? », par exemple. La traduction arabe est explicite grâce à l'emploi de l'adjectif « excitée » : « pourquoi n'est-elle pas excitée ? », « pourquoi ne se sent-elle pas excitée ? ». La voix traductive de Gouirand s'exprime selon un balancé dans cet extrait. En d'autres termes, la charge traductive s'équilibre au moyen de diverses stratégies. À titre d'exemple, elle supprime parfois la répétition et opte pour un synonyme s'écartant ainsi du style de Lawrence. Cependant, cette tendance à l'évitement de la répétition ne peut pas être généralisée. Par exemple, « yet how foreign his arms and body were! Yet still, not so horribly foreign and hostile as the rest of the house felt to her » a été traduit par « mais comme ses bras et son corps lui semblaient étrangers ! Et calmes, cependant et finalement moins terriblement étrangers et hostiles que le reste de la maison ».

Pour mieux cerner la représentation métaphorique dans le dernier exemple censuré, nous proposons de fournir des indices utiles repérés dans la scène qui le précède :

There was a great whiteness confronting her, the moon was incandescent as a round furnace door, out of which came the high blast of moonlight, over the seaward half of the world, a dazzling, terrifying glare of white light. They shrank back for a moment into shadow, uttering a cry. He felt his chest laid bare, where the secret was heavily hidden. He felt himself fusing down to nothingness, like a bead that rapidly disappears in an incandescent flame. (Lawrence, 1997 : 476)

Comme le mentionne Gouirand, dans une note de bas de page dans sa traduction, cet extrait a une connotation biblique (Livre de Daniel, 3 : 23-28). La lune est comparée aux portes de l'enfer. « Sous un ciel « criblé de petites étoiles qui scintillaient faiblement », Ursula et Anton se trouvent entourés des dunes et de la mer. La scène est à caractère apocalyptique comme en témoigne le passage suivant : « Il y aura des signes dans le soleil, dans la lune et dans les étoiles ; et sur la terre, une angoisse des nations qui ne sauront que faire au bruit de la mer et des flots » (Luc, 21: 20-25).

#### *Exemple 12*

##### **TS2**

She gave her breast to the moon, her belly to the flashing, heaving water. (p. 477)

##### **TT2**

Elle offrit sa poitrine à la lune, son ventre à la houle rutilante. (p. 518)

Il s'agit d'une métaphore qui pourrait préfigurer la grossesse d'Ursula. On peut y détecter un rituel de sacrifice ou de désobéissance si l'on tisse un lien avec le Livre de Daniel (3 : 23) : « et ces trois hommes, Schadrac, Méschac, et Abed-Nego, tombèrent liés au milieu de la fournaise ardente ». Cela leur a permis de libérer leurs corps, d'être délivrés et de faire acte de foi : « [...], lequel a envoyé son ange et délivré ses serviteurs qui ont eu confiance en lui, et qui ont violé l'ordre du roi et livré leurs corps plutôt que de servir et d'adorer aucun autre dieu que leur Dieu ! » (Livre de Daniel, 3 : 28). Dans sa quête de l'extase — à ne pas considérer comme un désir sexuel, mais plutôt l'extase de devenir un

être libre —, Ursula manifeste une envie ardente de quitter l'élément terre et va à la rencontre d'une eau « vive et étincelante ». Le contact avec une eau sous l'emprise de la lune la transforme en une sorte de harpie dont on distingue « l'apparence et la voix métallique ». L'eau rutilante connote le rouge, couleur du feu. La houle devient dès lors une sorte de geyser. Or, la paire eau et feu brouille la quête d'Ursula ; il y a « dans la substance de l'eau, 'un type d'intimité', intimité bien différente de celles que suggèrent les 'profondeurs' du feu ou de la pierre » (Bachelard, 1942 : 17).

La présence de ces divers éléments crée un malaise chez son amant qui « s'attendait à la voir s'avancer dans la mer, tout habillée, et à se laisser flotter sur ses eaux ». L'inconscient de Skrebensky est mis à l'épreuve puisqu'il projette ses propres peurs, à savoir perdre Ursula qui sacrifierait son être pour partir ailleurs, loin de lui. Dans la philosophie paracelsienne, quand l'eau est longtemps exposée à la lune, sa substance devient nocive dans la mesure où elle corrompt l'esprit. Selon Bachelard,

[...] pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance. Elle communique une rêverie où l'horreur est lente et tranquille. [...] Ainsi, pour Paracelse, la lune imprègne la substance de l'eau d'une influence délétère. L'eau longtemps exposée aux rayons lunaires reste une eau empoisée. (Bachelard, 1942 : 111)

En associant cette perception aux signes avant-coureurs d'une grossesse, l'on peut détecter un présage de malheur, à savoir la perte de l'enfant à la fin du livre. Il est possible de tisser un lien entre la notion de sacrifice et celle de désobéissance dans ce passage. En effet, l'appel à la désobéissance sociale est omniprésent dans l'écriture lawrencienne ; l'une de ses manifestations est le rejet de la guerre et des traditions héritées de l'époque victorienne.

Dans ce passage, l'auteur utilise une autre métaphore, à savoir « the flashing, heaving water ». Les deux adjectifs sont juxtaposés : alors que « flashing » désigne l'action de montrer et d'exhiber ses parties intimes ainsi que l'idée d'éclairer et de briller, l'adjectif « heaving »



évoque le mouvement ondulant des vagues. La traduction de Gouirand offre un segment différent du point de vue syntaxique, mais l'expression « la houle rutilante » est particulièrement intéressante. En effet, le substantif « houle » rappelle le mouvement de l'eau et peut donc créer une image familière chez le lecteur français. L'utilisation de l'adjectif « rutilant » renvoie à la brillance et à la couleur rouge vif. Le choix de cet adjectif est pertinent dans la mesure où il inscrit la métaphore dans un contexte plus large, c'est-à-dire la dimension apocalyptique dont Lawrence s'inspire.

Ostensiblement, l'analyse des passages censurés ne relève pas la présence d'une obscénité manifeste. Il va de soi que plusieurs extraits se distinguent par une forme d'écriture audacieuse, suggestive et créative, mais nous pensons que la censure cible la substantifique moelle du roman. À ce sujet, le 30 septembre 2015, *The Telegraph* publie un article, « DH Lawrence and Maddening Breasts: Why *The Rainbow* was banned », qui affirme que le roman ne contient pas de mots obscènes. En revanche toute la vision qu'il véhicule est obscène : « Prosecutor Herbert Muskett declared that 'although there might not be an obscene word to be found in the book, it [the book] was in fact a mass of obscenity of thought, idea, and action' ». Dans ce même article, McAloon explique les raisons du rejet du roman par les autorités :

The book's territory and method were at fault, and, writing during the First World War, Lawrence had picked the wrong time to innovate. No self-respecting English person of the era would have admitted the accuracy of Lawrence's depiction of human nature, and his thorough portrait of the pettiness and petulance of lovers. (*The Telegraph*, 2015, §8)

Lawrence crée des personnages déchirés qui ne correspondent pas à un besoin d'unité tellement souhaité en temps de guerre. Le juge Sir John Dickinson estime que l'écriture lawrencienne ne fait pas écho aux attentes des lecteurs britanniques de son époque (*The Telegraph*, 2015, §8).

Pour résumer, l'analyse des traductions françaises des extraits censurés nous permet de constater que Jacqueline Gouirand a souvent réussi à maintenir le réseau d'images métaphoriques que Lawrence a mis en scène. Toutefois, l'intensité de certaines métaphores et la tendance lawrencienne à la répétition ont été parfois atténuées. Cette tendance va de pair avec les caractéristiques de la langue française, notamment au niveau stylistique. Or, cela ne signifie pas que la traduction est vouée à l'échec, car la traductrice contrebalance ses choix traductifs en pondérant diverses stratégies pour que le lecteur francophone puisse accéder à la vision de Lawrence. Ainsi, le défi que Gouirand a dû surmonter était lié à sa capacité à prendre des décisions traductives qui respectent à la fois les normes du français et le style de Lawrence, notamment dans le cadre des métaphores corporelles.

À ce sujet, nous souhaitons questionner le logiciel AntConc en utilisant la fonction Key Word In Context pour visualiser l'utilisation de l'unité lexicale « body » et « corps » dans diverses phrases analysées tout au long de cette sous-partie. Le terme clé ou terme « pivot » apparaît au milieu de la figure précédé et/ou suivi par d'autres termes qui permettraient d'observer des phénomènes de collocation. Il s'agit d'observer « l'environnement linguistique d'un terme donné » pour fournir des informations sur son évolution (Loock, 2016 : 116).

so despise her own thin, dusky fragment of a body, if only she too were fearless and capable. , and held her for a moment against herself. The bodies of the two women touched, heaved against ea put you in, said Winifred. But Ursula twined her body about her mistress. After a while the rain ca traight-cut youth, without a grain of superfluous body. The brown hair on his body was soft and grain of superfluous body. The brown hair on his body was soft and fine and adorable, he was all to be held in his arms, to feel his body against hers. Yet how foreign his arms and bo body against hers. Yet how foreign his arms and body were! Yet still, not so horribly foreign and

**Figure 3 :** Résultats de la requête « body » par AntConc

seulement elle ne méprisait pas autant son propre corps, à peine ébauché, mince et sombre, si seulem la, en maintenant la jeune fille contre elle. Les corps des deux femmes se touchèrent, haletèrent l' fred. Mais Ursula enlaça sa maîtresse de tout son corps. Au bout d'un moment, la pluie tomba sur ses yeux, il était parfait : un jeune homme au corps net et élancé, sans un gramme de trop. Les un gramme de trop. Les poils bruns de son corps étaient doux, fins, adorables et il avait un être consolée. Être dans les bras d'Anton, son corps contre le sien, était une consolation, mais était une consolation, mais comme ses bras et son corps lui semblaient étrangers ! Et calmes, cepend

**Figure 4 :** Résultats de la requête « corps » par AntConc

La requête du terme pivot « bod\* » met en relief l'utilisation de « body » dans les divers contextes des passages censurés. La même tâche a été effectuée pour le mot « corps ». Les résultats fournis par la fonction KWIC souligne des différences au niveau de la répartition lexicale. On remarque que les adjectifs relatifs au corps sont plutôt situés à gauche du terme pivot « body » en anglais, alors que la tendance est inversée dans la traduction française. En français, on tend à reporter l'énonciation, contrairement à l'anglais. Ce phénomène correspond aux normes stylistiques et grammaticales de chaque langue. En ce qui concerne les passages censurés, la traductrice a tenté de garder un certain équilibre grâce à une stratégie de soustraction et d'addition, connue sous le nom de compensation, comme le précise Annette Sabban, dans son article « Le traducteur face aux expressions figées » : « De plus, il ne faut pas oublier que l'on traduit pas des expressions isolées mais contextualisées, voire des textes entiers, ce qui offre des possibilités de compensation pour une perte éventuelle » (Sabban, 2016 : 298).

## 7.2 Confrontation du texte source expurgé et de ses deux traductions

Dans la Sous-partie 7.2, nous proposerons 23 exemples étroitement liés aux thèmes déjà développés dans 7.1 pour consolider notre réflexion et l'élargir. Nous garderons ici un seul texte source, à savoir la version complète du roman anglais et les deux traductions françaises :

**TS2** désigne la version complète Oxford World's Classics (1997).

**TT1** désigne la traduction d'Albine Loisy (1939).

**TT2** désigne la traduction de Jacqueline Gouirand (2002).

L'Exemple 13 se situe au début du roman et fait référence au premier Tom Brangwen, grand-père d'Ursula. Notons qu'il existe trois personnages dont le nom est Tom Brangwen dans *The Rainbow* et que cette répétition du nom symbolise une certaine continuité que nous développerons ultérieurement. Dans la même veine que Noëlle Cuny, nous pensons que la vie de ce personnage est un élément qui préfigure « les rêves de déracinement et de nomadisme de sa petite-fille Ursula » (Cuny, 2008 : 49). Dans les premières lignes du roman, Tom mène une vie de fermier qui ne le satisfait pas. La modification du paysage rural et citadin, sous l'influence de l'industrialisation, l'incite à multiplier ses visites en ville où il y rencontre de nouvelles personnes.

*Exemple 13*

**TS2**

He was tormented now with sex desire, his imagination reverted always to **lustful** scenes. (p. 18)

**TT1**

Dès lors, il fut tourmenté par le désir sexuel ; son imagination le ramenait sans cesse vers des scènes **impudiques**. (p. 22)

**TT2**

Le désir sexuel le tourmentait maintenant, son imagination revenait toujours sur des scènes **lubriques**. (p. 18)

Dans cet exemple, Lawrence a recours à l'adjectif « lustful », qui connote l'excitation sexuelle. Albine Loisy retient l'adjectif « impudique », mais son choix ne reflète pas l'intensité de l'adjectif anglais. Il s'agit d'une traduction qui ne va pas de pair avec ce passage qui met en scène le malaise psychologique de Tom. Cela dit, ce dernier est dépeint comme un personnage plutôt réservé et pudique dans le premier chapitre. Le choix de Loisy pourrait laisser penser que sa traduction s'inscrit dans un registre pudique. Cependant, pour ne pas tirer de conclusions hâtives, il est indispensable de vérifier si une telle tendance est maintenue dans d'autres extraits de sa traduction.

Le désir chez Tom devient une source de tourmente. L'utilisation du participe passé « tormented » et de son homologue français « tourmenté » ainsi que du verbe « tourmentait » conjugué à l'imparfait reflètent parfaitement la souffrance corporelle et psychologique du personnage. Dans la traduction de Gouirand, le désir devient l'agent actif de la phrase et l'utilisation de l'imparfait inscrit le verbe dans la durée. Elle choisit l'adjectif « lubrique », qui semble plus pertinent dans ce contexte. Un autre choix aurait pu être celui de l'adjectif « érotique », qui demeure une option plus osée et en adéquation avec le registre lawrencien. Les adjectifs « libidineux » et « concupiscent » auraient pu être

envisagés. Il est à rappeler que l'adjectif « lubrique » a, en français, une connotation négative, soulignant le penchant excessif.

L'Exemple 14 est également extrait du début du roman, où de longs passages descriptifs se succèdent détaillant l'environnement de la famille Brangwen. On y détecte certains des thèmes centraux de l'écriture lawrencienne, à savoir la vie, la mort, le sang et la terre. Cet extrait ne doit pas être lu comme une simple description dans la mesure où il met déjà en scène diverses relations imbriquées :

#### *Exemple 14*

##### **TS2**

**So much warmth and generating and pain and death did they know in their blood,** earth and sky and beast and green plants, so much exchange and interchange they had with these, that they lived full and surcharged, their senses full fed, their faces always turned to the heat of the blood, staring into the sun, dazed with looking towards **the source of generation**, unable to turn round. (p. 7)

##### **TT1**

Il y avait dans **leurs sangs tant d'ardeurs, de reproductions, de souffrances et de morts**, tant de reflets du ciel, des bêtes et de la verdure, tant d'échanges et d'alternances que leur vie en était surchargée, leurs sens repus; le visage toujours tendu vers la chaleur du sang, ils contemplaient le soleil et, enivrés par **la source de la vie**, ne pouvaient s'en détourner. (p. 11)

##### **TT2**

Ils avaient dans **leur sang l'expérience de tant de chaleur, de naissances, de douleurs et de morts**, il y avait entre eux tant d'échanges et de rapports mutuels avec la terre, le ciel, les bêtes et les plantes, qu'ils vivaient satisfaits, comblés, leurs sens rassasiés, leurs visages sans cesse tournés vers la chaleur du sang, fixant le soleil, étourdis à force de contempler **la source de la vie**, incapables de la quitter des yeux. (p. 6)

Ce passage regorge d'images métaphoriques complexes. Lawrence utilise la conjonction « and » cinq fois dans une phrase composée de 68 mots. Sans surprise, les deux traductrices optent pour un style paratactique. En effet, la répétition de cette conjonction a été évitée dans les deux traductions, qui privilégient la juxtaposition des idées par des virgules. La première traduction comporte 64 mots, alors que la deuxième en contient 74.

Rappelons que le coefficient de foisonnement de l'anglais vers le français est souvent positif. Or, la traduction de Loisy présente un coefficient négatif ne correspondant pas aux tendances usuelles. Certes, la longueur d'une phrase ne reflète pas la qualité d'une traduction, mais cela suggère que le texte traduit aurait pu être plus explicite.

Le substantif « warmth » a été traduit par « ardeurs » dans la première traduction et par « chaleur » dans la deuxième. Ce choix sollicite notre attention car le sang et la chaleur sont étroitement liés dans l'écriture de Lawrence. En effet, le sang a une connotation importante dans *The Rainbow* : Lawrence emploie le mot « blood » 71 fois dans son roman. Les métaphores inspirées du sang et de ses fonctions vitales sont nombreuses. Dans cet extrait, Lawrence décrit la vie des hommes et qualifie leur sang comme une substance chargée de leur passé et de leur vie présente. Le sang est indissociable de la terre, voire prisonnier de cette dernière. Cuny explique qu'il ne s'agit pas de « sang artériel », mais de « sang veineux : un sang foncé, lourd, brut, comme on dirait d'un pétrole qu'il est brut, mêlé de substances hétérogènes, non encore raffiné » (Cuny, 2008 : 47). Les métaphores mises en place dans cet exemple décrivent une substance qui ne permet pas de distinguer les hommes de leur environnement ; c'est un sang mêlé de plusieurs éléments, notamment la terre.

Dans *The Rainbow*, les hommes sont représentés tels des germes qui cherchent leur raison d'être. Selon Cuny, les personnages masculins dans le roman sont des personnes irrésolues. La métaphore botanique associant la terre et le sang met en place le processus d'éclosion ou de résolution de ces êtres. Un tel processus ne peut avoir lieu que si le désir prend une nouvelle forme en envisageant la relation aux corps autrement. Pour ce faire, Lawrence affirme que le changement peut être atteint en purifiant le sang, en le renouvelant grâce à une sorte de « dialyse ». En effet, comme dans le processus de l'extraction du charbon du sol, l'homme doit extraire le sang stagnant de ses veines pour

qu'il en émerge quelque chose de nouveau. Il doit se libérer des chaînes du passé pour créer des relations fondées sur l'intimité du sang, c'est-à-dire un désir libre qui fait front à la pression sociale. Pour Lawrence, les hommes ont perdu leur vitalité et ne sont plus que « la forme vide d'eux-mêmes », une sorte de « coquille » : « Enfermé dans ce cercle vicieux du moi, privé de tout contact vital avec l'extérieur, le moi se vide de plus en plus jusqu'à être pratiquement réduit à rien, à néant » (Lawrence, 2003 : 58).

À présent, penchons-nous sur la métaphore « the source of generation ». Le soleil représente le domaine d'emprunt métaphorique. En ce sens, le sang « impure » agit tel le soleil, qui est souvent associé à la figure paternelle (Bachelard, 1942). De même, le soleil est associé à l'élément feu. On décèle ici l'une des lignes directrices du roman, c'est-à-dire un besoin imminent de contourner le soleil et de s'en détacher pour découvrir une autre forme d'existence, pour renouveler le sang. De toute évidence, la symbolique du soleil est multiple selon la mythologie étudiée. Il pourrait être pertinent d'envisager le soleil, dans l'écriture lawrencienne, sous l'angle de la mythologie aztèque. Chez les Aztèques, le soleil représente le symbole du pouvoir et de la guerre. Dans son roman *The Plumed Serpent* (1926), Lawrence fait aussi référence au serpent à plume, dieu de l'air. Dans *Tlaloc et Huitzilopochtli Dieux du panthéon aztèque*, Sophie François explique le lien entre le soleil et le sang dans la mythologie aztèque :

Sacrifier des victimes c'est donner la nourriture vitale au soleil, le sang humain, le *chalchiuatl* (l'eau précieuse). C'est sans cette perspective que Huitzilopochtli est une incarnation soleil car c'est en son nom que des victimes fournissent l'énergie nécessaire au soleil pour que celui-ci apparaisse chaque jour à l'horizon. (François, 2008 : 34)

Dans le même Exemple 14, Lawrence utilise l'expression « source of generation » qui connote la procréation. Les personnages de Lawrence ne sont pas dans un état statique ; ce sont des êtres en voie de devenir. Or, dans un monde industriel, la procréation devient



stérile, car les énergies perdent leur caractère primaire. En s'écartant de cette forme primitive, le sang des hommes est démuné de sa fonction vitale. En effet, les personnages masculins sont prisonniers d'une forme d'énergie qui alourdit leur corps. Les hommes du vieux monde, dans *The Rainbow*, sont piégés par la terre et ses éléments. Leur sang coagulé ne coule plus.

Pour traduire cette métaphore anglaise, les deux traductrices optent pour la métaphore « source de la vie ». À ce propos, leur choix met à mal la vision lawrencienne ou, du moins, n'en reflète qu'une seule strate, dans la mesure où l'on y perd l'enchevêtrement créé par l'auteur. Il est difficile de mesurer avec exactitude la pertinence des choix traductifs dans cet extrait tellement chargé au niveau sémantique et grammatical, mais le lecteur français n'y trouve pas la lenteur, voire la lourdeur que le lecteur anglais pourrait expérimenter. Un lecteur avisé saurait qu'une telle lenteur due à la répétition et l'accumulation va de pair avec la notion de sédimentation du corps. En tentant d'harmoniser le style en français, les traductrices démunissent le texte d'un aspect important du style lawrencien, à savoir la forme et le contenu crée un tout organique. À cet égard, nous avons consulté la traduction arabe pour nous faire une idée de la transformation qu'a subie cette métaphore lors de la traduction vers une langue autre que le français. Le traducteur choisit « source de naissance » pour rendre la métaphore « source of generation ».

Nous avons souhaité vérifier la présence d'autres occurrences de la métaphore « source of generation » dans le roman anglais, mais AntConc en recense seulement une.

### *Exemple 15*

#### **TS2**

Then **the men sat by the fire** in the house where the women **moved about with surety**, and **the limbs and the body of the men were impregnated** with the day, cattle and earth and vegetation and the sky, **the men sat by the fire** and their brains were inert, **as their blood flowed heavy with the accumulation from the living day**. (p. 6)

#### **TT1**

Alors **les hommes s'asseyaient autour du feu** dans la maison où les femmes **circulent avec assurance** ; **les membres et le corps des hommes restaient imprégnés** de la lumière du jour, du bétail, de la terre, de la végétation et du ciel ; **les hommes s'asseyaient autour du feu**, l'esprit engourdi, **le sang lourd sous le poids de la vitalité dépensée pendant le jour**. (p. 10)

#### **TT2**

Puis **les hommes rentraient** à la ferme où les **femmes allaient et venaient avec assurance**, et, encore, **tout imprégnés** de la journée, du bétail, de la terre, de la végétation et du ciel, **ils restaient assis au coin du feu**, le cerveau inerte, tandis que **leur sang s'écoulait, lourd de tout ce qu'ils venaient de vivre**. (p. 5)

La lecture de l'Exemple 15 en anglais permet de visualiser une scène régie par une opposition nette entre le mouvement corporel de la femme et celui de l'homme. En effet, l'homme paraît sédentaire, alors que la femme est en constant mouvement. Cet extrait n'échappe pas à la tendance à la répétition chez l'auteur : il utilise deux fois « the men sat by the fire ». Premièrement, Albine Loisy préserve cette répétition, alors que Jacqueline Gouirand opte pour une traduction plus libre, qui réécrit la scène : « les hommes rentraient à la ferme » et « ils restaient assis au coin du feu ». Par ailleurs, Gouirand choisit de traduire « house » par la « ferme ». Or, la « ferme » évoque le travail quotidien, les animaux et la terre, tandis que « la maison » représente l'endroit où, selon Lawrence, la femme exerce son pouvoir sur l'homme.

Deuxièmement, le verbe à particule « to move about » devient « circuler », sous la plume de Loisy qui n'a pas eu recours à l'imparfait dans ce cas. Cet emploi peut résulter d'une omission ou d'un choix délibéré. L'utilisation du présent confère donc au verbe « circuler » un caractère plutôt général que descriptif. En ce qui concerne la deuxième

traduction, Gouirand a transmis l'image métaphorique de l'agitation corporelle des femmes en optant pour les deux verbes « allaient et venaient » telles des abeilles ou des fourmis. Cependant, cette dernière n'a pas traduit « the limbs and the body », préférant décrire l'ensemble par l'expression « tout imprégnés ». Loisy, quant à elle, traduit ce segment d'une manière presque littérale, mais en ajoutant le groupe nominal « la lumière de jour ». Un tel ajout pourrait affecter l'effet produit sur le lecteur, car cela crée un rétrécissement au niveau du champ de représentation.

Le mot anglais « limbs » désigne les « membres », mais également une « branche » large d'un arbre. Lawrence n'a pas eu recours au mot « member » ; nous suggérons donc que son choix est intentionnel. Le corps est enraciné dans la terre, telles des branches indissociables d'un arbre. Contrairement aux racines, qui reflètent une idée de profondeur et renvoient aux instincts enfouis que Lawrence souhaite libérer, les branches dénotent l'image d'une surface dévoilée, exposée à la merci du soleil. En ce qui concerne la deuxième traduction, Jacqueline Gouirand opte pour une stratégie différente : elle supprime l'image métaphorique dans sa totalité.

Au niveau du syntagme anglais « their brains were inert, as their blood flowed heavy », nous constatons également des transformations opérées par les deux traductrices. Ce qui était un syntagme verbal en anglais, ayant comme noyau le verbe « flow » mis en relief par l'adjectif « heavy » devient une pure description dépourvue de verbe. La traduction de Loisy, « l'esprit engourdi », rejoint celle du traducteur arabe, alors que Gouirand choisit l'expression « le cerveau inerte ». Difficile de dire quel choix est le plus adapté à la métaphore lawrencienne ; malgré tout, la sensation d'engourdissement reflète un état de passivité qui correspond davantage à l'ensemble du chapitre.

En dernier lieu, la métaphore filée « blood flowed heavy with the accumulation from the living day » a été traduite par « le sang lourd sous le poids de la vitalité dépensée

pendant le jour » dans le texte de Loisy. Ce choix frôle le contresens. En effet, cela crée une représentation métaphorique différente, dans la mesure où Lawrence décrit la manière dont coule le sang traçant ainsi une sorte de ruisseau sanguin coagulé. Par conséquent, la traduction de Gouirand, « leur sang s'écoulait, lourd de tout ce qu'ils venaient de vivre », semble plus subtile même si elle perd la connotation d'accumulation, caractéristique du sang des hommes. Le traducteur en arabe, quant à lui, propose une traduction littérale de cette métaphore renvoyant à une scène dans laquelle l'écoulement du sang se fait difficilement, à cause « des entassements du jour vivant ». D'ailleurs, l'expression « living day » demeure assez étrange et difficile à traduire en français. En effet, sa traduction, « le jour vivant », pourrait ne pas avoir d'écho chez les lecteurs français. En revanche, l'expression « living death » existe bien en anglais. Il serait possible d'envisager que Lawrence se sert de cette métaphore pour qu'elle connote exactement le contraire de ce qui est annoncé. Dès lors, « living day » peut faire référence à la mort ou à la misère qui s'accumule progressivement dans le sang des hommes. Cette représentation du sang est différente quand il s'agit de personnages féminins.

Le sang de la femme paraît plus léger et ses mouvements corporels s'avèrent plus fluides, comme nous pouvons le constater dans l'Exemple 16. Ce passage est également extrait du début du premier Chapitre « How Tom Brangwen Married a Polish Lady ». Après avoir décrit les hommes de la ferme et leurs mouvements, Lawrence offre au lecteur une représentation des femmes, très différente de celle des hommes.

## Exemple 16

### TS2

The women were different. On them too was **the drowse of blood-intimacy**, calves sucking and hens running together in droves, and young geese palpitating in the hand while the food was pushed down their throttle. **But the women looked out from the heated, blind intercourse of farm-life**, to the **spoken world beyond**. They were aware of **the lips and the mind of the world speaking** and giving utterance, they heard the sound in the distance, and they strained to listen. (p. 6)

### TT1

Les femmes étaient différentes. Sur elles aussi pesait **l'assoupissement de l'instinct**, des veaux tétant, des poules rassemblées et des jeunes oies qui palpitent dans la main pendant qu'on les gave. **Mais de la ferme animée et obscure, les femmes regardaient vers le monde bruyant**. Elles regardaient les **lèvres et l'esprit du monde qui parle** et se manifeste, elles en discernaient les sons dans le lointain et s'efforçaient de les écouter. (p. 10)

### TT2

Les femmes étaient différentes. Sur elles aussi pesait **l'engourdissement de cette intimité par le sang** avec les veaux qui tétaient, les poules qui couraient en bandes et les jeunes oies qui palpaient dans la main pendant qu'on les gavait. **Mais les femmes détachaient leur regard de cette vie à la ferme, de ces contacts chauds et inexprimés** pour le porter au-delà, vers le **monde du langage**. Elles savaient que là les lèvres et l'esprit parlaient et s'exprimaient, elles entendaient cette rumeur dans le lointain et tendaient l'oreille pour l'écouter. (p. 6)

Dans cet extrait, on rencontre une notion complexe dans l'écriture lawrencienne, à savoir « blood-intimacy ». Avant de traduire, le traducteur est amené à la cerner pour ne pas s'écarter de la vision de l'auteur. À notre avis, Gouirand a mis en œuvre ses connaissances de l'œuvre de Lawrence et elle a donc choisi ici de traduire la notion littéralement. Son choix, « l'intimité par le sang », n'altère pas l'expression d'origine, préserve sa singularité et maintient son rôle clé tout au long du récit. Toutefois, comme le détaille le Tableau 2, Lawrence emploie la métaphore « blood-intimacy » trois fois dans le roman, mais Gouirand la traduit de trois façons différentes, c'est-à-dire « l'intimité par le sang », « l'intimité du sang » et « le lien du sang ». Son choix s'inscrit peut-être dans une stratégie qui aspire à expliciter la notion lawrencienne. En ce qui concerne la première traduction, le logiciel AntConc ne recense aucune cooccurrence des mots « sang » et « intimité ». Dans

l'Exemple 16, Loisy opte pour « instinct », choix qui propose une lecture différente de cette notion. En effet, l'instinct connote les propriétés innées chez l'individu, par opposition à ce que l'individu peut acquérir. Or, « blood-intimacy » est une notion fondée sur une prise de conscience chez Lawrence. En d'autres termes, il s'agit d'une forme qui résulte de la libération de l'instinct. En ce sens, le choix de Loisy ne reflète pas la dimension identitaire construite dans le sang et par le sang. Par ailleurs, les deux autres occurrences de « blood-intimacy » deviennent « liens du sang » dans la traduction de Loisy.

Certes, comprendre le lien entre le sang et l'intimité dans la vision lawrencienne n'est pas chose aisée. Plusieurs spécialistes de l'œuvre de Lawrence, notamment Michael Bell (1992) et Fiona Becket (1997), s'accordent sur ce point. La métaphore « blood-intimacy » s'inscrit dans le cadre d'une réflexion philosophique sur la conscience que l'être peut avoir de son corps ainsi que de son environnement. Dans la même veine que Fiona Becket (1997 : 50), nous pensons que cette métaphore ne se réduit pas à une simple « métaphore figée », car elle n'a cessé de se complexifier au fur et à mesure que Lawrence écrivait l'ensemble de ses œuvres. Pour cette raison, son interprétation et sa traduction représentent un vrai défi pour les traductrices.

La femme, dont le destin est métaphoriquement lié aux veaux, aux poules et aux oies dans ce passage, présente une forme d'assurance qui lui est propre. On peut tisser un lien entre la représentation mise en relief dans l'Exemple 16 et le chapitre « Women are so cocksure » dans *Phoenix: the Posthumous Papers of D. H. Lawrence* (1936). La traduction française du titre de ce chapitre devient « Les femmes sont tellement sûres d'elles ». On peut y lire ceci : « peut-être que si l'homme se met à douter, la femme, qui devrait avoir l'aimable et tranquille assurance de la poule, prend au contraire résolument l'assurance du coq » (Lawrence, 2003 : 37). L'affirmation de Lawrence s'inscrit évidemment dans un

contexte où l'harmonie entre hommes et femmes est absente : les hommes faillent à leur rôle. La métaphore du coq et de la poule ne connote pas la soumission de la femme, du moins dans le sens commun. Selon Lawrence, la soumission doit être « instinctive, inconsciente, inconsciemment consentie en toute confiance » (Lawrence, 2003 : 86). En ce sens, se soumettre, c'est croire en l'autre et lui faire confiance. Il ne s'agit pas d'instaurer un conflit biologique entre les sexes. De notre point de vue, le thème du conflit dans le couple est un vrai labyrinthe dans l'œuvre lawrencienne et dans sa vie privée aussi. Les témoins, ami(e)s du couple, ont souvent relaté des scènes d'humiliation entre Frieda et Lawrence, initiées par l'un ou par l'autre. Ces témoins ne s'accordaient pas toujours pour identifier le coupable de cette violence psychologique et physique au sein du couple. Frieda qualifiait Lawrence d'« antédiluvien » (Gouirand, 1998 : 196-197). Cela renvoie à la métaphore du cercle vicieux, chère à Lawrence. Ce sont de telles affirmations qui ont provoqué l'indignation de quelques amies du couple qui « avaient adopté la mentalité des suffragettes » (Gouirand, 1998 : 196).

Dans *The Rainbow*, puisque l'homme a perdu son « emprise instinctive sur le flux et la réalité de la vie » (Lawrence, 2003 : 89), l'auteur donne du pouvoir à la femme : son assurance lui permet de porter le regard au-delà des frontières de la ferme, vers un horizon infini, à travers et au-delà de l'arc-en-ciel. Cependant, les hommes ne cessent de fixer le soleil et d'être étourdis à force de le contempler (voir Exemple 14). Le regard de la femme est transcendant, ce qui favorise la communication avec un monde personnifié, qui est assimilé à un être doté de parole et d'intelligence.

Ce passage représente une vraie pierre d'achoppement pour les traductrices, dans la mesure où Lawrence file une métaphore innovante : « the drowse of blood-intimacy ». The British National Corpus ne recense que cinq utilisations du mot « drowse » dans la catégorie fiction et il est complètement absent dans les autres catégories. L'interprétation

de cette métaphore pourrait provoquer diverses images mentales. Loisy la traduit par « l'assoupissement de l'instinct », alors que Gouirand opte pour « l'engourdissement de cette intimité par le sang ». Dans la traduction arabe, nous retrouvons le même champ lexical que dans l'Exemple 15, à savoir « l'engourdissement » et « engourdi ». Le verbe anglais fait référence à l'action de somnoler qui est étroitement liée à l'environnement décrit : la connotation qu'a la terre dans la vie de la famille Brangwen. Il s'en dégage ainsi une sensation de lourdeur et d'épaisseur car, comme nous l'avons déjà constaté, la terre demeure le lieu où leur vie est ancrée.

Traduire la métaphore « the drowse of blood-intimacy » implique deux dimensions : à la fois créer un lien entre l'image métaphorique et les éléments du microenvironnement décrit et réussir à produire le même effet de lourdeur détecté. La traduction de Loisy, « l'assoupissement de l'instinct », préserve l'effet de lenteur tout en proposant une lecture personnelle de cette notion. La traduction de Gouirand, « l'engourdissement de cette intimité par le sang », reflète également la sensation d'une mobilité lente. Cette métaphore pourrait connoter le mauvais enclenchement des organes mécaniques. En effet, elle véhicule un sentiment de saturation qui devient progressivement clair. Cela engendre une mauvaise mécanique corporelle, un rouage qui peine à fonctionner.

Ce passage offre également deux images métaphoriques particulièrement intéressantes. D'abord, la métaphore « the heated, blind intercourse of farm-life » qui a été traduite par « la ferme animée et obscure » et par « cette vie à la ferme, de ces contacts chauds et inexprimés ». Albine Loisy fait l'économie de la traduction de « intercourse » en anglais ; or, il s'agit d'un mot clé dans le texte source. En effet, tout le roman pivote autour de la nature des relations entre les divers personnages, notamment les relations sexuelles. L'emploi de « farm-life » sert de stimulus dans la lecture grâce à la mise en relief par le trait d'union. Force est de constater que Lawrence crée un mot composé dont l'orthographe



n'est pas grammaticalement correcte. D'ailleurs, Le British National Corpus ne reconnaît pas cette forme. Là encore, nous pouvons confirmer que la métaphore lawrencienne se manifeste à travers différentes stratifications et que les mots employés par l'auteur « s'étirent » au-delà de leur contexte ordinaire. Cela renvoie à l'affirmation de Nakabayashi (2011 : 3) relative à la difficulté du style métaphorique de Lawrence.

En ce sens, le choix de Gouirand, « mais les femmes détachaient leur regard de cette vie à la ferme, de ces contacts chauds et inexprimés », est doublement remarquable, car la traductrice donne libre cours à sa plume pour réécrire la métaphore. Cela lui permet d'insinuer la connotation sexuelle tout en instaurant une forme d'ambiguïté qui caractérise aussi l'écriture lawrencienne. En effet, on devine que les contacts auxquels elle fait référence sont de nature sexuelle. La traduction arabe de la même métaphore demeure très explicite, dans la mesure où le synonyme du mot « intercourse » y est présent. Pour avoir une idée de la représentation métaphorique dans la version arabe, nous proposons cette traduction mot-à-mot vers le français : « les femmes ont éclos du coït torride et chaud entre la ferme et la vie ». Le verbe « éclore » en arabe désigne l'action de regarder à travers quelque chose, notamment la fenêtre.

Il existe également deux autres métaphores qui attirent notre attention dans l'Exemple 16, à savoir « the spoken world beyond » et « the lips and the mind of the world speaking and giving utterance ». Loisy les traduit par « le monde bruyant » et « les lèvres et l'esprit du monde qui parle et se manifeste ». Gouirand, quant à elle, tente de résoudre la complexité des métaphores en optant pour « les lèvres et l'esprit parlaient et s'exprimaient » et « le monde du langage ». De manière générale, cette métaphore n'est pas commune. Cependant, il est possible de dresser un parallèle avec l'expression « the spoken word ». Les « mots parlés » seraient synonymes de continuité, de dynamisme et de créativité. Il s'agit d'un processus de création qui offre une infinité de possibilités et de

trajectoires. Dans son article « Les poètes ont une voix mais aussi un corps », Kimm explique que

[d]ans les textes officiels des différents conseils des arts, on traduit souvent *spoken word* par « oralité ». Je n'ai jamais aimé ce mot bâtard, notamment à cause de son aspect médical très sirop pour la toux. On utilise aussi parfois les expressions « mots dits » ou « mots parlés », mais il y a là un petit côté naïf qui m'énerve tout autant. À cela je préfère l'expression « texte performé », qui a l'avantage de présenter un sens actif, vivant. [...] un mouvement dynamique qui se moque des conventions, assez démocratique et engagé pour laisser place aux voix marginales, et qui fonctionne très bien dans les réseaux parallèles. (Kimm, 2004 : 99, en italique dans l'original)

Selon Kimm, la métaphore « spoken word » est difficile à traduire, car elle conceptualise toute une notion, celle d'un mouvement incessant. En effet, le monde auquel Lawrence fait référence est à l'image de celui évoqué par Kimm : dynamique, vivant et transcendant. On se demande si la métaphore « le monde du langage » reflète cette idée. L'une des définitions du terme langage est « la capacité, observée chez tous les humains de s'exprimer ». Dans ce cas, le langage serait synonyme du mot « parole », qui reflète la capacité de parler. Par extension, la traduction de Gouirand, « le monde du langage », ne s'écarte pas de l'idée d'un monde qui parle et qui défie l'étroitesse de l'environnement des femmes dont le regard suit la trajectoire d'un arc : un mouvement au-delà des murs de la maison et de la ferme. En revanche, on peut mettre en cause le choix de Loisy qui déforme la métaphore anglaise et frôle le contresens. Un lecteur avisé peut comprendre que cette traduction s'écarte de la philosophie lawrencienne, puisque ce monde qui parle ou s'exprime est le moyen de rompre le cycle et d'inciter l'individu à se différencier à travers une conscience du corps. Il ne s'agit guère d'un « monde bruyant », mais plutôt d'un espace où l'on s'exprime différemment, loin des contraintes. C'est le monde rêvé ou désiré par Lawrence. À ce sujet, le traducteur arabe propose une interprétation créative de cette

métaphore que nous paraphrasons comme suit : « le monde parlé » ou « le monde raconté ».

Dans l'exemple ci-dessous, Fred Brangwen junior tente de sauver son père Tom, dont le corps n'a pas pu faire face aux inondations.

#### *Exemple 17*

##### **TS2**

Fred Brangwen jumped into the water, up to his waist, and half carried the body of his father through the flood to the road. Hay and twigs and dirt were in the beard and hair [...] The doctor came. But **the body was dead.** (p. 248)

##### **TT1**

Fred Brangwen sauta dans l'eau jusqu'à la taille et transporta, en le traînant à moitié, le corps de son père jusqu'à la route. Il y avait du foin, des brindilles et de la boue dans sa barbe et dans ses cheveux [...]. Le médecin arriva, mais **il était mort.** (p. 261)

##### **TT2**

[...] alors Fred Brangwen sauta dans l'eau qui lui montait à la taille et moitié porta, moitié traîna le corps de son père jusqu'à la route. Il y avait du foin, des brindilles et de la vase dans sa barbe et dans ses cheveux [...]. Le médecin arriva mais **Tom était mort.** (p. 266)

La métaphore de la « mort du corps » de Tom est étroitement liée au récit biblique du Déluge. Le personnage ne manifeste aucun signe de résistance, comme s'il faisait lui-même partie de la vague qui inondait la ferme et ses environs. La crue emporte tout sur son passage et le corps de Tom est imprégné par les substances de la terre. Il rejoint à nouveau l'ensemble et son sang est condamné à rester foncé, lourd et épais, car il n'a pas su éliminer les déchets et produire l'énergie nécessaire pour que sa vie soit accordée selon une pulsation différente.

Alors que Lawrence utilise l'image « the body was dead », les deux traductrices optent pour « il est mort » et « Tom était mort ». En effectuant ce choix, elles s'écartent de la métaphore du texte source. Or, le corps est un outil expérimental dans *The Rainbow* et cela s'applique à tous les niveaux relatifs à la naissance de l'individu, sa vie ainsi que sa

mort. Dans cet exemple, la mort du corps annonce la fin de l'expérience et l'échec du processus d'individualisation ou de différenciation auquel Lawrence aspire. Ainsi, les deux traductrices ont presque censuré la pensée lawrencienne, probablement sans s'en rendre compte. Dans la traduction arabe, nous constatons une mise en relief de la mort du corps : « le médecin arrive mais le corps était mort ». Une telle disparité nous amène à poser la question suivante : la mort du corps, par opposition à la mort du personnage, déconcerterait-elle le lecteur français par son caractère étrange ? La phrase « le corps est mort » semble-t-elle incorrecte en français ? D'ailleurs, cet exemple fait écho à la préface de *Fantasia of the Unconscious* où Lawrence regrette la disparition du monde païen et déplore la perte d'une circulation libre de la connaissance. Il y explique que « la fonte des glaciers » et le « Déluge » représentent le moment précédant la décadence du monde humain. Il convient de mentionner que la même métaphore est utilisée une deuxième fois dans le roman, dans le Chapitre 10 : « Alas, and alas for the passion of the human heart, that must die so long before the body was dead » (p. 279). On peut lire ce qui suit dans les deux traductions : « Hélas! deux fois hélas! pour l'ardeur du corps humain qui doit mourir avant ce corps » (p. 295) et « Hélas ! trois fois hélas pour la passion du cœur humain qui doit mourir bien avant ce corps » (p. 300).

À l'exception d'Ursula, tous les personnages de *The Rainbow* présentent plus au moins un même schéma corporel. En d'autres termes, les trois générations de la famille Brangwen luttent tout au long du récit pour atteindre une certaine rupture avec l'impersonnalité de leur vie qui les empêche d'avoir une conscience différenciée. Les corps masculins, en particulier, sont prisonniers d'une identité communautaire étroitement liée au sort de leur sang. L'Exemple 18 met en scène Lydia, une veuve polonaise qui a épousé Tom Brangwen. Les origines étrangères de Lydia semblent lui accorder un sang différent, une « psychologie » distincte oscillant entre son être ancien, victime de son passé, et son

être en devenir qui aspire à s'épanouir dans son nouvel environnement.

*Exemple 18*

**TS2**

But she would wake in the morning one day and **feel her blood running**, feel herself lying open like **a flower unsheathed** in the sun, insistent and potent with demand. (p. 53)

**TT1**

Mais elle se réveillerait un matin, **sensible au cours de son sang dans ses veines** ; elle se sentirait comme **une fleur qui sort de sa graine au soleil**, insistante et forte dans sa demande. (p. 59)

**TT2**

Mais il lui arrivait fréquemment de s'éveiller un beau matin et de **sentir le sang couler dans ses veines** ; elle avait alors l'impression d'être une **fleur qui, sortant de sa graine, s'ouvre au soleil**, insistante et forte dans son exigence. (p. 56)

Dans cet extrait, Lawrence a recours à la métaphore et à la comparaison pour mieux détailler l'image qu'il dépeint. La métaphore « feel her blood running » met en relief un sentiment de légèreté, présent également dans l'Exemple 16. Le lecteur aperçoit et presque suivre le mouvement du sang qui agit comme un élément moteur permettant d'expérimenter une nouvelle sensation corporelle. Loisy traduit ce segment par « sensible au cours de son sang dans ses veines ». La double utilisation du verbe « feel » en anglais devrait être maintenue, même si le verbe anglais pourrait être lu comme « être conscient de quelque chose ». En ce sens, il semble hasardeux d'opter pour l'adjectif « sensible » en français, car ce choix ne reflète ni l'intensité de l'action ni la prise de conscience centrée sur le sang. Par ailleurs, la présence de deux pronoms possessifs dans la première traduction apporte une certaine lourdeur à la phrase française. Quant à Jacqueline Gouirand, elle ne garde pas la répétition et opte respectivement pour le verbe « sentir » et « avoir l'impression ». D'ailleurs, son choix associé au verbe « couler » et à l'expression

« dans ses veines » met en relief le mouvement continu du débit sanguin qui concrétise le « sentiment de soi » chez le personnage.

En confrontant cette métaphore lawrencienne à sa traduction arabe, « pour constater que son sang courait en vitesse », notre attention a été portée sur l'utilisation de « running » en anglais. En effet, nous n'avons pas accordé d'importance particulière au choix de Lawrence au début. Or, ce dernier a délibérément choisi le verbe « to run » plutôt que « to flow » qui se trouve souvent en collocation avec le mot « blood ». En ce sens, Le British National Corpus recense 39 cas de cooccurrences de « blood » et « run » contre 242 pour « blood » et « flow » ainsi que 5 cooccurrences pour « blood » et « circulate ». Même si la métaphore lawrencienne n'est pas tout à fait étrangère à l'usage anglais, il n'en demeure pas moins qu'elle a un caractère insolite. En effet, la représentation du corps dans l'écriture lawrencienne est à l'image de celle proposée par Georges Vigarello :

Le socle corporel ici se complexifie. Il ne demeure pas simple sensation. Il se déplace, se fait image, devient représentation, partie intégrante d'un soi qui ne peut se penser sans corps, mais pour lequel ce corps se donne en versant réflexif, source de manifestation, d'effusions, lieu d'idée, d'affects. Il peut révéler une histoire intime, un conflit passé, une émotion de chair. Il est, tout simplement, devenu « psychologie ». (Vigarello, 2014 : 11)

Ainsi, c'est en explorant cet espace qu'est le corps que l'on peut dévoiler son « histoire intime ». Dans *The Rainbow*, il est également question de détecter les esquisses d'une « psychologie » de l'être que Lawrence n'a cessé de développer dans différentes œuvres, notamment dans ses essais. « Le socle corporel » chez Vigarello fait écho à l'image de la graine dans la vision lawrencienne, comme on peut le lire dans l'Exemple 18 : « like a flower unsheathed in the sun, insistent and potent with demand ». Cette comparaison pose quelques problèmes au niveau de la traduction. Loisy choisit la comparaison « comme une fleur qui sort de sa graine au soleil, insistante et forte dans sa demande », alors que

Gouirand transforme la comparaison en une métaphore : « une fleur qui, sortant de sa graine, s'ouvre au soleil, insistante et forte dans son exigence ».

Telle une fleur, Lydia n'a pas peur de s'exposer. Cette nudité est évidemment la métaphore de l'éclosion résultant de la circulation fluide du sang. En effet, selon Cuny, « pour Lydia Lensky, [...] l'éclosion est une résurgence du désir » (Cuny, 2008 : 48). Pour Lawrence, cette résurgence est la clé pour atteindre un équilibre fondée sur la « conscience du sang » qui se distingue de la « conscience mentale », dont le mécanisme principal émane de l'œil. À ce sujet, Lawrence affirme que

nous sommes à la fois des individus isolés, singuliers, et nous sommes une grande humanité harmonieuse, et puis la rose de la perfection nous transcende, la rose du monde qui n'a encore jamais fleuri, mais qui fleurira à partir de nous quand nous commencerons à avoir l'intelligence des deux tendances et à vivre selon ces deux directions, librement et sans crainte, en suivant les désirs le plus intimes de notre corps et de notre esprit, qui nous viennent de l'inconnu. (Lawrence, 2003 : 17)

En filant la métaphore de la fleur tout au long du passage analysé et dans ses autres œuvres, Lawrence consolide le lien entre l'éclosion et le pouvoir du sang dans la quête d'une vie harmonieuse.

#### *Exemple 19*

##### **TS2**

**The warmth flowed through her**, she felt herself **opening**, unfolding, asking, as a **flower** opens in full request under the sun, as the beaks of tiny birds **open** flat, to receive, to receive. (p. 54)

##### **TT1**

**La chaleur l'inonda** ; elle **se détendit, s'épanouit**, suppliante comme une fleur qui se dilate sous le soleil, comme le bec des oisons qui s'ouvre pour recevoir, recevoir. (p. 59)

## TT2

**La chaleur l'inonda** ; elle senti qu'elle **s'ouvrait, qu'elle s'épanouissait**, suppliante comme une fleur qui se déploie sous le soleil ou comme le bec des oisillons qui s'ouvre tout grand pour recevoir, recevoir. (p. 56)

La métaphore « the warmth flowed through her » met l'accent sur la chaleur qui envahit Lydia, chaleur du flux sanguin qui coule dans le corps et qui lui permet d'éclore. Les deux traductrices ont favorisé l'image de l'inondation à celle où la chaleur, métaphore du sang, déborde et traverse tout le corps. Le dictionnaire Macmillan définit le verbe à particule « flow through » comme suit : « if a feeling flows through you, you suddenly feel it strongly ». Le verbe « inonder » en français a la même connotation, c'est-à-dire un débordement soudain. Cependant, les deux traductions françaises omettent la connotation de la traversée que le verbe « flow » transmet grâce à la préposition « through ». En ce sens, elles optent pour un chassé-croisé, une stratégie tout à fait commune dans le cadre de la traduction des « structures résultatives ». Dans *La Traduction raisonnée*, Jean Delisle (1993) les définit comme des structures syntaxiques anglaises qui précisent d'abord la manière dont l'action se présente avant de mentionner « le résultat produit ». Ainsi,

[d]ans la description des actions, l'anglais a donc tendance à suivre l'ordre logique, chronologique selon la séquence modalité → résultat.

La langue française a tendance à suivre l'ordre inverse résultat → modalité. Il semble, en effet, plus courant et plus naturel en français de mentionner le résultat auquel une action a abouti avant de préciser comment ou pourquoi ce résultat a été atteint. (Delisle, [1993] 2003 : 402)

Au risque de ne pas respecter les tendances stylistiques françaises, à savoir préciser d'abord le « résultat » de l'action, ensuite sa « modalité », il serait pertinent d'envisager la traduction « la chaleur déborda à travers son corps » afin de marquer un effet d'immédiateté qui accentue l'action irrévocable du sang sur le corps : créer un changement



presque instantané incitant ainsi la femme à s'ouvrir pour s'épanouir et pour avancer dans sa quête d'un nouvel horizon afin d'exprimer son être. La notion d'ouverture est omniprésente dans cet exemple. Dans la version originale, on détecte trois occurrences de « opening », « opens » et « open », alors que le nombre est réduit dans les versions françaises : Loisy utilise le verbe pronominal « s'ouvre » une seule fois pour faire référence aux becs oisons — extrapolation du mot « tiny birds ». Les deux autres occurrences du verbe anglais deviennent respectivement « se détendit » et « se dilate ». Gouirand, quant à elle, choisit de traduire le deuxième « opens » par « se déploie » en maintenant les deux autres occurrences. La lecture des deux traductions donne l'impression d'une sur-poétisation de la métaphore anglaise, même si le réseau métaphorique correspond à la notion d'ouverture, également présente dans l'exemple qui suit.

#### *Exemple 20*

##### **TS2**

When she **opened** and turned to him, then all that had been and all that was, was gone from her, she was as new as a **flower that unsheathes itself** and stands always ready, waiting, receptive. (p. 54)

##### **TT1**

En **s'ouvrant**, elle se tourna vers lui et tout ce qui avait été s'éloigna ; elle fut aussi neuve qu'une fleur qui **se déroule**, qui reste toujours prête, attentive, réceptive. (p. 59)

##### **TT2**

Quand elle **s'ouvre** et se tourna vers lui, tout ce qui était et avait été de l'existence de Lydia disparut. Elle était aussi neuve qu'une fleur qui **se déroule** et se tient toujours prête, attentive, réceptive. (p. 56)

Une fois encore, Lawrence compare Lydia à une fleur dénudée. Le segment « flower that unsheathes itself » évoque une épée que l'on dégaine ou un couteau auquel on enlève sa protection. Cependant, il est intéressant de noter que la fleur dans la version anglaise est agent de l'action. Le lecteur est ainsi amené à imaginer une femme en train de se

déshabiller de manière sensuelle, car progressive, mais qui expose également toute sa fragilité. Les deux traductrices choisissent le verbe « se dérouler » qui peut signifier « se détendre », « déplier », « avoir lieu », et « se succéder ». Ce choix de traduction est discutable dans la mesure où il s'écarte de la métaphore de Lawrence, bien qu'il renvoie à une perception intéressante, celle de dérouler le tapis rouge. Dans les deux traductions françaises, Lydia est prête à recevoir Tom et à l'accueillir dans un cadre presque cérémonial. À vrai dire, la métaphore lawrencienne, « flower that unsheathes itself », n'est pas facilement déchiffrable, car le verbe « to unsheathe » peut faire référence au fait d'ôter l'étui rigide d'un instrument tranchant, mais il désigne également une simple gaine de protection. Cette métaphore reflète parfaitement la complexité du style lawrencien.

Toutefois, l'ouverture de la femme dans *The Rainbow* ne suffit pas pour qu'elle atteigne la plénitude, car l'homme passif, peut freiner son élan dans sa quête d'épanouissement. Dans l'Exemple 21, Ursula croise le chemin d'un inconnu qui bouleverse son être.

#### *Exemple 21*

##### **TS2**

He gave her a pleasant warm feeling. He made her feel the richness of her own life. Skrebensky, somehow, had created a **deadness** round her, a sterility, as if the world were ashes. (p. 314)

##### **TT1**

Il lui faisait sentir la richesse de sa propre vie. Quant à Skrebenski, elle ne savait comment, il avait créé une **obscurité**, une stérilité comme si le monde se fût transformé en cendres. (p. 333)

##### **TT2**

Il lui faisait sentir la richesse de sa propre vie. En revanche, Skrebensky, d'une certaine manière, avait créé autour d'elle une atmosphère de **torpeur** et de stérilité, comme si le monde était réduit en cendres. (p. 339)

Ursula éprouve un sentiment de lassitude à cause de son amant Skrebensky, car ce dernier crée un vide autour d'elle, une sorte de stérilité qui ralentit son processus de « floraison ». La métaphore « deadness round her, a sterility, as if the world were ashes » a été traduite de deux manières différentes. Dans la première traduction, Loisy interprète l'image de la mort et du néant comme une forme d'obscurité. Même si l'obscurité et le néant sont étroitement liés, cela ne reflète pas tout à fait l'intensité de la métaphore anglaise qui place Ursula au centre d'un monde stérile. Gouirand, quant à elle, choisit la métaphore « une atmosphère de torpeur et de stérilité ». Sa traduction reflète davantage l'atmosphère décrite par Lawrence ; cependant, son choix demeure moins évocateur de la mort que transmet le substantif « deadness ». Toutefois, le choix de Gouirand est en un sens intéressant. En effet, « torpeur » fait écho à la « somnolence » et au « ralentissement ».

En ce qui concerne la deuxième métaphore du passage, « as if the world were ashes », Loisy opte pour « comme si le monde se fût transformé en cendres », qui maintient l'image de destruction. Gouirand, en revanche, choisit l'expression métaphorique « être réduit en cendres ». À ce propos, la métaphore « réduire à néant » aurait pu être utilisée. Il aurait également été loisible d'emprunter une expression chère à Victor Hugo, « l'ombre obscure » (pourtant jugée souvent pléonastique) pour accentuer la métaphore et la rendre plus saisissante. En effet, la présence de Skrebensky ne cesse d'oppresser Ursula, de la tuer à petit feu. Cette oppression s'exprime à travers une métaphore filée dans le Chapitre 11, « First Love ». La scène se passe lors du mariage de Fred Brangwen, oncle d'Ursula. Quand les violons et les flûtes jouaient leurs premières notes, Ursula s'est sentie renaître. Tout le monde dansait, mais elle avait besoin de mener sa propre danse, « nue », loin de la foule des invités.

## Exemple 22

### TS2

But **her naked self was away there beating upon the moonlight, dashing the moonlight with her breasts and her knees, in meeting, in communion.** [...] But the people stood round her like **stones**, like **magnetic** stones, and she could not go, in actuality. Skrebensky, like a load-**stone** weighed on her, **the weight of his presence detained her.** She felt the burden of him, the **blind, persistent, inert burden.** He was inert, and he weighed upon her. She sighed in pain. Oh, for the coolness and entire liberty and brightness of the moon. (p. 317)

### TT1

**Mais son être véritable était au loin, là-haut, s'élançant à la rencontre, des rayons de lune, baignant ses seins et ses genoux de lumière, allant à la rencontre, à la communion ;** [...] mais les gens l'emprisonnaient **de pierres à la force magnétique**; en réalité, elle ne pouvait partir. Skrebenski, tel un aimant, pesait sur sa volonté, **le poids de sa présence la retenait.** Il lui semblait un fardeau, un **fardeau insensible, inerte, persistant.** Elle sentait le poids de son inertie. **Elle soupira de douleur.** Oh! fraîcheur, liberté totale et lumineuse de la lune! (p. 336)

### TT2

[...] **mais son corps, dans toute sa nudité, s'était éloigné et palpait là-bas sous les rayons de lune. Ses seins, son ventre, ses cuisses et ses genoux projetaient ces rayons pour aller à la rencontre de l'astre, dans un élan de communion.** [...] Mais les gens l'entouraient **comme des pierres**, des pierres magnétiques, et elle ne pouvait partir en réalité. Skrebensky pesait sur elle comme une pierre ; **le poids de sa présence la retenait.** Elle sentait ce poids, **ce poids mort, aveuglé, constant.** Le jeune homme pesait sur elle, telle une masse inerte. **Elle soupira de peine.** Oh ! fraîcheur, liberté totale et lumineuse de la lune ! (p. 343)

Ce passage décrit le sentiment d'emprisonnement qui s'installe après l'exaltation de la danse. En s'inspirant de l'expression utilisée par Henri Bergson (1907), nous avançons que les scènes de danse occupent une place importante dans l'écriture lawrencienne dans la mesure où elles apportent un « élan vital » au corps. Plusieurs travaux traitent du sujet et en offrent diverses lectures, par exemple Havelock Ellis (1923), Mark Kinkead-Weekes (1992), Jack Stewart (1999), Ragachewskaya (2013). Dans *Literature, Modernism and Dance*, Susan Jones (2013 : 113) tisse des liens entre la danse dans l'écriture lawrencienne et les expériences eurythmiques d'Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) où les mouvements corporels traduisent la musique. La danse chez Lawrence permet à

l'auteur de raconter le monde, mais aussi de se raconter. En effet, dans son œuvre monographique *Frieda von Richthofen, muse de D.H. Lawrence*, Jacqueline Gouirand explique que Frieda, l'épouse de Lawrence, l'initiait souvent à des rites de danse :

Libérée de toute convention, elle exulte en ce beau jour d'été, et elle entraîne son compagnon dans cette étrange bacchanale qui l'oblige, lui, à vaincre sa raideur pour suivre la blonde Frieda aux bras déployés et qui semble littéralement flotter dans la pièce. Pris dans le rythme de la danse, ils sont attentifs l'un à l'autre. (Gouirand, 1998 : 82)

La raideur que Gouirand mentionne ci-dessus est également présente dans l'Exemple 22. En effet, Ursula se sent retenue par la matière, telle « une boussole rebelle qui, condamnée par le champ magnétique terrestre à pointer toujours à l'horizontale, déciderait soudain de pointer à la verticale » (Cuny, 2008 : 66). L'appartenance d'Ursula à une communauté lui fait subir une forme de force magnétique mortifère. La métaphore filée « her naked self was away there beating upon the moonlight, dashing the moonlight with her breasts and her knees, in meeting, in communion » reflète la quête de libération d'Ursula à travers un mouvement intense, fort et violent. Ici, il y a lieu de tenter de déchiffrer la notion de « self » chez Lawrence et de trouver une équivalence lexicale systématique en français. Loisy a recours à l'expression « son être véritable », mais elle ne mentionne pas la nudité du personnage. On décèle dans sa traduction un lien direct avec une scène dépeinte dans son roman *Ellissa* : « [...] car le besoin d'exprimer, de préciser son être réel, venait de naître sous son influence » (Loisy, 1943 : 129). Cette scène met l'accent sur le lien unique qui s'établit entre les deux personnages lors de leur rencontre. Pour traduire « self », Gouirand choisit la métaphore « son corps dans toute sa nudité ». Les traductrices se heurtent ici à une notion qui représente un écueil d'interprétation. Faut-il envisager « naked self » comme une métaphore ou faut-il la traduire d'une manière plus littérale, ou bien

faut-il une combinaison des deux ? Le traducteur en langue arabe propose « son être était nu », soulignant ainsi l'aspect spirituel plutôt que physique.

Il est bon de tenir compte de la présence de plusieurs comparaisons dans l'Exemple 22. Ainsi, les deux comparaisons « like stones » et « like magnetic stones » ont été traduites par « les gens l'emprisonnaient de pierres à la force magnétique » dans la version de Loisy. Cette dernière favorise l'emploi d'une métaphore qui réduit l'effet d'exagération. Gouirand, quant à elle, traduit le segment presque littéralement, « comme des pierres, des pierres magnétiques », en supprimant toutefois le deuxième adverbe « comme ». L'analyse de cet exemple confirme la présence d'un champ magnétique presque palpable qui enchaîne Ursula, plus particulièrement son corps. En ce sens, il demeure nécessaire d'envisager différentes interprétations possibles de la notion de « self » avant de décider de sa traduction. Le style de Lawrence dans cet extrait s'exprime à travers un pléonasme, procédé lui permettant de rendre ses métaphores saisissantes. Même si les traductrices tentent d'atténuer cet effet pléonastique, elles ne se bornent pas aux contraintes de la langue française, qui, en règle générale, n'admet pas ce genre de figure. En effet, elles ne perdent pas de vue l'apport de ce procédé dans le présent extrait. En d'autres termes, il s'agit de situer le malaise dont souffre Ursula au point culminant du chapitre et au-delà. Force est de constater que le champ lexical de la souffrance est également présent dans le Chapitre 11 intitulé « The Man's World ».

### *Exemple 23*

#### **TS2**

Ah, it was a dull agony to her to remember what she had been then. For it was remembering **a dead self**. All that was dead after Winifred. She knew **the corpse of her young, loving self**, she knew its grave. And the young **living self she mourned** for had scarcely existed, it was the creature of her imagination. Deep within her a cold despair remained unchanging and unchanged. No one would ever love her now—she would love no one. **The body of love was killed in her after Winifred**, there was something of **the corpse in her**. (p. 355)

### TC1

Ah! comme il est torturant de se souvenir de ce que l'on fut! Car c'est se souvenir de **quelqu'un de mort**. Tout était mort après Winifred. Elle reconnaissait **le cadavre de son jeune être aimant**, elle savait en quel lieu il était enterré. Et **le jeune être qu'elle pleurait** avait à peine existé, n'étant que la créature de son imagination. Au fond d'elle-même, un froid désespoir demeurait inchangé et interchangeable. Personne ne l'aimerait dorénavant et elle n'aimerait personne. **Son pouvoir d'amour était enseveli depuis Winifred; quelque chose était mort en elle.** (p. 377)

### TC2

Ah ! c'était une douleur sourde pour elle de se rappeler ce qu'elle était alors, car c'était se souvenir de **son être profond qui était mort**. Tout cela était mort après Winifred. Elle connaissait **le cadavre du jeune être aimant** qu'elle avait été, elle savait en quel lieu il était enterré. Et **ce jeune être qu'elle pleurait** avait à peine existé, il n'était que la créature de son imagination. Tout au fond d'elle-même, un froid désespoir demeurait inchangé et interchangeable. Personne ne l'aimerait maintenant et elle n'aimerait personne. **L'amour était tué dans son corps après Winifred ; quelque chose était mort en elle.** (p. 384)

La métaphore filée dans ce passage offre un point de vue tout à fait intéressant. Nous avons l'impression qu'Ursula, en décrivant ses sentiments, s'arrache à son corps. Nous assistons presque à une scène où une âme flotte au-dessus du cadavre. La traduction de Loisy peine à tisser l'évolution de l'image métaphorique. Ses choix ont tendance à créer un écart par rapport à l'effet produit par Lawrence. L'utilisation de « quelqu'un » pour traduire « a dead self » est très générale. « The body of love » devient « son pouvoir d'amour », alors que Lawrence attribue à l'amour une enveloppe corporelle significative. La sensation d'une douleur étouffante se transforme en torture sous sa plume. Gouirand, quant à elle, choisit d'explicitement la première métaphore en employant « son être profond qui était mort », une stratégie qui garde en un sens l'image dépeinte par Lawrence. « The body of love was killed in her », qui devient « l'amour était tué dans son corps », présente la métaphore sous un angle différent en dressant un tableau où l'on tue l'amour dans le corps d'Ursula.

Pour traduire la deuxième métaphore de l'exemple étudié, « there was something of the corpse in her », les deux traductrices optent pour « quelque chose était mort en elle ».

La métaphore anglaise renvoie le lecteur à la présence de débris d'un cadavre dans son être

profond. Le champ lexical utilisé par Lawrence rend le passage quelque part macabre, voire apocalyptique. L'emploi de « agony », « dead », « mourned », « corpse » et « killed » inscrit la scène décrite dans une dimension qui pourrait dépasser la sensation d'une douleur atroce. Certes, il ne saurait être question de détourner le substantif « agony » de son sens premier sens en anglais, c'est-à-dire une souffrance atroce, mais il est possible de prendre une position traductive personnelle. En d'autres termes, oser lire « agony », dans ce contexte précis, en tant que « death throes ». À ce sujet, les deux traductrices favorisent les notions de torture et de douleur sourde, dont la connotation demeure moins intense. Cela s'applique également à l'effet produit par le verbe « mourn » qui devient « pleurait » dans les deux traductions.

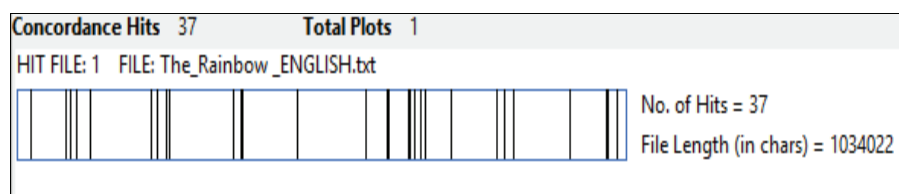
Cette tendance à vouloir atténuer la souffrance se vérifie tout au long du récit dans les deux traductions. Cela va à l'encontre de l'effet recherché par Lawrence. Ursula souffre le martyr, car cette scène prédit la perte de l'enfant qu'elle portait. Le style des deux traductrices véhicule une représentation qui ne reflète pas la vision de Lawrence. Il est évident que nul ne peut déterminer avec exactitude si Lawrence chargeait « agony » d'une connotation qui dépasse celle de la souffrance ; cependant, ayant à l'esprit les mises en garde de ce dernier en ce qui concerne son œuvre, il semble légitime d'envisager cette piste de réflexion et de l'explorer grâce à AntConc :



Mots dans le TS2	Fréquence d'utilisation TS2	Traductions dans le TC1 et le TC2	Fréquence d'utilisation TC1	Fréquence d'utilisation TC2
agony	33	agonie	2	2
pain	55	douleur	50	43
suffering	32	souffrance	59	33
torment	10	supplice	16	23
torture	20	torture	31	41
Total :	150	Total :	158	142

**Tableau 3 :** Fréquence d'utilisation des mots relatifs à la douleur

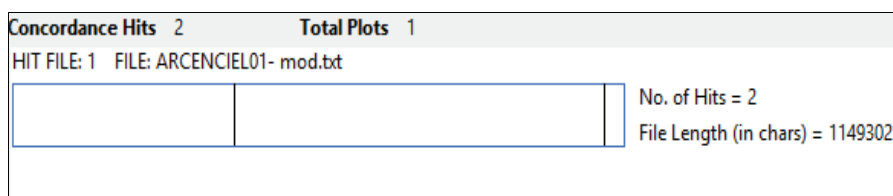
Lawrence utilise le mot « agony » 33 fois dans la version intégrale de *The Rainbow*. On recense également quatre utilisations regroupant l'adjectif « agonised » et la forme nominale « agonies » au pluriel. En somme, le texte anglais offre 37 utilisations du lemme et de ses dérivés, comme on peut le constater dans le Tableau 3. Par ailleurs, grâce à la fonction Concordance Plot qui propose la répartition du terme pivot « agon\* » dans le roman, on observe un phénomène de condensation au niveau des passages marqués en gras dans la Figure 5 :



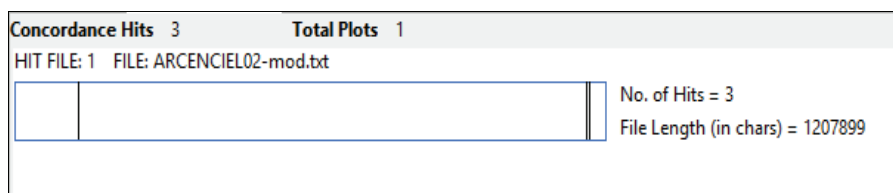
**Figure 5 :** Répartition de l'unité lexicale « agony »

Les barres verticales correspondent à l'emploi de l'unité lexicale « agony » dans *The Rainbow*. Celles qui sont de couleur foncée désignent les passages où son utilisation est particulièrement dense. Selon le Tableau 3, les deux traductrices utilisent chacune le nom « agonie » seulement à deux reprises dans le corps du texte. Aucun dérivé du nom n'a été détecté, c'est-à-dire l'adjectif ou le participe présent « agonisant ». En revanche, il existe

une occurrence intéressante dans la traduction de Gouirand, sous forme de note de bas de page qui décrit la rencontre de Lydia et de Tom comme le Gethsémani de ce dernier. Gouirand offre l'explication suivante du terme biblique utilisé : « le procès devant Pilate, l'agonie dans le jardin et l'entrée à Jérusalem, Marc, XV, XIV, XI » (p. 59)



**Figure 6** : Répartition de l'unité lexicale « agonie » dans la traduction de Loisy



**Figure 7** : Répartition de l'unité lexicale « agonie » dans la traduction de Gouirand

Si on part du principe que le substantif « agonie » en français n'est pas la traduction directe de « agony », on se demande pour quelle raison les deux traductrices ont choisi de lui substituer dans la majorité des cas un mot reflétant la souffrance tout en ayant deux occurrences qui échappe à la règle. La surabondance de « agony » dans le texte lawrencien est-elle révélatrice d'un sens caché ? Prenons à titre d'exemple le passage suivant situé à la fin du roman : la métaphore « and the hours of darkness were an agony to him » (p. 481) que Gouirand traduit par « les heures passées dans l'obscurité étaient pour lui une véritable agonie » (p. 521). Or, si l'on se conforme au sens suggéré par les dictionnaires, il n'est guère possible de traduire « agony » par « agonie ». Il est évident que d'autres expressions ont été choisies et qu'un jeu d'équilibre s'opère tout au long de la traduction pour compenser l'effet d'exagération dans le style lawrencien. Il est à noter que Lawrence

emploie le mot « agony » une seule fois dans son essai *Fantasia of The Unconscious*, en faisant référence à l'individu qui passe de l'enfance à l'adolescence : « All this change is an agony and a bliss » (Lawrence, 1922 : 76). Cette phrase a été traduite comme suit par Charles Mauron : « Cette transformation est une source de grande souffrance et de grande joie » (Mauron, 1932 : 129). Pourtant, se contenter de la notion de souffrance intense dans cette métaphore filée ne satisfait pas notre intuition. À notre avis, « agony » doit être lu au-delà de la signification habituelle. Pour vérifier cette hypothèse, il serait judicieux d'observer de près le corps des traductions pour dévoiler les choix de Loisy et de Gouirand dans d'autres extraits, notamment dans le premier chapitre décrivant la rencontre entre Lydia et Tom.

#### *Exemple 24*

##### **TS2**

She seemed to see him with her newly-opened, wide eyes, almost of a child, **and with a strange movement, that was agony to him**, she reached slowly forward her dark face and her breast to him, with a slow insinuation of a kiss that made something break in his brain, and it was darkness over him for a few moments. (p. 43)

##### **TC1**

Elle semblait le voir de ses yeux agrandis par un regard neuf, presque celui d'un enfant. **Et dans un mouvement étrange qui le torturait**, elle approcha lentement son brun visage et sa poitrine, s'insinuant dans une lente caresse qui fit éclater quelque chose dans la tête de Brangwen ; durant quelques instants, tout s'assombrit autour de lui. (p. 48)

##### **TC2**

Elle semblait le voir avec des yeux qui venaient à peine de s'ouvrir, presque ceux d'un enfant, et **d'un mouvement étrange et lent qui le mit au supplice**, tendant lentement son visage sombre et sa poitrine vers lui, elle esquissa l'invitation à un baiser. Il sentit éclater quelque chose dans son cerveau et, pendant quelques instants, il fut envahi par les ténèbres. (p. 45)

La métaphore assimile le mouvement de Lydia à une arme de torture et attribue à la scène un effet de lenteur qui tue Tom Brangwen à petit feu. Loisy opte pour « et dans un mouvement étrange qui le torturait » pour traduire la métaphore anglaise « and with a strange movement, that was agony to him ». Son style converge avec celui de Lawrence et

réussit à instaurer une image métaphorique qui met en exergue l'idée selon laquelle le corps féminin est une source de torture. Cela dit, la souffrance de Tom Brangwen n'est pas seulement due à au « mouvement étrange » de Lydia, mais s'inscrit dans une durée plus longue relative à la proximité du corps féminin. La métaphore de Loisy est ainsi un peu plus explicite et précise d'emblée la source de la torture, à savoir le mouvement qui devient l'élément « proéminent » (*foregrounded*), pour emprunter le terme de Sorlin (2014 : 184). En revanche, Gouirand emploie la métaphore « d'un mouvement étrange et lent qui le mit au supplice ». Cette traduction saisit l'effet de lenteur mentionné ci-dessus, grâce à l'ajout de l'adjectif « lent ». Force est de constater que l'emploi de l'expression idiomatique « mettre au supplice » renforce l'atrocité de la souffrance et l'intensité de la douleur corporelle, douleur qui peut entraîner la mort si l'on tisse un lien avec l'expression « condamner quelqu'un au dernier supplice ». Cependant, même si nul ne peut présumer avec certitude qu'une telle association se déclenche chez le lecteur, les deux traductions demeurent un vecteur approprié pour inscrire la souffrance de Tom dans une représentation intense de la douleur. Par ailleurs, il est possible d'envisager une autre traduction : « supplice de Tantale », expression qui renvoie à l'impossibilité de satisfaire le désir, alors que son objet semble à la portée du supplicié. En effet, bien que Lawrence ne mentionne pas explicitement la notion de désir dans cet exemple, l'étude de l'énoncé dans la globalité du chapitre contribue à « saisir les insinuations contextuelles à partir des informations communiquées (Ariel, 2008 : 19).

Penchons-nous, à présent, sur un autre passage qui se situe au Chapitre « First Love ». L'Exemple 25 souligne la présence d'une autre forme de souffrance, étroitement liée à la guerre. La traductrice Jacqueline Gouirand explique, dans une note de bas de page, que la guerre entre la Grande-Bretagne et les Boers a été déclarée le 11 octobre 1899. Le départ potentiel de Skrebensky en Afrique du Sud perturbe Ursula et lui donne

l'impression que le monde s'écroule « dans le gouffre de l'enfer ».

*Exemple 25*

**TS2**

But **she felt an agony of helplessness**. She could do nothing. Vaguely she knew the huge powers of the world rolling and crashing together, darkly, clumsily, stupidly, yet colossal, so that one was brushed along almost as dust. Helpless, helpless, swirling like dust! (p. 325)

**TC1**

Mais **elle se sentit angoissée, totalement impuissante**. Elle ne pouvait rien faire. Elle se rendit vaguement compte d'un conflit de forces énormes qui se heurtaient dans l'ombre maladroitement, stupidement et vous emportaient comme une poussière. Impuissante, impuissante dans un tourbillon de poussières! (p. 345)

**TC2**

Mais **son impuissance la mettait au supplice**. Elle ne pouvait rien faire. Elle se rendait vaguement compte des forces gigantesques qui déferlaient dans l'ombre et s'affrontaient maladroitement, stupidement ; elles étaient colossales et vous emportaient comme une poussière. Impuissante, elle était impuissante dans un tourbillon de poussière ! (p. 352)

La métaphore « she felt an agony of helplessness » place Ursula au centre des tourments.

Comme on peut le constater, les deux traductrices se servent de deux techniques traductives distinctes. Loisy juxtapose l'idée d'angoisse et d'impuissance. Quant à Gouirand, elle maintient le même choix de l'Exemple 24, à savoir l'expression « mettre au supplice ». La présence de la comparaison « as dust » s'inscrit dans un champ lexical dont nous avons déjà souligné la présence, celui de la mort. Il est difficile d'ignorer la référence au texte biblique : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière » (Genèse, 3 : 19). On note par ailleurs la présence de cinq notes de bas de page dans la traduction de Gouirand dans ce chapitre qui explicitent les références au livre de la Genèse, à l'évangile selon Saint Matthieu et à l'Ancien Testament.

Pour revenir aux traductions, il est tout à fait pertinent de transformer la comparaison anglaise en une métaphore, car cela dynamise à la fois le style et la représentation métaphorique tissée tout au long du chapitre. La métaphore fait écho aux diverses questions relatives à l'existence d'Ursula et de son amant. L'horreur de la guerre provoque chez eux une prise de conscience vis-à-vis d'un monde régi par la machine de la guerre.

### *Exemple 26*

#### **TS2**

He went about at his duties, giving himself up to them. **At the bottom of his heart his self, the soul that aspired and had true hope of self-effectuation lay as dead, still-born, a dead weight in his womb.** Who was he, to hold important his personal connection? What did a man matter personally? He was just **a brick in the whole great social fabric, the nation, the modern humanity.** His personal movements were small, and entirely subsidiary. The whole form must be ensured, not ruptured, for any personal reason whatsoever, since no personal reason could justify such a breaking. What did personal intimacy matter? **One had to fill one's place in the whole, the great scheme of man's elaborate civilisation,** that was all. The Whole mattered-but the unit, the person, had no importance, except as he represented the Whole. (p. 326)

#### **TC1**

Skrebenski se donna complètement à sa tâche. **Au fond de son cœur, de son être, l'âme qui aspirait à réaliser son individualité et l'espérait vraiment, demeurait comme une chose morte — mort-née — un poids mortel à porter en lui.** Qui était-il pour qu'il dût considérer sa personnalité comme ayant de l'importance? De quelle valeur était l'individualité d'un homme? Il n'était **qu'une brique dans l'immense fabrique sociale de l'humanité moderne;** ses mouvements personnels étaient insignifiants et absolument subsidiaires. La structure de l'ensemble devait être assurée, non rompue à cause d'une raison personnelle quelconque, puisque aucune raison personnelle ne justifiait une telle rupture. Qu'importent les affaires personnelles et intimes? **On doit prendre sa place dans l'ensemble, dans le grand schéma soigneusement élaboré de la civilisation humaine,** voilà tout. L'Ensemble a de la valeur, mais l'unité, la personne même, n'en a aucune, sauf dans ce qu'elle représente de l'Ensemble. (p. 345)

## TC2

Skrebensky se donnait entièrement à sa tâche. **Au fond de lui, son être, cette âme ambitieuse qui aspirait sincèrement à s'accomplir, gisait mort-né, un véritable poids mort.** Qui était-il pour accorder de la valeur à ses liens personnels ? Quelle était l'importance de l'homme en tant que personne ? Il n'était qu'**une brique dans l'immense édifice social de la nation et de l'humanité moderne.** Ses mouvements personnels étaient insignifiants et tout à fait subsidiaires. La structure de l'ensemble devait être préservée et non rompue pour une raison personnelle quelconque, puisque aucune raison personnelle ne justifierait une telle rupture. Quelle était l'importance des problèmes personnels, de la vie intime de l'individu ? **On devait simplement occuper sa place dans le grand assemblage soigneusement élaboré de la civilisation humaine,** voilà tout. Seul l'ensemble avait de la valeur, mais l'unité, la personne, n'en avait aucune sauf quand elle représentait l'ensemble. (p. 352)

La plume de Lawrence offre un ensemble de métaphores qui met en lumière le flot de pensées reflétant l'angoisse de Skrebensky. La détresse du personnage donne lieu à un questionnement sur son identité individuelle, dans un contexte où celle-ci doit s'éclipser au profit d'une identité collective afin que l'homme réussisse son rôle dans le grand rouage de l'Ensemble. L'appartenance de Skrebensky le conditionne et réduit son champ vital, comme on peut le lire dans le segment suivant : « at the bottom of his heart his self, the soul that aspired and had true hope of self-effectuation lay as dead, still-born, a dead weight in his womb ». Il est important de souligner l'absence de virgule entre « heart » et « self », qui témoigne de l'absence d'une limite claire entre les deux entités. Toutefois, les deux traductrices rajoutent ce signe de ponctuation.

En ce qui concerne les représentations métaphoriques présentes dans ce passage, il est difficile de cerner le sens exact de « self-effectuation » pour le traduire. Loisy propose « au fond de son cœur, de son être, l'âme qui aspirait à réaliser son individualité et l'espérait vraiment, demeurerait comme une chose morte — mort-née — un poids mortel à porter en lui ». Ici, la réécriture de la métaphore explicite le sens en anglais et met l'accent sur la notion d'individualité. Au niveau de la traduction de la précédente métaphore, le style de Loisy se distingue par la triple utilisation des dérivés du substantif « mort », même

si elle omet de mentionner explicitement le mot « womb ». Quant à Gouirand, elle propose la traduction suivante : « au fond de lui, son être, cette âme ambitieuse qui aspirait sincèrement à s’accomplir, gisait mort-né, un véritable poids mort ». L’emploi du verbe « gésir » est pertinent puisqu’il connote à la fois la maladie et la mort. Ce verbe souligne l’absence du mouvement et renvoie à la stérilité psychologique et corporelle. En effet, le socle corporel d’Anton devient un espace vain. Selon Cuny, « la stérilité spirituelle de Skrebensky est décrite [par Lawrence] en des termes qui annoncent la non-viabilité de sa progéniture » (Cuny, 2008 : 58-59). Pour cette raison, « aux yeux d’Ursula, c’est un homme qui répand la mort avec sa semence, et il est logique qu’il ne lui soit pas permis de procréer » (Cuny, 2008 : 58-59). Mais qu’advient-il de cet espace corporel vain ?

La deuxième métaphore anglaise du texte source, « a brick in the whole great social fabric, the nation, the modern humanity », souligne l’effacement de l’individu dans une ère marquée par l’industrialisation et le réduit à une simple pièce du tissu social. Albine Loisy traduit cette métaphore par « une brique dans l’immense fabrique sociale de l’humanité moderne », sans maintenir les trois entités juxtaposées dans le segment en anglais, à savoir « fabrique sociale », « nation », et « humanité moderne ». Même si la métaphore de Loisy ébauche la même représentation réduite de l’individu, il aurait été judicieux d’explicitier davantage. Gouirand œuvre différemment et propose la métaphore « une brique dans l’immense édifice social de la nation et de l’humanité moderne ». Le nom « nation » et le groupe nominal « l’humanité moderne » deviennent complément du nom du syntagme « l’édifice social ». Ces transformations, dans les deux traductions, correspondent probablement à une stratégie qui évite le pléonasme. Or, encore une fois, la technique de Lawrence, à savoir le pléonasme, est un moyen pour renforcer sa vision.

En ce qui concerne la dernière métaphore de l’exemple analysé, « one had to fill one’s place in the whole, the great scheme of man’s elaborate civilisation », on peut lire en



français « on doit prendre sa place dans l'ensemble, dans le grand schéma soigneusement élaboré de la civilisation humaine » et « on devait simplement occuper sa place dans le grand assemblage soigneusement élaboré de la civilisation humaine ». La notion du Tout, qui s'oppose à l'individu, a été traduite littéralement sous la plume de Loisy. Gouirand introduit une nouvelle métaphore étroitement liée à la société que Lawrence dépeint, c'est-à-dire une société moderne régie par la machine, qui détruit l'humanité de l'être. Une telle société fait de ses citoyens des « bêtes soumises en peau de mouton » (Millet, 2017). En ce sens, pour ne pas succomber aux charmes de ce mécanisme social, Ursula et son amant tentent de s'isoler du monde extérieur et de vivre loin des contraintes imposées par la société. La scène décrite dans l'Exemple 27 se passe à côté de chez Ursula, vers Beldover. Les amants profitent de l'obscurité de la nuit pour s'abriter sous un grand chêne et consommer leur amour.

#### *Exemple 27*

##### **TS2**

The pain to her was the pain she wanted, **the agony was the agony she wanted**. She was caught up, entangled in the powerful vibration of the night. The man, what was he?—a dark, powerful vibration that encompassed her. She passed away as on a dark wind, far, far away, into the pristine darkness of paradise, into the original immortality. She entered the dark fields of immortality. (p. 449)

##### **TC1**

Sa douleur fut la douleur qu'elle voulait, **son angoisse l'angoisse qu'elle voulait**. Elle fut transportée, fondue dans la vibration puissante de la nuit. Qu'était l'homme? — une vibration puissante et sombre qui l'entourait. Le vent l'emportait au loin, très loin, jusqu'aux premières ombres du paradis terrestre, jusqu'à l'immortalité originelle. Et elle entra dans les champs obscurs de l'immortalité. (p. 479)

##### **TC2**

La douleur qu'elle ressentit fut celle qu'elle souhaitait ; **son angoisse, conforme à son désir**. Captive de la nuit, elle fut mêlée à la vibration puissante des ténèbres. Cet homme, qu'était-il ? Une vibration puissante et sombre qui la contenait. Elle défaillit comme si un vent obscur l'emportait loin, très loin dans les ténèbres primitives du paradis, dans l'immortalité originelle. Elle pénétrait dans les champs enténébrés de l'immortalité. (p. 487)

Dans cet exemple, l'effet de gradation ascendante est mis en valeur, dans la mesure où la souffrance s'intensifie tout au long du passage, allant de la douleur jusque l'immortalité. On note que Loisy a traduit la phrase imbriquée « the agony was the agony she wanted » par « son angoisse l'angoisse qu'elle voulait » ; Gouirand choisit « son angoisse, conforme à son désir ». Albine Loisy puise dans les synonymes de « agony » et opte pour « angoisse », alors que Gouirand juxtapose l'angoisse et le désir. Le choix d'expliciter le désir est extrêmement intéressant ; en effet, la deuxième traductrice arrive, grâce à une pirouette traductive, à retracer le lien étroit entre désir et supplice.

L'analyse des exemples ci-dessus montre que l'expression de souffrance est atténuée dans les deux traductions. Les métaphores sont rendues selon un schéma plus descriptif, qui évite le côté macabre des scènes lawrenciennes. Ces choix traductifs pourraient s'inscrire dans une tentative pour épargner au lecteur un sentiment potentiel d'angoisse. Pour ce faire, les traductrices ont mis en place un jeu de synonymes tout au long du roman, comme le montre le Tableau 4 :

Termes pivot	Fréquence d'utilisation TS2	Fréquence d'utilisation TC 1	Fréquence d'utilisation TC2
Anxiou*	5	Angoiss* : 47	Angoiss* : 40
Torment*	20	Torment* : 41 Supplice : 16	Torment* : 33 Supplice : 23
Tortur*	30	Tortur* : 30	Tortur* : 27

**Tableau 4** : Jeu de synonymies dans les deux traductions

Comme nous l'avons déjà précisé, le terme pivot « agon\* » ne figure que deux fois dans chaque traduction française de *The Rainbow*. Nous constatons ainsi que le champ lexical employé en français offre une panoplie de synonymes qui oscille dans la plupart des cas

entre l'angoisse et la torture en passant rarement par l'agonie : la première traduction contient 134 mots liés au champ lexical regroupant « agon\* », « angoiss\* », « torment\* » et « tortur\* », tandis que la deuxième en contient 123. Par ailleurs, le logiciel AntConc recense huit utilisations du mot « corpse » dans le texte de départ, alors que le mot « cadavre » est utilisé onze fois dans la traduction de Loisy et douze fois dans la traduction de Gourirand. Le logiciel permet d'afficher les occurrences d'emploi de ce mot :

full of ashes. He went out cold with **corpse**-like anger, leaving her alone. He hated her that was dead after Winifred. She knew the **corpse** of her young, loving self, she knew its her after Winifred, there was something of the **corpse** in her. She would live, she would go , all her growth was the conveying of a **corpse** of hope. The miserable weeks went on, in . She might be defiled, she might be a **corpse** that should never be loved, she might be , half transparent unwholesomeness, rather like a **corpse**. "I wasn't able to send him to flesh go grey, he was heavy with a **corpse**-like inanition, he did not exist, if the if turned to clay. He felt like a **corpse** that is inhabited with just enough life to

**Figure 8** : Résultats de la requête « corpse » dans *The Rainbow*

Il est également possible de faire un zoom avant pour observer l'utilisation du mot « cadavre » dans la première et la deuxième traduction respectivement :

percée, et je ne veux pas manger ton **cadavre**, même si tu me l'offrais. Ne peux-est horrible, tu te vautres sur ton propre **cadavre** et tu t'imagines le manger dans le que comme un simple corps? Et réclamer son **cadavre**? Il semblait représenter pour elle quelq . On avait envoyé les enfants au presbytère. Le **cadavre** étendu sur le plancher du salon, Anna comm se voyant ainsi repoussés! Hélas, résurrection du **cadavre**! Hélas, apparition lumineuse, incertaine, Dieu après tout? Si les vers dans le **cadavre** d'un chien sont Dieu embrassant une charog était mort après Winifred. Elle reconnaissait le **cadavre** de son jeune être aimant, elle savait en être; sa croissance ne faisait que transporter le **cadavre** de l'espoir. Les semaines misérables s tuculier, malsain et transparent qui rappelait un **cadavre**. « Je n'ai pu l'envoyer à l' se sentait alourdi dans l'inertie d'un **cadavre**, dépourvu de toute existence, si le temps statue. Il avait le sentiment d'être un **cadavre** ayant conservé juste assez de vie pour gar

**Figure 9** : Résultats de la requête de « cadavre » dans la traduction de Loisy

pas voir ta poitrine ouverte, ni manger ton cadavre, même si tu me l'offres. Ne peux-  
horrible que tu te vautres dans ton propre cadavre et que tu envisages de le manger dans  
cendre. Raidi par une colère froide comme un cadavre, il sortit, laissant Anna seule. Il la dét  
corps ? Irait-il affirmer ses droits sur son cadavre ? Il semblait représenter à ses yeux un mo  
t ainsi repoussés ? Hélas pour la résurrection du cadavre ! Hélas pour l'apparition vacillante et lu  
Dieu après tout ? Si les vers dans le cadavre d'un chien ne sont que Dieu embrassant  
la était mort après Winifred. Elle connaissait le cadavre du jeune être aimant qu'elle avait été,  
n croissant, Ursula ne faisait que transporter le cadavre de l'espoir. Dans la petite maison som  
. Qu'elle fût déconsidérée, qu'elle fût un cadavre que personne n'aimerait jamais ou encore u  
particulier et malsain qui faisait penser à un cadavre. – Je n'ai pas pu l'envoyer en  
, son corps devenir inerte et lourd comme un cadavre, il n'existait plus si le temps passait  
'argile. Il avait l'impression d'être un cadavre ayant conservé juste assez de vie pour res

**Figure 10** : Résultats de la requête de « cadavre » dans la traduction de Gouirand

Nous nous intéresserons, dans ce qui suit, aux deux cas où Lawrence utilise le mot « corpse » et la préposition « like » conjointement, c'est-à-dire « corpse-like anger » et « corpse-like inanity ».

### *Exemple 28*

#### **TS2**

The whole thing was distasteful to him, his mouth was full of ashes. He went out cold with **corpse-like anger**, leaving her alone. He hated her. He walked through the white snow, under a sky of lead. (p. 160)

#### **TC1**

Cela le dégoûtait entièrement, sa bouche était pleine de cendre. Il sortit froidement, **épuisé par sa colère**, laissant Anna. Il la détestait. Il marcha dans la neige blanche, sous un ciel plombé. (p. 169)

#### **TC2**

Tout cela le dégoûtait, il avait dans la bouche un goût de cendre. Raidi par une colère froide **comme un cadavre**, il sortit, laissant Anna seule. Il la détestait. Il marcha dans la neige blanche, sous un ciel de plomb. (p. 171)

Sous la plume de Lawrence, la description du sentiment de colère est bousculée. La métaphore employée instaure un effet spectral en associant le sentiment de colère aux caractéristiques d'un cadavre : une colère morte incapable de s'exprimer. En effet, la référence à la présence des cendres souligne l'anéantissement du personnage. Dans sa

traduction, Albine Loisy procède à une réécriture de la métaphore mettant ainsi en relief l'insensibilité et la fatigue dues à l'état de colère du personnage. Jacqueline Gouirand, de son côté, souligne la raideur du corps grâce à l'emploi de la métaphore « raidi par une colère froide » suivie par une comparaison qui établit un rapprochement entre la « colère froide » et le « cadavre ».

L'Exemple 29 permet d'observer la transformation que subit la métaphore « corpse-like inanition ». Le passage est extrait du Chapitre 15 intitulé « The Bitterness of Ecstasy ». Ursula y exprime sa réticence quant au mariage avec Skrebensky tout en souhaitant le garder comme amant. Le processus d'attente engendre une tension chez Skrebensky, palpable tout au long du chapitre.

#### *Exemple 29*

##### **TS2**

She waited, every moment of the day, for his next kiss. She admitted it to herself in shame and bliss. Almost consciously, she waited. He waited, but, until the time came, more unconsciously. When the time came that he should kiss her again, a prevention was an annihilation to him. **He felt his flesh go grey, he was heavy with a corpse-like inanition,** he did not exist, if the time passed unfulfilled. (p. 448)

##### **TC1**

A chaque instant de la journée, elle attendait le prochain baiser. Elle se l'avouait avec honte et bonheur. Presque consciemment, elle attendait. Lui attendait aussi, sans doute plus inconsciemment, jusqu'à l'approche du mouvement possible; mais alors, si le moindre empêchement survenait, il se trouvait anéanti. **Sa chair lui semblait prendre une couleur grise, il se sentait alourdi dans l'inertie d'un cadavre,** dépourvu de toute existence, si le temps passait sans qu'il ait pu donner son baiser. (p. 478)

##### **TC2**

À chaque instant de la journée, elle attendait le prochain baiser et elle se l'avouait, remplie de honte et de bonheur. Elle attendait, presque consciemment. Lui aussi attendait, mais plus inconsciemment, jusqu'à l'approche du moment fatidique. Alors, il l'embrassait encore, mais il aurait été anéanti si le moindre empêchement était survenu. **Sa chair semblait prendre une couleur grise, son corps devenir inerte et lourd comme un cadavre,** il n'existait plus si le temps passait sans qu'il ait réussi à l'embrasser. (p. 486)

Loisy traduit « he felt his flesh go grey, he was heavy with a corpse-like inanition » par « sa chair lui semblait prendre une couleur grise, il se sentait alourdi dans l'inertie d'un cadavre ». Son choix souligne la transformation progressive que subit la chair ; toutefois, l'expression « alourdi dans l'inertie d'un cadavre » demeure peu claire. En effet, la notion d'inertie, même si elle renvoie au manque d'énergie, ne correspond pas tout à fait à l'état d'inanition. Gouirand traduit la première partie de la phrase presque de la même manière que Loisy, « sa chair semblait prendre une couleur grise ». En revanche, elle opte pour « son corps devenir inerte et lourd comme un cadavre ». Il est possible d'envisager la traduction « il sentait que sa chair grisait, il était lourd comme un cadavre qui mourait d'inanition ». Certes, cette traduction peut sembler étrange à cause du verbe « griser », mais ce dernier connote la couleur grise aussi bien que la perte de contrôle sur soi. Dans ses essais, Lawrence a recours à la couleur grise à maintes reprises pour critiquer les puritains : « le puritain gris est un homme malade, dans son âme et dans son corps » (Lawrence, 2003 : 48).

Dans *The Rainbow*, on peut détecter l'existence d'une ambivalence tout au long du récit, une sorte de polarité reflétant le changement du monde que Lawrence présentait, en particulier sous l'effet de l'industrialisation de la société : la relation du couple qui oscille entre l'amour et la haine, l'attrance et le rejet, la conscience et l'inconscience, le réel et l'irréel. Nous proposons d'analyser à présent l'exemple extrait du Chapitre « The Man's World » où l'on détecte un clivage de représentation entre deux mondes : d'une part, le monde réel, celui de l'époque industrielle dominée par la machine ; de l'autre, le monde « imaginé » par Lawrence.

### *Exemple 30*

#### **TS2**

**The man was become a mechanism working on and on and on. But the personal man**

**was in subdued friction all the time.** It was horrible—all hate! Must she be like this? She could feel the ghastly necessity. She must become the same—**put away the personal self, become an instrument, an abstraction, working upon a certain material,** the class, to achieve a set purpose of making them know so much each day. And she could not submit. Yet gradually **she felt the invincible iron closing upon her.** The sun was being blocked out. Often when she went out at playtime and saw a luminous blue sky with changing clouds, **it seemed just a fantasy, like a piece of painted scenery.** Her heart was so black and tangled in the teaching, **her personal self was shut in prison, abolished, she was subjugate to a bad, destructive will.** How then could the sky be shining? There was no sky, there was no luminous atmosphere of out-of-doors. Only the inside of the school was real—hard, concrete, real and vicious. (pp. 381-382)

#### TC1

**L'homme n'était plus qu'un mécanisme au travail ; mais l'individu ne cessait d'être intérieurement irrité.** Quel désaccord horrible ! Devait-elle ressembler à cela ? Elle pouvait en deviner l'affreuse nécessité. Elle devait devenir pareille, **rejeter sa personne, devenir un instrument, une abstraction, travailler la classe sur une certaine matière** pour réaliser le but précis de lui en faire apprendre tant par jour. Et elle ne pouvait s'y soumettre. Cependant, peu à peu, **elle se sentait prise dans l'étau.** Le soleil, maintenant, était obstrué. Souvent, lorsqu'elle sortait à l'heure de la récréation et qu'elle voyait le ciel bleu, lumineux avec ses nuages changeants, **elle le prenait pour une illusion, un décor de toile peinte.** Son cœur était si sombre, si embarrassé de son professorat **que son être même se trouvait emprisonné, aboli ; elle était le sujet d'une domination destructrice.** Comment le ciel était-il si lumineux ? Il n'y avait pas de ciel, la claire atmosphère du dehors n'existait pas. Seul l'intérieur de l'école était réel à présent dur, concret, réel et mauvais. (pp. 406-407)

#### TC2

**Cet homme était devenu un mécanisme qui fonctionnait sans relâche. Mais l'homme véritable au fond de lui était constamment soumis à une certaine friction latente.** Tout n'était que haine et c'était horrible. Ursula devait-elle être ainsi ? Elle en ressentait l'abominable nécessité. **Il fallait qu'elle devînt ainsi, qu'elle mît à l'écart sa personne, qu'elle devînt un instrument, une abstraction, aux prises avec un matériau donné :** la classe, dans le but précis de lui inculquer tant de connaissances par jour. À cela elle ne pouvait se soumettre. **Cependant, elle se sentait peu à peu prise dans l'invincible étau qui se resserrait.** Le ciel s'obscurcissait. Souvent, lorsqu'elle sortait à l'heure de la récréation, qu'elle voyait un ciel bleu et lumineux aux nuages changeants, **elle le prenait pour le fruit de son imagination comme si ce ciel faisait partie d'un décor de toile peinte.** Son cœur était si sombre et elle était si embarrassée quand elle faisait la classe que **son être profond était captif, aboli ; elle était soumise à une volonté néfaste, destructive.** Comment le ciel pouvait-il alors briller ? Il n'y avait pas de ciel, il n'y avait pas cette lumineuse atmosphère du dehors. Seul l'intérieur de l'école était réel — dur, concret, réel et nuisible. (pp. 414-415)

L'homme décrit dans cet exemple est le directeur de l'école, Mr. Harby, personnage dont l'esprit étroit et les idées bornées circonscrivent la volonté des professeurs. Il agit comme une machine qui ne cesse de travailler. Le conformisme dont il fait preuve façonne son

identité qui renvoie aux clichés tant rejetés par Lawrence.

La métaphore est filée dans ce passage, ce qui rend sa traduction ardue. En premier lieu, Loisy traduit « the man was become a mechanism working on and on and on » par « l'homme n'était plus qu'un mécanisme au travail ». Or, en langue d'origine, la métaphore reflète, tant au niveau de la forme que du contenu, l'attitude machinale du personnage. Même si son choix souligne la continuité du travail, il est clair que le champ métaphorique est réduit et que la structure de la phrase devient moins alambiquée. Un tel choix interrompt l'effet de répétition tant sur le plan sémantique que stylistique. À notre avis, la répétition chez Lawrence, même si elle aboutit à une sorte de lourdeur stylistique, fait partie intégrante de la poétique de l'auteur. En d'autres termes, elle contribue à mettre en place un certain rythme de lecture et influe sur la perception que l'on peut avoir de la scène décrite. Dans *The Rainbow*, et dans d'autres œuvres, la répétition est mobilisée pour connoter un cycle d'existence torsadé, notion chère à Lawrence qu'il nomme « le cercle vicieux ». Ainsi, les personnages de *The Rainbow* qui veulent se libérer de la circularité qui caractérise leur vie se trouvent souvent piégés. Selon Lawrence, le renfermement sur soi-même « n'a vraiment commencé chez les Anglais qu'au dix-neuvième siècle et s'est perpétrée en affaiblissant de plus en plus la vitalité et l'existence réelle des hommes, à tel point qu'ils ne sont guère plus que la forme vide d'eux-mêmes » (Lawrence, 2003 : 58). Force est de constater que Lawrence emploie un style d'écriture particulier pour esquisser le fond de sa pensée dans le roman. En effet, l'emploi des mêmes mots et des mêmes phrases permet de retracer la lenteur des esprits et des corps. En un sens, le cercle vicieux produit une forme de stérilité qui affecte les personnages à la fois au niveau discursif et corporel. La langue employée par Lawrence selon un style répétitif reflète la souffrance des personnages. Cela représente l'une des difficultés majeures que les traductrices françaises ont dû surmonter dans la mesure où le français écarte souvent une telle tendance



à la répétition.

En ce qui concerne la traduction de la même métaphore, « the man was become a mechanism working on and on and on », Gouirand choisit « cet homme était devenu un mécanisme qui fonctionnait sans relâche ». Sa stratégie d'étoffement préserve ainsi la métaphore anglaise. La deuxième métaphore, « but the personal man was in subdued friction all the time », a été d'abord traduite par « mais l'individu ne cessait d'être intérieurement irrité », ensuite par « mais l'homme véritable au fond de lui était constamment soumis à une certaine friction latente ». Le groupe nominal « personal man » est à lire et à traduire selon la vision lawrencienne de l'être. Autrement dit, chaque individu doit se libérer d'une réalité encombrante pour se différencier et atteindre son « individualité ». Les traductrices font deux choix différents. Le choix de Loisy, « l'individu », correspond en un sens à la vision de Lawrence. Cependant, seul un lecteur avisé sera en mesure de détecter les nuances de ce terme chez l'auteur. La traduction de Gouirand semble plus explicite et accessible.

La troisième métaphore dans cet exemple, « put away the personal self, become an instrument, an abstraction », prouve à nouveau la difficulté de traduire la notion de « self ». Les deux traductrices utilisent « sa personne ». En revanche, Gouirand ajoute l'adjectif « véritable ». Il aurait été peut-être utile de maintenir l'utilisation de la même expression, « son être véritable », dans l'ensemble de la traduction. En ce qui concerne la métaphore « her personal self was shut in prison », Loisy la traduit par « son être même se trouvait emprisonné » et Gouirand par « son être profond était captif ». On constate un manque de cohérence dans les choix des deux traductrices. Lawrence emploie le même syntagme tout au long du passage, alors que Loisy et Gouirand offrent diverses possibilités. À notre avis, de telles notions phares dans la vision lawrencienne doivent être traduites d'une manière invariable.

Dans la métaphore « she felt the invincible iron closing upon her », Lawrence utilise le mot « iron » qui est souvent employé dans *The Rainbow*. En effet, le champ lexical métallique est mis en place pour décrire un corps solide reflétant la rigidité du monde industriel qui capture Ursula. Loisy et Gouirand ont toutes les deux recours à une expression métaphorique propre à la langue française, à savoir « l'étau se resserre ». L'emploi de cette expression ne détourne pas l'image de la métaphore lawrencienne et ne perd pas la référence à la prison qui enferme le personnage. Certes cette expression est commune en français, mais, il n'en demeure pas moins qu'elle est créative au sens où elle met en relief le pouvoir de l'outil métallique, l'étau en tant que machine. Il s'agit d'un cas où la traduction revitalise une métaphore dite figée.

Par ailleurs, avoir recours au champ lexical du métal pour créer des métaphores n'est pas exclusif à *The Rainbow*. Par exemple, dans *Women in Love*, Lawrence met le métal au service de la métaphore pour attribuer une certaine rigidité aux personnages. Dans *Les Figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines*, Bernard Brugière avance qu'avec le personnage de : « Gerald Crich le corps masculin tout entier se fait sadophallique, métallique et glacé comme une lame [...] » (Brugière, 1991 : 153).

Dans la dernière partie de l'Exemple 30, le lien entre écriture et peinture est également présent. Loisy traduit « it seemed just a fantasy, like a piece of painted scenery » par « elle le prenait pour une illusion, un décor de toile peinte ». Quant à Gouirand, elle choisit de rendre la comparaison anglaise comme suit : « elle le prenait pour le fruit de son imagination comme si ce ciel faisait partie d'un décor de toile peinte ». Dresser un parallèle entre la toile de Lawrence *The Priest of Love* et cette métaphore permet d'avancer que le choix du syntagme « le fruit de son imagination » correspond à la vision lawrencienne. En effet, Ursula évolue dans un espace à double dimension : le réel et l'espace imaginée, c'est-à-dire un monde réécrit. Cette double dimension est décrite dans

plusieurs parties du roman, notamment dans le passage suivant.

### *Exemple 31*

#### **TS2**

So Ursula **seated herself upon the hill of learning**, looking down on the smoke and confusion and the manufacturing, engrossed activity of the town. [...] **A Latin verb was virgin soil to her**: she sniffed a new odour in it; it meant something, though she did not know what it meant. (p. 267)

#### **TC1**

Ainsi, Ursule **se percha sur la colline de l'instruction**, regardant en bas la fumée, la confusion et les usines qui accaparaient l'activité de la ville. [...] **Un verbe latin était pour elle un sol vierge**; elle en aspirait l'odeur; cela signifiait quelque chose, mais quelque chose qu'elle ignorait cependant [...]. (p. 282)

#### **TC2**

Ainsi, **Ursula siégea sur la colline de l'instruction**, regardant en bas la fumée, la confusion et les usines qui absorbaient l'activité de la ville. Elle était heureuse. [...] **Un verbe latin était pour elle un sol vierge**, elle respirait en lui un parfum nouveau ; cela signifiait quelque chose mais quelque chose qu'elle ignorait. (p. 287)

La focalisation dans cet extrait permet au lecteur d'avoir une vue d'en haut. Le regard d'Ursula survole l'environnement avoisinant la colline. Le syntagme nominal « the hill of learning » symbolise non seulement l'école où elle travaille, mais également l'espace de rupture avec le monde réel. Albine Loisy traduit « Ursula seated herself upon the hill of learning » par « Ursule se percha sur la colline de l'instruction ». L'utilisation du verbe pronominal réfléchi « se percher » renvoie à l'image suivante : être posé sur un endroit élevé ; le sujet subit l'action qu'il effectue lui-même, ce qui correspond à la l'expression anglaise « seat oneself upon ». En revanche, Gouirand traduit le même segment par « Ursula siégea sur la colline de l'instruction ». Le verbe « siéger » exprime le fait d'occuper un siège, un endroit, et par extension, régner. Le siège est le cœur, le point d'origine. Ainsi, tandis que le verbe « se percher » met en relief la posture du corps, « siéger » attribue un certain pouvoir à Ursula dans cette scène.

En ce qui concerne la métaphore « the hill of learning », les deux traductrices font le

même choix : « la colline de l'instruction ». Pour traduire « learning » vers le français plusieurs choix se présentent, par exemple, la connaissance, l'érudition et l'apprentissage. Selon le *Larousse*, le nom « instruction » fait référence aux « connaissances, en particulier des connaissances d'ordre général qu'on acquiert par l'école, le cours, etc. ». Le choix d'opter pour « instruction » s'inscrit parfaitement dans le contexte plus large du chapitre, car Ursula ne cesse de manifester une soif d'apprendre. Ici, l'apprentissage est assimilé à un outil qui lui permet de mieux comprendre son être et son environnement.

Dans le même passage, à savoir l'Exemple 31, la métaphore « a Latin verb was virgin soil to her » met en relief l'enthousiasme du personnage et marque l'écart entre la terre vierge que représente l'apprentissage et la terre souillée par un passé lourd et une industrialisation continue. La traduction de cette métaphore ne pose pas de difficulté particulière. Loisy et Gouirand la traduisent littéralement par « un verbe latin était pour elle un sol vierge » tout en modifiant légèrement l'ordre d'agencement. Il aurait été également possible de traduire « soil » par « terre ». En effet, le mot « sol » désigne plutôt la couche superficielle, alors que le mot « terre » a une connotation de profondeur. La terre, quand elle n'est pas stérile, permet à Ursula de cultiver de nouvelles connaissances qui forgent son identité : les équations mathématiques, la grammaire française et l'apprentissage du latin. L'exaltation due à ces connaissances marque le début de la libération de l'être d'Ursula : « she was a free, unabateable animal, she declared in her revolts » (p. 268). L'utilisation de l'adjectif « unabateable » attire notre attention. The British National Corpus n'en recense aucune utilisation. Les dictionnaires en ligne semblent suggérer une faute de frappe et proposent « abatable » dérivé du verbe « to abate » qui veut dire « atténuer l'intensité » et « supprimer, rendre une loi obsolète ». Ainsi, l'emploi de l'adjectif sous cette forme est rare, alors qu'il est commun de rencontrer l'adjectif « unabated », qui signifie « toujours aussi intense ». En vérifiant, grâce au concordancier,

nous remarquons que Lawrence emploie à trois reprises la forme « unabateable » et une seule fois la forme « unabated ». Il est donc nécessaire de voir comment les traductrices ont traité cette métaphore innovante.

Albine Loisy propose « elle était un animal libre qu'on ne pouvait amoindrir dans ses moments de révolte » (p. 282). De son côté, Gouirand traduit par « dans ses sursauts de révolte, elle déclarait qu'elle était un animal libre et invincible » (p. 288). La traduction de Loisy est particulièrement intéressante car elle préserve l'essence de la métaphore anglaise, c'est-à-dire l'impossibilité de réduire la force qu'Ursula revendique « dans ses moments de révolte ». Gouirand, quant à elle, traduit par « invincible ». Cette métaphore ouvre la voie à plusieurs pistes. On peut aussi traduire par « elle était un animal libre hors d'atteinte », ou bien « elle était un animal libre qu'on ne pouvait réduire à néant ».

Le questionnement sur l'existence spirituelle et corporelle surgit dans plusieurs passages au fil du roman. Dans le Chapitre 6, « Anna Victrix », le tiraillement d'Anna et sa relation conflictuelle avec Will Brangwen sont mis en relief.

### *Exemple 32*

#### **TS2**

Then she turned fiercely on him, **and fought him**. He was not to do this to her, it was monstrous. **What horrible hold did he want to have over her body? Why did he want to drag her down, and kill her spirit? Why did he want to deny her spirit? Why did he deny her spirituality, hold her for a body only? And was he to claim her carcass ?** (p. 183)

#### **TC1**

Mais elle se retourna féroce­ment contre lui et **lutta**. Il ne devait pas agir sur elle de la sorte ; c'était monstrueux. **Quelle horrible prise voulait-il avoir sur son corps ? Pourquoi voulait-il la tirer en bas, et tuer son esprit ? Pourquoi voulait-il renier son esprit, ne la considérer que comme un simple corps ? Et réclamer son cadavre ?** (p. 193)

## TC2

Alors Anna se retourna sauvagement vers lui pour **le combattre**. Il ne devait pas la traiter ainsi, c'était monstrueux. **Quelle horrible emprise voulait-il avoir sur son corps ? Pourquoi voulait-il la tirer du sol et tuer son esprit ? Pourquoi voulait-il lui refuser son esprit ? Pourquoi niait-il sa spiritualité ? Ne la considérait-il que comme un simple corps ? Irait-il affirmer ses droits sur son cadavre ?** (p. 197)

L'Exemple 32 est particulièrement dense, dans la mesure où il présente divers aspects que nous avons déjà abordés. D'abord, nous constatons l'emploi métaphorique de l'expression « fought him ». Le verbe « to fight » a été respectivement traduit par « lutter » et « combattre ». Or, ces deux verbes n'instaurent pas exactement la même subtilité au niveau de la représentation. « Combattre » renvoie à une agressivité plus marquée, alors que « lutter », particulièrement en l'absence de la préposition « contre », marque plutôt un besoin de résistance à quelque chose qu'on subit. Par ailleurs, une tendance se dessine : il n'est guère étonnant de repérer la série de questions à caractère répétitif qui a été allégée dans les deux traductions grâce à l'utilisation de divers verbes. La métaphore « what horrible hold did he want to have over her body ? » a été traduite respectivement par « quelle horrible prise voulait-il avoir sur son corps ? » et par « quelle horrible emprise voulait-il avoir sur son corps ? », choix rendant parfaitement l'image métaphorique de Lawrence. En revanche, en ce qui concerne la métaphore « why did he want to drag her down, and kill her spirit ? », Lawrence s'adonne à un jeu de représentation qui oscille entre le figuré et le concret, jeu possible grâce à l'utilisation du verbe « drag ». La phrase verbale « drag her down » signifie « démoraliser » et « miner le moral de quelqu'un ». Le verbe à particule « drag down » fait également référence au fait de tirer vers le sol, vers le bas. Les deux traductrices françaises mettent plutôt en place une scène concrète favorisant la deuxième signification du verbe anglais. Par conséquent, on perd le jeu de mots employé par Lawrence, sans que l'image métaphorique ne soit affectée. En français, la connotation de « tirer quelqu'un vers le bas » est sans aucun doute péjorative.

En ce qui concerne le sort du corps dans la métaphore « hold her for a body only ? And was he to claim her carcass ? », le choix des deux traductrices écartent le mot « carcasse ». Elles le remplacent par le mot « cadavre ». En effet, en français, le mot « carcasse » s'emploie plus souvent pour un animal qu'un humain. La carcasse renvoie aussi à un niveau plus avancé dans la décomposition du cadavre. Cet emploi souligne la révolte d'Ursula qui refuse que son corps soit dévalorisé. Le choix des deux traductrices ne rend pas l'image mise en place par Lawrence. Pour cette raison, il convient de vérifier la traduction du même mot dans l'exemple suivant.

### *Exemple 33*

#### **TS2**

**It was agony to him, seeing her swift and clean-cut and virgin. He wanted to kill himself, and throw his detested carcass at her feet. His desire to turn round on himself and rend himself was an agony to him.** (p. 303)

#### **TC1**

**Cela le torturait de la voir ainsi, vive, nette et vierge. Il aurait voulu se tuer, jeter sa carcasse haïssable aux pieds d'Ursule. Le désir de se retourner contre lui-même et de se déchirer, lui était un véritable supplice.** (p. 321)

#### **TC2**

**Il était au supplice de la voir ainsi, vive et pure, le profil bien détaché ! Il aurait voulu se tuer et jeter à ses pieds sa carcasse détestée. Le désir de se retourner contre lui-même et de se déchirer était une véritable torture.** (p. 327)

Cet exemple offre la deuxième et dernière utilisation du terme « carcass » dans *The Rainbow*. Cet emploi est étroitement lié à la notion de « agony » détectée dans d'autres passages du roman. Le lecteur français découvre ici une présentation imagée riche. D'abord, les deux traductrices optent pour les mots « torture » et « supplice » en français. Ensuite, elles traduisent la métaphore « swift and clean-cut and virgin » respectivement par « vive, nette et vierge » et « vive et pure, le profil bien détaché ». L'adjectif anglais « swift » connote la rapidité et le dynamisme. En ce sens, l'adjectif « vive » permet

d'apercevoir les mêmes aspects. Par ailleurs, l'adjectif « clean-cut » peut être traduit en français par « nette », « épurée » et « soignée ». Loisy choisit « nette », alors que Gouirand emploie la métaphore « le profil détaché ». Pour mieux comprendre son choix, il convient de rappeler que l'expression « le profil détaché » renvoie à l'apparence d'Ursula qui avait l'air détachée, légère et presque indifférente. Pour finir, Loisy traduit « virgin » littéralement, mais Gouirand favorise une interprétation plus subjective de l'adjectif en employant « pure ».

Au niveau de la deuxième métaphore anglaise « and throw his detested carcass at her feet », Lawrence dépeint une scène ingénieuse où il explicite comment Anton se dissocie de ses propres os pour les jeter au pied d'Ursula. Cette métaphore marque le point culminant du mal-être du personnage. Ici, les deux traductrices maintiennent l'emploi du terme « carcasse » en français tout en optant pour deux adjectifs distincts, c'est-à-dire « haïssable » et « détesté ». À notre avis, l'ajout de l'adverbe « tant » dans la traduction de Gouirand aboutit à une intensification de la métaphore. D'autres adjectifs auraient pu être envisagés, tels que « odieuse », « exécration » et « maudite ». Dans la mesure où les traductrices n'ont pas opté pour le même choix pour traduire « carcasse » (Exemple 32 et Exemple 33), nous avons consulté la traduction arabe pour observer le choix effectué : « cadavre infâme » (p. 314). Comme en français, le mot « carcasse » en arabe fait plutôt référence à la « charpente d'un animal mort » ou au cadavre d'une offrande.

À vrai dire, Anton vit une véritable torture, car son être est tiraillé à cause du désir fatal qu'il éprouve. Dans cet exemple, le corps masculin est assimilé à un ensemble de morceaux fragmentés que l'on jette en pâture. En effet, la scène pourrait évoquer les restes d'un corps que les vautours se partagent. L'emploi de cette métaphore n'est pas exclusive au roman *The Rainbow* ; Gerald est présenté de la même manière dans *Women in Love* : « torn apart and given to Gudrun » (Lawrence, 2002 : 445-446). Le champ métaphorique



de la mort y est également employé, comme nous pouvons le constater dans le passage ci-dessous et dans sa traduction :

### *Women in Love*

He had loved him. And yet he felt chiefly disgust at the inert body **lying** there. It was so inert, so **coldly dead, a carcass**, Birkin's **bowels** seemed to turn to ice. He had to stand and look at **the frozen dead body** that had been Gerald. It was **the frozen carcass of a dead male**. (Lawrence, 2002 : 477)

### *Femmes amoureuses*

Il l'avait aimé. Et pourtant, devant ce corps inerte qui **gisait** là, c'était surtout du dégoût qu'il éprouvait. Il était si inerte, **si froidement mort : une carcasse**. Birkin sentait ses **entrailles** se glacer. Il lui fallait rester là, debout, et contempler **le corps mort gelé** qui avait été Gerald. C'était **la carcasse gelée d'un mâle mort**. (Rancès et Limbour, 2002 : 1057)

Dans cet extrait de la traduction française *Femmes amoureuses* (1932), Maurice Rancès et Georges Limbour proposent une solution fortement intéressante qui réussit à créer des effets similaires à ceux du texte source, voire plus marqués. D'abord, le mot « carcasse » (employé deux fois seulement dans *Women in Love*) est bien mis en relief grâce à la ponctuation choisie. Ensuite, le verbe « gésir » met l'accent sur le fait d'être étendu sans bouger. Par ailleurs, l'emploi du mot « entrailles » va de pair avec la ligne directrice de la pensée lawrencienne. En effet, le mot « bowels » ne représente pas seulement de simples intestins, mais renvoie à la profondeur de l'être, comme nous l'avons déjà discuté.

La traduction de l'Exemple 33 de *The Rainbow* dans la version de Loisy permet de détecter une intertextualité métaphorique qui coïncide avec plusieurs scènes de son propre roman *Ellissa*. Pour illustrer cela, nous proposons le passage suivant : « [...] elle sentait en elle-même s'élever un être desséché, vieux, défaillant vers la tombe » (Loisy, 1943 : 158). L'expression « être desséché » est étroitement liée à l'image de la carcasse employée par

Lawrence. Un autre exemple pose un jalon dans le même champ métaphorique : « l'idée que, sous la terre, gisait un corps d'adolescente bientôt en décomposition, n'atteignait aucune fibre en elle qui la fit douloureusement vibrer » (Loisy, 1943 : 370). Sans doute, en traduisant Lawrence, Albine Loisy s'est imprégnée de la vision de l'auteur. Cela se vérifie également au niveau de la relation lesbienne qu'elle a créée.

Pour résumer, dans l'Exemple 33, la détresse du personnage, dans *The Rainbow*, est parfaitement palpable à la lecture des deux traductions. Toutefois, le style des traductrices ne suit pas toujours les pointillés tracés par Lawrence, même si les grandes lignes sont souvent respectées. Il aurait été possible d'attribuer à la souffrance, lors de la traduction vers le français, une dimension plus intense en osant traduire « agony » par « agonie » au moins dans certains passages. Certes, le premier mot n'est pas l'équivalent du second, mais il s'agit d'oser le dépassement sémantique pour marquer des sentiments qui sortent de l'ordinaire. En effet, le sort du corps masculin et son anéantissement en présence de la figure féminine ne se limite pas à *The Rainbow*. Chez Lawrence, le féminin fait choir tout l'être du masculin. Selon Bernard Brugière,

[i]nséparables de sa volonté dominatrice, les yeux de la femme transforment le corps masculin en objet passif : Annable et son « magnificent physique » (*WP*<sup>13</sup>, p. 146) posant en statue grecque devant sa première femme, Gerald contemplé par Gudrun : « the beauty of the subjection of his loins » (*WL*<sup>14</sup>, p. 181) [...]. Cette réification est celle de la mort : Gerald devient « the frozen carcass of a dead male » (*Women in Love*, p. 477). (Brugière, 1991 : 151)

Il convient donc de prendre conscience de cette dimension dans l'écriture lawrencienne pour pouvoir traduire son œuvre. D'autres exemples dans *The Rainbow* confirment le

---

<sup>13</sup> *The White Peacock*. Abréviation dans l'original.

<sup>14</sup> *Women in Love*. Abréviation dans l'original.

pouvoir de domination qu'exerce la femme, domination ne correspondant ni aux mœurs de l'époque ni au contexte de la guerre, comme le souligne Meyers :

Ursula initiates the sexual encounter, [...] and forces Anton into the passive role that is usually ascribed to the woman. A sexually independent woman (a vivid contrast to the Victorian sexual victim) was particularly threatening when the men were away at war » (Meyers, 1987 : 85).

Or, l'indépendance des femmes fait peur aux hommes dans *The Rainbow*. En ce sens, Lawrence dépeint Ursula comme une créature étrange, une prédatrice. À vrai dire, il y a, chez Ursula, une part de Lawrence qui souhaite s'identifier à la force de son épouse Frieda. Tout en étant fasciné par sa femme, Lawrence redoutait son pouvoir.

#### *Exemple 34*

##### **TS2**

[...] whilst **her mouth sought his** in a hard, rending, ever-increasing kiss, till his body was powerless **in her grip**, his heart melted in fear from the fierce, **beaked, harpy's kiss**. [...] She seemed unaware, she seemed to be **pressing in her beaked mouth till she had the heart of him**. (p. 478)

##### **TC1**

[...] **sa bouche prit la sienne** dans un baiser sans cesse plus dur et déchirant jusqu'à ce que son corps à lui restât impuissant **entre ses mains**, que son cœur s'évanouît de crainte sous le pouvoir de ce baiser violent, **venu du bec d'une harpie** [...]. Elle paraissait inconsciente, **poussant son bec jusqu'à lui arracher le cœur**. (pp. 507-508)

##### **TC2**

[...] **sa bouche cherchait la sienne** dans un baiser brutal, déchirant, redoublant de force jusqu'à ce que son corps fût impuissant **dans son étreinte** et que son cœur s'évanouît de peur sous la force de ce baiser furieux **donné par le bec d'une harpie** [...]. Elle paraissait inconsciente, **poussant son bec contre sa bouche jusqu'à lui arracher le cœur**. (p. 518)

Lawrence crée une métaphore qui s'inspire directement de la mythologie grecque et assimile Ursula à une harpie, divinité de la dévastation. La métaphore « beaked mouth » est également employée dans le poème *Lui et Elle* (titre original en français) de

Lawrence ([1932] 1977). Le personnage y est décrit comme un oiseau assoiffé de sang (« blood-thirsty bird »). Dans « The Self and its Discontents: Ursula's Progress in *The Rainbow* », Jacqueline Gouirand retrace le processus mental extrême chez Lawrence :

He explores “the dark mental processes” revealed by his characters at certain epiphanic moments, moments revealing that even love is deprived of the power to bring men and women together, since the subject has no choice but to face an inner conflict that is determined by the sex drive and the ego, a conflict bringing into play sadistic and masochistic tendencies. (Gouirand , 2014 : 45-56)

Ainsi, Lawrence s'adonne à un jeu de représentations extrêmes : où les personnages expérimentent divers conflits intérieurs ravageurs qui sont régis par leurs pulsions sexuelles. Ursula, la harpie, capture sa victime entre ses serres et lui arrache le cœur avec son bec, telle est l'image dépeinte par Lawrence grâce à la métaphore filée. L'expression de Lawrence « in her grip » est ingénieuse, car elle fait non seulement référence aux serres d'un rapace, mais également à l'action de serrer. Loisy et Gouirand optent respectivement pour « dans ses mains » et « dans son étreinte ». Le choix de Loisy aboutit à la dissolution de la métaphore anglaise, dans la mesure où de simples mains ne renvoient pas au danger encouru par Anton. L'expression métaphorique employée par Gouirand met l'accent sur le fait de presser fortement et souligne la contrainte que le personnage subit. Lawrence emploie « beaked, harpy's kiss », image d'un baiser provenant d'un bec. La traduction de cette métaphore n'offre pas de correspondance directe puisque la langue française ne propose pas de synonyme à l'adjectif anglais. Il est commun de traduire « beaked » par le groupe nominal « en forme de bec ». Ainsi, les choix traductifs soulignent plutôt la provenance du baiser à travers les expressions « venu du bec d'une harpie » et « donné par le bec d'une harpie ». Ces choix modifient légèrement la perception que l'on peut avoir de la scène, même si la représentation demeure parfaitement claire. En effet, grâce à la

ponctuation, l'accent est mis, dans ce segment, sur l'adjectif « beaked ». On se demande s'il est possible de créer une métaphore novatrice telle que « le baiser aquilin d'une harpie ». En effet, l'expression « nez aquilin » est familière au lecteur français. Ce dernier pourrait, à travers un processus de déduction, déchiffrer l'image d'un baiser enfiévré ayant la forme d'un bec et en déduire les dégâts. La dernière métaphore anglaise de cet exemple, « pressing in her beaked mouth till she had the heart of him », a été respectivement traduite par « poussant son bec jusqu'à lui arracher le cœur » et « poussant son bec contre sa bouche jusqu'à lui arracher le cœur ». Il est intéressant de constater que les deux traductrices optent pour le verbe « arracher » qui explicite le verbe anglais. Ce verbe aurait pu être traduit par « atteindre » ou « obtenir ». Employer « arracher » semble rééquilibrer l'intensité de l'image métaphorique dans les deux textes français.

L'Exemple 34 et l'exemple qui va suivre sont extraits du même Chapitre « The Bitterness of Ecstasy », mais les rapports entre Usula et Anton prennent une tournure différente au fil du récit. Dans l'Exemple 35, Anton paraît l'élément dominant du couple, mais cela ne s'opère pas sans souffrance.

### *Exemple 35*

#### **TS2**

She went silently. He felt as if **the ordeal of proof was upon him**, for life or death. He led her to a dark hollow. “No, here,” she said, going out to the slope full under the moonshine. She lay motionless, with wide-open eyes looking at the moon. **He came direct to her, without preliminaries**. She held him pinned down at the chest, awful. **The fight, the struggle for consummation was terrible. It lasted till it was agony to his soul**, till he succumbed, till he gave way as if dead, lay **with his face buried**, partly in her hair, partly in the sand, motionless, as if he would be motionless now for ever, hidden away in the dark, **buried, only buried**, he only wanted to be **buried** in the goodly darkness, only that, and no more. (p. 478)

### TC1

Elle le suivit en silence. Il eut l'impression que **le moment de l'épreuve était imminent**, pour la vie ou la mort. Il l'emmena dans un creux sombre.

« Non, ici », dit-elle en se dirigeant vers la pente baignée de clair de lune. Elle s'étendit, les yeux grands ouverts et regarda la lune. **Il vint directement à elle, sans préliminaires.** Réellement redoutable, elle le retint contre elle, l'immobilisant contre sa poitrine. La lutte, l'effort pour **parvenir à la consommation**, fut terrible. Cela dura jusqu'à ce que **l'âme de Skrebenski sombrât dans l'agonie**, jusqu'à ce qu'il succombât, cédât devant la mort et restât étendu, **la face à moitié cachée** par les cheveux d'Ursule et par le sable, sans mouvement, comme frappé d'une immobilité éternelle; **caché dans l'obscurité, enterré**, il voulait seulement cela et rien de plus. (p. 508)

### TC2

Elle marchait en silence. Il eut le sentiment que **le supplice de l'épreuve était venu**, pour la vie ou la mort. Il la conduisit dans un creux sombre.

- Non, ici, dit-elle en se dirigeant vers la pente inondée par le clair de lune. Elle était étendue et regardait la lune, les yeux grands ouverts.

**Il vint directement à elle, sans préliminaires.** Elle le tint contre elle, rivé à sa poitrine, atroce. La lutte, **l'effort pour parvenir à l'orgasme fut terrible.** Cela dura jusqu'à ce que **son âme fût à l'agonie**, jusqu'à ce qu'il succombât, qu'il cédât, comme s'il était mort, et retombât, **le visage à moitié enseveli** dans les cheveux d'Ursula, à moitié dans le sable, sans mouvement, comme destiné à une immobilité éternelle, **caché dans les ténèbres, enterré, enterré** seulement, il désirait seulement être **enseveli** dans les ténèbres bienfaisantes, seulement cela, rien de plus. (pp. 518-519)

L'accomplissement de l'acte sexuel est perçu ici comme une sorte d'épreuve, une ordalie.

Anton doit surmonter cette épreuve corporelle ; son sort en est l'enjeu. Le choix « ordeal » permet à Lawrence d'inscrire la relation des deux amants dans un cadre de rivalité et de tension. Pour emprunter les mots de Brigitte Blanquet, « la référence à l'ordalie permet d'insister sur la nature de l'épreuve » que l'individu « s'inflige, à partir de laquelle son corps est mis en jeu dans l'attente d'un verdict » (Blanquet, 2010 : 887).

Au niveau de la traduction de « the ordeal of proof was upon him » devient « le moment de l'épreuve était imminent » sous la plume de Loisy, alors que Gouirand choisit « le supplice de l'épreuve était venu ». En français, il est commun d'utiliser les mots « épreuve » et « supplice » pour traduire « ordeal ». Néanmoins, il est possible d'oser d'autres traductions, comme par exemple, « une épreuve ordalique », qui peut frôler le pléonasme, mais dont l'intensité renforce l'image. Il convient de ne pas diluer la référence

à ce rite de teneur ordalique.

Le fragment « he came direct to her, without preliminaries », qui symbolise la soumission d'Ursula, est maintenu dans la traduction « il vint directement à elle, sans préliminaires » et ce au niveau sémantique et syntaxique. La métaphore filée « the fight, the struggle for consummation was terrible. It lasted till it was agony to his soul » devient « la lutte, l'effort pour parvenir à la consommation, fut terrible. Cela dura jusqu'à ce que l'âme de Skrebenski sombrât dans l'agonie » dans la première traduction. La stratégie de Loisy, à savoir garder les mots « lutte » et « effort » et les juxtaposer pour renforcer l'effort que Skrebenski endure, est à saluer. Nous retrouvons ici l'une des deux occurrences où « agony » devient « agonie » en français. La stratégie de Gouirand ne s'écarte pas de celle de Loisy, à savoir l'explicitation : « la lutte, l'effort pour parvenir à l'orgasme fut terrible. Cela dura jusqu'à ce que son âme fût à l'agonie ». L'emploi du mot « orgasme » est extrêmement intéressant et reflète parfaitement la quête d'Anton. En revanche, la métaphore « she held him pinned down at the chest » fait allusion à une scène de crucifixion qui instaure l'ébat amoureux dans une pratique peu ordinaire. Le verbe « to pin » en anglais renvoie à l'action d'attacher à l'aide d'une épingle. Le verbe à particule « to pin down » correspond au fait de « clouer au sol » et d'« immobiliser ». Loisy traduit la métaphore anglaise par « elle le retint contre elle, l'immobilisant contre sa poitrine », alors que Gouirand choisit « Elle le tint contre elle, rivé à sa poitrine ». Les deux traductions atténuent l'intensité de la métaphore originale, car on y perd l'effet produit par « to pin down ».

La métaphore « he gave way as if dead, lay with his face buried » devient respectivement « cédât devant la mort et restât étendu, la face à moitié cachée » et « qu'il cédât, comme s'il était mort [...] le visage à moitié enseveli ». Nous nous intéressons particulièrement à la traduction de « buried » dans ce segment. Loisy utilise l'adjectif

« caché » qui demeure assez vague et Gouirand emploie « enseveli », choix qui renvoie à l'idée d'enterrer quelque chose ou quelqu'un. Lawrence a recours à « buried » quatre fois dans cet extrait, alors que Loisy opte deux fois pour l'adjectif « caché » et une seule fois pour « enterré ». Dans la traduction de Gouirand, « enseveli » est employé deux fois, « caché » une fois et « enterré » une seule fois également. L'analyse de ce dernier exemple permet de constater que la tendance à éviter la répétition dans les deux traductions françaises persiste. Même si la stratégie de remplacement par des synonymes ou presque synonymes ne respecte pas tout à fait la mise en scène lawrencienne, il n'en demeure pas moins que la détresse des personnages est palpable.

Au fil des passages qui ont fait l'objet de notre analyse, nous avons remarqué que Lawrence use de nombreuses métaphores qui construisent sa vision du monde et des rapports entre les individus. Lire Lawrence et comprendre son univers exige du lecteur un travail constant de représentation mentale. En ce qui concerne la traduction, le style imagé lawrencien est certainement difficile à reproduire, car il exige du lecteur-traducteur un travail intense d'interprétation, de décodage, de recodage et de reconstruction de tout un univers. Il s'agit presque d'une seule et même métaphore mais qui est plurivalente, à savoir « une sphère de représentations ou de mouvements essentiellement variables selon les circonstances » (Ricœur, 1949 : 271). Ainsi, la métaphore lawrencienne se métamorphose et prend différentes formes tout au long de l'œuvre : la métaphore de l'être à travers le cycle d'un « corps en devenir ». Les divers champs d'emprunt métaphorique sont mobilisés pour forger des représentations en constant mouvement. Lawrence exprime sa vision dans un style caméléon. Dans ses œuvres (fiction, poésie, peinture, etc.), l'auteur copie, colle, décolle et transforme ses métaphores créant un « jeu intertextuel », pour emprunter l'expression d'Amit Chaudhuri :



It is interesting that, in the intertextual play of representations scattered over these poems, the word 'beak' is used of the tortoise's mouth, as if to leave in it a trace of the bird-mask, as if to delay our visual conception of the tortoise's own face, while in 'Eagle in New Mexico', ironically the word 'beak' is not mentioned at all, but only suggested, and at the same time exposed as an artefact by the words 'sickle', 'iron', and 'weapon'; in the entire poem, 'beak' occurs only twice, in the penultimate and last stanzas. In precisely this way, 'borrowings' take place from poem to poem, so that bits of a mannequin (if we take these creatures to be such)—a face, a tail—travel as textual cargo, and may reappear in another poem, fitted onto another mannequin. (Chaudhuri, 2003 : 69)

Chaudhuri souligne des aspects caractéristiques de l'œuvre lawrencienne qui correspondent aux tendances que nous avons pu détecter tout au long de notre travail. En premier lieu, il est pertinent de rappeler que les volumes des poèmes *Tortoises* ([1921] 1977) et *Birds, Beasts and Flowers* ([1923] 1977) ont été publiés à peine quelques années après *The Rainbow* (1915). Cette proximité temporelle renforce le lien d'intertextualité évoqué ci-dessus. Cependant, Lawrence ne se contente pas de reproduire les mêmes images, dans la mesure où son « collage » est une technique qui évolue. Les images construites se ressemblent, mais n'ont pas toujours la même fonction, car elles s'inscrivent dans différents niveaux de sens. En d'autres termes, le sens du même mot peut varier d'une œuvre à l'autre, et même dans la même œuvre. Le style de Lawrence se distingue par un mouvement incessant, car l'auteur se plaît dans ce jeu de chargement et de déchargement textuel. La spécificité de la picturalité de l'écriture lawrencienne ne rend pas la tâche du lecteur, du traducteur et du critique facile. Dans la même veine que Chaudhuri, nous pensons que les constructions métaphoriques de Lawrence ne jouent pas leur rôle « traditionnel », celui d'explicitation la perception que l'on a d'un objet :

[...] his similes and metaphorical constructions, instead of fulfilling the traditional function of clarifying or renovating our perception of an object, become an instance of collage, where the tenor, the figure in the poem, has its vehicle a 'picture' that is a textual snipping or cutting from another poem. In a piece of descriptive writing, we 'see' the object anew with the writer; but here, what we 'see' as readers are externals, the pasting-together of a picture from textual material, that is, from the general poetic discourse. (Chaudhuri, 2003 : 83)

Le dessein de Lawrence, à travers ses métaphores, est souvent de créer un effet d'étrangeté. Ainsi, toute tentative aspirant à figer la pensée lawrencienne est vouée à l'échec, car Lawrence excellait dans l'exercice d'aller de-ci de-là. Il est uniquement possible de tenter de coller les morceaux pour apercevoir une partie homogène de la totalité en chantier. D'ailleurs, en faisant l'inventaire des 35 exemples analysés, nous avons pu déceler quelques schémas corporels qui prenaient forme, notamment le corps organique et le corps mécanique, le corps extérieur et le corps intérieur, le vivant et le mort, l'imaginaire et le réel ainsi que le métaphorique et le tangible.

Il existe chez Lawrence une complexité d'écriture incontestable représentant des écueils stylistiques et métaphoriques qui ne facilitent guère la tâche pour les traducteurs. L'art de Lawrence se distingue par « [...] la manière dont la complexité psychique s'incarne en des symboles dont le sens ne se fixe jamais, des nébuleuses d'affects psychosomatiques, aux valences variables [...] » (Brugière, 1991 : 153). Au demeurant, Lawrence emmène le lecteur dans une expédition, une exploration des profondeurs de l'être. Jacqueline Gouirand relaie cette idée à l'aide de la métaphore de la spéléologie :

*The Rainbow* can be read as an experiment in the speleology of the human psyche, with Lawrence here the explorer of those depths which Freud was attempting to probe at the same period. To do so, Lawrence resorted to a new method that he described as "exhaustive," in what was a transitional period in his literary project, a period of intense creativity during which he produced not only his major fiction but also a series of essays in which he constructed what he termed "his philosophy". (Gouirand, 2014 : 45-56)

Il revient donc au traducteur de poser les jalons de cette « philosophie » avant de s'aventurer dans tout acte traductif car, même si certaines métaphores semblent redondantes, il est nécessaire de se méfier de l'usage que Lawrence en fait. La présence de la métaphore ainsi que les images qui en découlent sont de vraies pierres d'achoppement ; il s'agit de les dépasser, c'est-à-dire de comprendre le projet de Lawrence pour pouvoir le traduire, même si nul ne peut prétendre tout cerner.

Dans le cas de *The Rainbow* et de ses deux traductions françaises, la réaction du lecteur et son interprétation pourraient varier d'une traduction à une autre. Mais, à notre avis, l'interaction entre lecteur et texte ne dépend pas uniquement de la traduction lue, mais également de plusieurs autres facteurs. Nous partageons le point de vue de Sorlin qui affirme que la lecture d'une œuvre et son interprétation dépendent de l'« histoire » du lecteur, de sa « sensibilité » et de « ses connaissances » : « Le degré d'attention, la capacité de mémorisation (rétention) ou de projection (protention) différant d'un lecteur à l'autre, chaque interprétation sera inévitablement différente » (Sorlin, 2014 : 99). Tout texte est donc un espace dynamique grâce aux lecteurs qui contribuent à le raviver continuellement.

Sorlin désigne un aspect pertinent à notre recherche, à savoir la capacité de mémorisation. L'importance que nous avons accordée à la récurrence de certains termes dans le roman de Lawrence et leur répartition dans les traductions françaises se justifie ainsi : certains choix lexicaux lawrenciens forgent le style de l'auteur, ce qui lui permet de cadencer le récit selon un rythme particulier. Pour lire et traduire Lawrence, il convient d'inscrire l'œuvre dans un cadre plus large que le texte qui l'abrite. Pour ce faire, avoir recours à la capacité de mémorisation demeure un processus utile pour accéder à la grande toile métaphorique que Lawrence a tissée.

## Conclusions

Au terme de tout travail de recherche, il est d'usage de rédiger une conclusion ; or, la réflexion, elle, ne prend jamais fin. Nous tenterons toutefois de retracer le fil de notre pensée dans la présente thèse et les aspects qui méritent d'être mis en avant.

Les premières pages de l'introduction ouvrent la voie pour ancrer l'acte de traduire dans une dimension communicationnelle : on traduit pour répondre à un besoin de communiquer les pensées au-delà d'un cadre sociolinguistique donné. Traduire, c'est dire autrement. Nos paroles se forment selon différentes formes. Elles peuvent être implicites, explicites, concrètes et imagées. Dans ce travail de recherche, en adoptant la métaphore comme outil de communication révélateur d'un style d'écriture, nous nous sommes intéressée à son emploi dans *The Rainbow* de D.H. Lawrence (1915) et dans ses deux traductions françaises par Albine Loisy ([1939] 2005) et Jacqueline Gouirand-Rousselon (2002). Dans la mesure où les champs métaphoriques sont larges et variés, car ils sont directement inspirés du monde dans lequel on vit, il fallait restreindre notre analyse à un champ métaphorique spécifique. La lecture de *The Rainbow* et d'autres œuvres lawrenciennes a révélé une omniprésence de la représentation du corps, aspect qui a contribué, entre autres, à censurer les écrits de Lawrence. Pour cette raison, nous avons choisi d'explorer la métaphore corporelle dans le style lawrencien.

Dans un premier temps, nous avons tenté d'explorer les différents cadres théoriques relatifs à l'étude de la métaphore. La littérature abondante en matière de métaphore nous a permis de mieux comprendre ses enjeux dans le discours et les effets qu'elle peut produire. Il va de soi que l'absence d'une définition de la métaphore qui fait autorité peut être un obstacle quand le chercheur souhaite déterminer ce qui est de l'ordre métaphorique ou pas.

Cela dit, nous pensons que la métaphore se situe au-delà d'une définition unique. Elle prend forme selon un processus cognitif complexe qui permet au locuteur d'agencer sa pensée pour créer des représentations en constant mouvement, et ce même dans le cas des métaphores dites « figées ». En effet, tout comme le processus traductif, métaphoriser est un art qui déplace le sens et marque le style de celui qui l'emploie tout en ayant un impact sur le récepteur. En adoptant cette vision, nous avons entamé la réflexion sur la traduction de la métaphore et les différentes stratégies proposées dans la littérature. À notre avis, il n'est pas question d'établir une liste de stratégies, une sorte de manuel qui proposerait des solutions traductives miracles.

Traduire la métaphore revient d'abord à comprendre comment cette dernière agence la pensée et à quelle perception elle renvoie. Cela demeure la première étape de ce qui débouchera sur une image correspondante dans la langue et la culture cibles. Mais la métaphore est parfois capricieuse et résiste à la traduction ; dans ce cas, le traducteur tente de faire preuve d'ingéniosité et de déployer sa créativité pour en créer une nouvelle. Si l'intraduisibilité de la métaphore persiste, il tente de compenser autrement, en paraphrasant ou en ajoutant une note de bas de page, par exemple. Toute suppression de métaphore ne doit pas affecter le réseau métaphorique dans lequel elle s'inscrit ; le traducteur ne cesse donc d'ajuster son style en faisant des choix pour maintenir l'équilibre stylistique et sémantique entre le texte source et son propre texte.

Or, parler du style et de sa traduction ne pouvait prendre forme qu'après avoir abordé différents volets. Pour cette raison, nous avons consacré la deuxième partie de cette thèse, intitulée « Style et équivalence traductive — la métaphore comme style d'écriture », pour mieux cerner la notion de style de manière générale et dans le cadre de la traduction. Nous avons donc abordé plusieurs théories du style à travers des prismes différents en tissant des liens avec les paradigmes de recherche relatifs au statut de l'auteur et du texte. Par la suite,

nous avons exploré la notion de style en traductologie et évoqué quelques aspects qui lui sont étroitement liés, à savoir l'équivalence et la créativité dans le processus de traduction.

Dans la troisième partie de cette thèse, nous avons proposé des microlectures de 35 exemples extraits de *The Rainbow* et leurs traductions françaises en combinant une analyse quantitative et qualitative. Dans cette partie, nous avons mis en relief l'intérêt d'une telle analyse combinée et nous avons introduit plusieurs éléments contextuels primordiaux à notre réflexion dans la Section 6 de la Partie III, « Aiguillage contextuel : au-delà du texte ». Même si le corpus que nous avons choisi est de taille modeste, il a dévoilé progressivement la pensée savante sur le corps dans l'écriture lawrencienne. C'est en approchant la métaphore de plus près, grâce aux traductions notamment, que nous avons pu mieux cerner le style de Lawrence et comprendre sa vision. Confronter *The Rainbow* à ses deux traductions françaises, en optant pour l'étude sur corpus, nous a permis de constater que les représentations métaphoriques du corps dans les textes français s'écartent parfois de celles qu'offre le roman anglais. Mener notre analyse dans le cadre de la traductologie descriptive en optant pour une méthode à la fois qualitative et quantitative, grâce notamment à la fonctionnalité KWIC, a mis en relief les choix auxquels les traductrices ont eu recours dans leur tentative de communiquer la pensée lawrencienne. Combiner les deux méthodes représente la pierre angulaire de notre recherche pour comprendre ce qui a motivé les choix d'Albine Loisy et de Jacqueline Gouirand, même si certaines zones d'ombre persistent. Comme toute étude comparative, il s'agit ici d'une tentative de porter un éclairage nouveau qui peut néanmoins être continuellement enrichi.

Le logiciel de traitement de texte AntConc a été un outil indispensable dans la recherche lexicale relative à l'identification des métaphores. En effet, son utilité s'est manifestée à divers niveaux. En premier lieu, AntConc nous a permis d'être plus rigoureuse dans le repérage des entités potentiellement métaphoriques, tout en écartant le

risque d'oubli. En effet, le logiciel comptabilise le nombre total de chaque entité lexicale sélectionnée et éclaire sur sa densité d'utilisation dans les chapitres du roman. Ainsi, nous avons pu acquérir une vue d'ensemble sur les collocations entre les mots choisis. De nouvelles pistes de recherche que nous n'avons pas soupçonnées lors de notre lecture se sont alors progressivement dessinées. Le cas du mot « agony » dans *The Rainbow* en est le parfait exemple. Cela a consolidé notre tentative de retracer le réseau métaphorique lawrencien et mieux explorer son devenir dans les deux traductions de Loisy et de Gouirand.

Il va de soi que, pour identifier une métaphore, on ne peut pas se contenter de l'utilisation d'un logiciel. En effet, la supériorité numérique relative à l'utilisation d'un mot sélectionné, par exemple, n'implique pas la présence systématique d'une métaphore. Il a fallu systématiquement inscrire le passage sélectionné dans un contexte plus large, dépassant parfois le cadre de *The Rainbow*. Même si la richesse des études sur corpus est incontestable en traductologie, en matière de métaphore, il n'est pas suffisant de quantifier des mots et d'établir des statistiques pour pouvoir l'identifier et, particulièrement, déceler la représentation imagée qui en découle. Dans *The Rainbow*, repérer la métaphore s'inscrit dans une démarche retraçant tout le réseau dans lequel elle s'inscrit. L'intérêt de l'analyse qualitative réside dans le fait de déterminer ce qui est de l'ordre de la métaphore et d'observer comment les représentations imagées ont été agencées dans les deux traductions françaises et, ponctuellement, la traduction arabe. Il convient de dire que cette dernière a permis d'approfondir notre réflexion et d'orienter davantage notre analyse microtextuelle.

À notre avis, traduire la métaphore est tout sauf une tâche évidente, dans la mesure où il s'agit d'un processus complexe qui exige diverses pirouettes traductives. En traduisant Lawrence vers le français, Albine Loisy et Jacqueline Gouirand se sont souvent pliées aux normes de la langue d'arrivée. C'est particulièrement évident en ce qui concerne

l'emploi de la répétition. Toutes les deux font, à plus d'une reprise, le choix d'opter pour un synonyme afin d'éviter l'emploi d'un même mot à plusieurs reprises. Par ailleurs, même la répétition au niveau des titres des Chapitres 10 et 14 de *The Rainbow*, à savoir « The Widening Circle », a aussi été évitée. Loisy traduit ce titre par « Le cercle qui s'étend » et « Le cercle s'agrandit », alors que Gouirand opte pour « Le cercle s'agrandit » et « « Le cercle s'agrandit encore ». On peut comprendre que les réitérations qui caractérisent le style de Lawrence puissent créer une certaine gêne chez les traductrices françaises, puisque la langue française préfère généralement la synonymie à la répétition. Transgresser les normes stylistiques du français, et de toute langue en général, exige de l'audace et une certaine habileté pour respecter à la fois le style du texte source et celui de la langue cible. À ce sujet, Laurence Rosier (2017) rappelle que la langue française est façonnée comme une entité féminine dans l'imaginaire collectif, il faut donc la respecter et ne pas la « violer ». Une telle affirmation pourrait expliquer les choix des deux traductrices.

Or, quand on parle de traduction, il est évident qu'il ne s'agit pas uniquement de traduire un style au sens de manière de dire, mais également de traduire un ensemble énonciatif qui émane du texte original. Il convient de souligner que métaphoriser chez Lawrence est un projet artistique et philosophique ambitieux mettant en scène des représentations intimes de l'être à travers ses tourmentes psychologiques. De telles tourmentes se manifestent à travers les relations conflictuelles entre les personnages, notamment au niveau de leurs expériences sexuelles. Dans le sillage de Salin, nous pensons qu'il est difficile de dissocier Lawrence le philosophe de Lawrence le romancier. En effet, l'auteur exprime sa philosophie « par le détour du roman qui a fonction de mesurer l'efficacité pratique d'une pensée théorique » (Salin, 1953 : 96). Nous avons pu vérifier cela à maintes reprises en lisant l'essai *Fantasia of the Unconscious* et la



correspondance de Lawrence. À notre avis, pour saisir la vision de l'auteur, il convient d'explorer « une contrée qui s'étend par-delà le mot » (Salin, 1953 : 96).

Le présent travail de recherche nous permet de conclure que les métaphores corporelles lawrenciennes sont un espace générateur de sens. À ce propos, la prise de conscience du corps ainsi que la perte des repères corporels permettent à l'auteur d'expérimenter diverses relations entre les personnages. Comme dans un laboratoire, Lawrence propose différents types de relations entre les personnages : il les associe, puis les dissocie tout en détaillant les processus par lesquels ils passent, à savoir la naissance, la mort, le mariage, l'amour, la haine et la rupture. Mais le laboratoire de Lawrence est d'ordre expérimental : ce dernier met en œuvre plusieurs processus qui débouchent sur l'observation de certains phénomènes sans qu'il soit toujours sûr de leur aboutissement. En effet, nous avons constaté qu'il fallait faire preuve de prudence en abordant la métaphore lawrencienne, car son interprétation n'est pas toujours accessible immédiatement. Il était indispensable de faire des allers-retours incessants entre *The Rainbow* et d'autres œuvres lawrenciennes pour s'assurer que notre interprétation n'était pas erronée. Force est de constater que Lawrence innove dans l'emploi des mots au-delà de leur contexte habituel d'utilisation. Cela peut rendre l'interprétation de ses métaphores difficile, au premier abord. L'une des conséquences directes de cette difficulté est la suivante : on pourrait se méprendre sur les intentions de Lawrence et le qualifier de pornographe, comme l'a suggéré la censure. À ce propos, *The Rainbow* ne peut pas être considéré comme un simple roman érotique au sens premier du mot, à savoir enclin au plaisir physique.

Certes la plume de Lawrence transgresse les limites des codes conventionnels de son époque en osant, par exemple, peindre des scènes à caractère homosexuel, mais son but avoué n'est pas d'exciter le lecteur. Nous pensons que l'érotisation chez Lawrence encourage à la réflexion, dans la mesure où l'auteur n'aspire pas à émoustiller son lecteur,

mais plutôt à permettre aux individus de se libérer du poids des conventions et à envisager la relation au corps différemment, un corps sans tabous. Par ailleurs, pour parler de pornographie et d'érotisation, il convient de poser certains jalons définitoires. Or, il semble que la limite entre les deux notions ne soit pas toujours claire. Selon Boulanger, il existe un « consensus » qui « place le pornographique au pôle négatif de ce qui offense la pudeur et l'érotique au pôle positif de ce qui incarne l'amour ». Cela dit, « comme la pudeur est une affaire de mœurs et que les mœurs changent », il semble évident que « toute tentative définitoire demeure historiquement et culturellement située et donc partielle » (Boulanger, 2013 : 11). Si l'on opte pour une définition de la pornographie et de l'érotisme en termes de visée psychologique et physiologique de l'excitation du public, Lawrence n'est donc ni pornographe ni écrivain érotique, mais un auteur qui explore les profondeurs de l'individu.

Les métaphores corporelles chez Lawrence, même celles à caractère érotique, doivent être lues comme un point d'articulation du récit ; il s'agit souvent d'une façon de créer ouvertement un malaise. En effet, l'analyse des Exemples 34 et 35, par exemple, montre que, même quand le désir atteint son point culminant, le personnage masculin demeure condamné à une souffrance perpétuelle. Chez Lawrence, dans un corps assimilé à une machine, le désir est voué à l'échec et le dénouement n'est jamais heureux, à savoir la mort du personnage ou la séparation du couple. Par ailleurs, même si l'écriture de Lawrence dans *The Rainbow* se veut salvatrice, le désir de l'homme et de la femme de se renouveler n'est pas toujours couronné de succès. En ce sens, la crise de l'individu est détectable grâce au champ lexical de la souffrance et de la mort qui instaure systématiquement l'impossibilité de l'avènement de l'être ainsi que de rompre le « cercle vicieux » dans lequel les personnages sont piégés. Ursula paraît être le seul personnage qui parvient à se détacher de la matrice. Sa fausse couche à la fin du roman la libère. Ce qui est

censé être un événement heureux dans l'imaginaire collectif, à savoir une grossesse, devient chez Lawrence un fardeau. Cela peut quelque part expliquer l'affirmation de T.S. Eliot qui décrivait la vision lawrencienne comme étant tordue ou pour reprendre l'expression de Gouirand, une « philosophie ténébreuse » (Gouirand, 1998 : 176). Or, selon Lawrence, Ursula n'était pas prête à donner naissance, particulièrement si l'on pense que sa relation avec Skrebensky l'empêchait d'être elle-même. Ce dernier, symbole du poids de la société, était un obstacle pour accomplir son processus d'individualisation, sa quête pour devenir un être libre : « c'est selon [Lawrence] l'unique solution dans le chaos du moment, mais, pour cela, il faut se couper du monde, partir très loin » (Gouirand, 1998 : 141). Ainsi, enfanter symbolise, dans ce cas, le fait de se plier aux règles en restant prisonnière du « cercle vicieux », c'est-à-dire « la masturbation inutile » (métaphore du mensonge chez Lawrence) et l'héritage victorien que Lawrence décrit comme « la pureté à n'en plus finir » (Lawrence, 2003 : 60). Concevoir un enfant dans de telles conditions devient un acte stérile.

L'un des défis majeurs de ce travail de recherche a été de comprendre le projet lawrencien à travers son style métaphorique. Selon Rémi Digonnet, « la métaphore détruit pour mieux recréer, défait pour mieux refaire, démonte le sens pour en fabriquer à nouveaux » (Digonnet, 2016 : 190). Ainsi, pour cerner la vision de Lawrence, il fallait d'abord comprendre la nature et le fonctionnement de sa métaphore, et de la métaphore en général. Le style lawrencien « performe ou conceptualise des percepts » qui produisent « une boîte à outils raisonnable permettant d'améliorer nos modes de connaissance et d'exposition du sensible » (Di Folco, 2013 : 41). Le sensible, dans le cadre de notre thèse, est étroitement lié à la représentation métaphorique du corps. La métaphore n'est pas d'ordre descriptif ; elle produit des images qui, idéalement, doivent être mémorisées par le lecteur sous forme de réseau pour qu'il puisse accéder à la vision de Lawrence dans sa

totalité. Même si nous avons réussi à en détecter les grandes lignes, il semble que les métaphores lawrenciennes ne se sont pas entièrement dévoilées. Cela ouvre la voie à d'autres possibilités de recherche.

Il va de soi que la métaphore est un support complexe qui donne lieu à des représentations qui ne sont pas toujours limpides et qui implique une « activité perceptive menant à la reconnaissance, à l'identification et à la dénomination », laquelle « nécessite forcément l'activation de représentations stockées en mémoire » (Koenig, 2003 : 335). En psychologie, l'identification engendre non seulement « un ensemble de représentations multimodales » relatif aux cinq sens, mais aussi des « représentations motrices, lexicales et sémantiques » (Streri, 2003 : 330). En ce sens, il existe une corrélation entre l'identification d'une entité et le « degré de familiarité » du sujet percevant. La mémorisation des images métaphoriques facilite le processus perceptif. Car, comme nous l'avons déjà précisé, la métaphore lawrencienne est à caractère exponentiel. Pour la comprendre, il est nécessaire de tisser des liens entre les diverses métaphores du roman et au-delà de celles-ci. Tel un peintre, Lawrence construit ses métaphores selon un certain schéma ; le développement du tissu métaphorique donne naissance au fur et à mesure à de nouvelles informations déclenchant ainsi des « processus attentionnels et de raisonnement » (Streri, 2003 : 330).

On ne peut apprécier une toile que lorsqu'elle est achevée. Parallèlement, on ne peut saisir une métaphore que lorsque la scène qu'elle dépeint peut être perçue dans sa totalité. Sans doute, y a-t-il ici une influence du cubisme, à savoir des représentations multiples d'un même objet, à savoir le corps ? Herbert Read, dans son introduction à *Paintings of D.H. Lawrence*, met en lumière le chevauchement de la peinture et de l'écriture dans le parcours de Lawrence : « [...] the primary interest of the paintings of D.H. Lawrence is that they were painted by a genius whose natural medium of expression was the written

word » (Read, 1964 : 55). Force est de constater que Lawrence n'était pas seulement écrivain, poète, essayiste, mais également peintre. La perception que Lawrence nous renvoie du couple à travers son écriture et ses peintures souligne sa propre « sensation d'être crucifié au sein d'un couple enfermé dans sa guerre sexuelle, situation dont Picasso offre une vision saisissante, celle du peintre mutilé par la femme, dans son tableau *Crucifixion* » (Gouirand, 1998 : 153). La toile *The Priest of Love* de 1928 est un autre exemple qui reflète le lien étroit avec le mouvement cubiste : sur une photographie qui montre Lawrence en train de peindre cette toile, on voit le modèle, un homme au torse nu, assis sur une chaise dans un jardin. Le même modèle figure sur la toile de Lawrence, mais on constate que la représentation du corps y est différente. Lawrence dénude entièrement son modèle, élimine l'environnement avoisinant (le jardin) et peint également un deuxième corps dans l'arrière-plan, sur le côté droit du tableau et vu de derrière. Il s'agit peut-être du même modèle dans une perspective différente ou bien d'un deuxième corps. Le modèle étant assis, Lawrence voulait peindre ce que l'observateur ne pouvait voir.

Dans la troisième partie de cette thèse, l'analyse des 35 exemples nous a permis de retracer la représentation du corps dans *The Rainbow* et dans les deux traductions françaises. Le choix de ces exemples a exigé des prises de décision qui se sont appuyées sur la méthode quantitative et qualitative. La confrontation de ces exemples a dévoilé une utilisation intensive de la répétition et des mots composés à caractère métaphorique. Nous avons l'impression que l'œuvre est façonnée selon un rythme long et circulaire, une certaine lenteur qui est sensiblement similaire au flux du sang épais, omniprésent dans le roman. Si les chercheurs se sont déjà penchés sur le style lawrencien ainsi que sur le projet d'écriture de l'auteur, il n'en demeure pas moins que rares sont les travaux qui s'articulent à la fois autour de la métaphore corporelle lawrencienne et de sa traduction. Il faut l'avouer : quand nous avons commencé ce travail, nous ne pensions guère que nos

recherches se situeraient à l'intersection de la littérature, de la linguistique, de la philosophie, de la stylistique et de la traductologie. De prime abord, l'entreprise paraissait simple : il suffisait de confronter l'œuvre source à ses deux traductions. Mais plus notre recherche a avancé, plus les volets se sont élargis ; en outre, il a fallu mener une réflexion interdisciplinaire dans une langue qui n'était pas notre langue maternelle, à savoir le français.

Il nous semble important de souligner le courage d'Albine Loisy et de Jacqueline Gouirand, car traduire *The Rainbow* exige beaucoup de ténacité. Quelles que soient les incohérences ou les divergences que nous avons pu détecter lors de l'analyse des exemples sélectionnés, traduire Lawrence demeure un véritable acte de création. Il convient de rappeler que la traduction de Loisy a été effectuée à partir d'un document censuré. Malgré les efforts de l'entourage de Lawrence pour publier une édition privée du roman, on peut supposer que cette version n'était pas disponible en France à cette époque. Ainsi, la première traductrice de *The Rainbow* en français n'a pas eu accès au même texte que la deuxième traductrice, Jacqueline Gouirand. À notre avis, la traduction de Loisy a parfaitement rempli son rôle de première traduction du roman ; en effet, elle a contribué à initier le lecteur au monde lawrencien, tout comme les autres premières traductions de ses œuvres, et ce en dépit des remarques des critiques qui se plaignaient d'une certaine médiocrité. Nous pensons que la première traduction d'une œuvre est comparable à une première réalisation culinaire. Une fois prête, on se réjouit de la déguster et ce malgré les éventuelles imperfections : l'exécution de la tâche est une première étape avant le perfectionnement. On se félicite car on a pu mettre en place quelque chose de concret, on a pu créer. La recette sera refaite plusieurs fois au cours d'une vie et à chaque fois, on apportera une nouvelle épice, un nouvel arôme et un nouveau type de cuisson. L'évolution de la recette s'accordera à l'évolution de nos propres goûts, à la disponibilité de certains

ustensiles, aux hôtes qui partageront le repas. L'évolution, ou le perfectionnement, ne pourra jamais avoir lieu sans l'avènement d'une première fois. Le lien entre traduction et retraduction suit cette même logique. Pour cette raison, les traductions et les retraductions sont à étudier comme une continuité de l'œuvre source. Retraduire Lawrence ne peut que contribuer à la survie de son œuvre, comme cela a été le cas pour les premières traductions qui ont permis au roman d'échapper au filet de la censure. Il serait extrêmement intéressant de considérer l'œuvre traduite comme un espace de création du sens ainsi qu'un apport qui construit et contribue à dynamiser l'édifice de l'histoire de la traduction, voire ses histoires. En tant qu'universitaire et spécialiste de Lawrence, Gouirand a pu s'appuyer sur ses propres travaux de recherche pour proposer une traduction qui reflète sensiblement la vision lawrencienne. Dans la mesure où elle a consacré sa carrière à Lawrence et à son œuvre, nous aurions souhaité avoir accès à une préface qui précède sa traduction. À notre avis, la présence d'une préface n'est pas un support qui sous-estime la capacité des lecteurs à mener leur propre expérience de lecture, mais plutôt qui joue le rôle d'un espace de rencontre entre traducteur et lecteur. À défaut de préface, c'est après notre rencontre avec Mme Gouirand que nous avons pu orienter notre lecture autrement.

En guise de conclusion, même si la représentation du corps est devenue quelque part différente dans les deux traductions, à savoir un corps dont le contour est moins affirmé que dans le texte lawrencien, nous pensons que la lecture de chaque traduction, dans sa totalité, permet d'identifier le projet d'écriture lawrencienne. Les écarts traductifs laissent la porte ouverte à une possibilité de renouveler l'interprétation d'une œuvre, la dévoiler et la mettre sur le devant de la scène. En effet, plus de cent ans après sa publication, *The Rainbow* demeure une œuvre qui entre en résonance avec notre monde actuel. La vision lawrencienne du corps et la quête de l'auteur pour définir la perception que l'on a de soi font écho à la vision contemporaine, que l'on peut avoir du rapport au corps et à la nudité.

*The Rainbow* ainsi que ses deux traductions françaises sont des œuvres qui contribuent à écrire « l’histoire de la perception du corps », pour emprunter le titre de l’étude de Vigarello. La quête lawrencienne s’inscrit dans un vieux débat portant sur l’individu et la société. Cela est étroitement lié à la construction de l’être individuel et social. Lawrence rejette toute représentation de l’être façonnée selon des règles stériles qui poussent l’individu à « entrer pleinement dans les rôles sociaux disponibles » et « à incorporer le social pour construire son individualité » (Kaufmann, 2010 : 15). L’être chez Lawrence tente de s’éprouver selon une hélice métaphorique.

À notre avis, la prochaine traductrice ou le prochain traducteur de *The Rainbow* devra effectuer un travail de documentation conséquent avant d’entamer sa tâche. La lecture des deux traductions déjà publiées serait également à envisager. Il déploiera toute sa créativité pour résoudre la double contrainte du style lawrencien et de la langue française : la répétition devra être maintenue au risque « d’agacer le lecteur », pour reprendre la mise en garde de Lawrence. Nous pensons en effet qu’il est nécessaire de dépoussiérer les anciennes traductions. Selon Berman (1990 : 6), il ne faut pas reculer en matière de (re)traduction. Il faut oser ! Oser le célèbre « *salto mortale* » pour emprunter l’expression de Jean-René Ladmiral (2005). L’une des suggestions que nous pouvons faire serait de supprimer le deuxième pronom du pluriel « vous » et d’utiliser le pronom « tu » dans les dialogues, par exemple. Il est aussi possible d’éliminer le passé simple en favorisant l’emploi du passé composé pour mettre en place une sorte de dynamisme qui compenserait le maintien de la répétition sémantique. Employer la synonymie relève d’un besoin de raffinement de la langue française qui ne correspond pas au style de Lawrence. Les choix du traducteur doivent contribuer à maintenir un équilibre stylistique, car le lecteur peut abandonner « le texte s’il se lasse à cause de la banalité du récit imputable à un manque de variété lexicale » (Boulanger, 2013 : 45).



Le présent travail de recherche est une tentative d'enrichir la littérature portant sur les traductions françaises de l'œuvre lawrencienne. Il réaffirme l'importance du va et vient entre la dimension théorique et la dimension pratique de la traduction. S'intéresser à la traduction de la métaphore en particulier, nous a amenée à vouloir vérifier l'impact que le passage des représentations d'une langue à une autre peut avoir sur les locuteurs. Dans le cadre des formations en français langue étrangère (FLE) que nous assurons, nous avons eu recours à la traduction de la métaphore en tant qu'outil de pédagogie de l'enseignement : la langue comme processus langagier et la langue comme ancrage culturel. En effet, impliquer l'apprenant dans la recherche d'une image métaphorique (dans sa langue) correspondant à celle proposée en français s'est révélé fructueux. Nous avons remarqué qu'une telle approche aidait l'apprenant à mieux visualiser la scène que la métaphore représente, à mieux l'intégrer et à l'utiliser progressivement dans son propre discours. La raison en est simple : chaque expression métaphorique crée une perception qui provoque une réaction particulière, à savoir le sourire, l'étonnement ou le rejet. Nous avons constaté que lorsque la métaphore engendre une réaction, l'apprenant a beaucoup plus de facilité à l'intégrer dans son discours quotidien. Il semble par exemple que l'expression familière « raconter des salades » se mémorise assez rapidement. Il s'agit ici d'un aspect qui forgera la suite de nos recherches. Nous souhaitons également mener quelques études en nous inspirant du phénomène de traduction inversée ou « back translation », à savoir retraduire un texte (traduit) vers la langue d'origine. Dans notre cas, nous ne retraduirons pas vers l'anglais, mais nous effectuerons une lecture inversée. En d'autres termes, les textes traduits (que nous considérons comme une œuvre à part entière) seront notre point de départ : il s'agira de lire une traduction française et une traduction arabe d'un même texte pour analyser les décalages au niveau de la lecture et de l'interprétation et les confronter par la suite au texte original.

## BIBLIOGRAPHIE

Dans un souci d'harmonisation, la typographie employée sera celle de la langue française.

### Œuvres étudiées

LAWRENCE, D.H. *The Rainbow*. Middlesex : Penguin Books, 1915.

LAWRENCE, D.H. *L'Arc-en-ciel*, trad. en français par Albine Loisy (1939). Paris : Gallimard, 2005.

LAWRENCE, D.H. *The Rainbow*. Oxford : Oxford World's Classics, 1997.

LAWRENCE, D.H. *L'Arc-en-ciel*, trad. en français par Jacqueline Gouirand-Rousselon. Paris : Autrement, 2002.

### Œuvres complémentaires

LAWRENCE, D.H. *Fantasia of the Unconscious*. New York : Thomas Seltzer, 1922.  
<http://www.feedbooks.com/book/1032/fantasia-of-the-unconscious>, consulté le 28 août 2018.

LAWRENCE, D.H. *Fantaisie de l'Inconscient*, trad. en français par Charles Mauron. Paris : Stock, 1932.

LAWRENCE, D.H. (1926). *The Virgin and the Gipsy*. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books Ltd, 1970.

LAWRENCE, D.H. *Complete Poems*, Vivian de Sola Pinto et Warren Roberts (dirs). Londres : Penguin, 1977.

LAWRENCE, D.H. (1929). *Apocalypse*, Trad. en français par Fanny Deleuze, préf. Fanny Deleuze et Gilles Deleuze. Paris : Balland, 1978.

LAWRENCE, D.H. *Phoenix: the posthumous papers of D. H. Lawrence*, Edward McDonald (dir.). Londres : William Heinemann, 1936.

LAWRENCE, D.H. (1972). *L'Amour, le Sexe, les Hommes et les Femmes*, trad. en français par Marie-Claude Peugeot. Paris : Éditions du Rocher, 2003.

LAWRENCE, D.H. *Qaws Qouzah*, trad. en arabe par Fadhil Al-Saadouni, relu par Saadi Youssef. Damas : Al-Mada, 1998.

LAWRENCE, D.H. (1920). *Women in Love*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987 (version en ligne 2002).

LAWRENCE, D.H. *Femmes amoureuses*, trad. en français par Maurice Rancès et Georges Limbour. Paris : Gallimard, 2002.

LAWRENCE, D.H. *The Selected Letters of D. H. Lawrence*, James T. Boulton (dir.). Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

LAWRENCE, D.H. *The Letters of D. H. Lawrence: volume II, June 1913-October 1916*, George J. Zytaruk et James T. Boulton (dirs.). Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

LÉGER, Albine. *Ellissa*. Marseille : Robert Laffont, 1943.

## Sources secondaires

### D.H. Lawrence et la genèse de son œuvre

#### Ouvrages critiques

BAILEY, Stephen et Chris NOTTINGHAM. *Heartlands: A Guide to D. H. Lawrence's Midland Roots*. Leicestershire : Matador, 2013.

BECKET, Fiona. *D.H. Lawrence: The Thinker as Poet*. Londres : Macmillan, 1997.

BELL, Michael. *D.H. Lawrence: Language and Being*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

BÉTHLÉEM, Louis. *Romans à lire et romans à proscrire*. Paris : Éditions de la Revue des Lectures, 1932.

CHAUDURI, Amit. *D. H. Lawrence and 'Difference': Postcoloniality and the Poetry of the Present*. Oxford : Oxford University Press, 2003.

CLARKE, Colin. *D.H. Lawrence: The Rainbow and Women in Love: A casebook*. Londres : Macmillan, 1969.

DELAVENAY, Émile. *D.H. Lawrence : L'Homme et la genèse de son œuvre (1885-1919)*. Paris : Librairie C. Klincksieck, 1969.

DELEUZE, Gilles et Claire PARNET. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977.

DELMAN, Gary. *Snow of Fire: Symbolic Meaning in The Rainbow and Women in Love*. Londres : Garland, 1991.

DRAPER, Ronald PP. *D. H. Lawrence: The Critical Heritage*. Londres, New York : Routledge, 1997.

ELIOT, Thomas Stearns. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. Londres : Faber and Faber Limited, 1934.

GILLES, Daniel. *D. H. Lawrence ou le puritain scandaleux*. Paris : Julliard, 1964.

GOMME, Andor H. *D.H. Lawrence: A Critical Study of the Major Novels and Other Writings*. Sussex : Harvester Press, 1978.

GOUIRAND-ROUSSELMON, Jacqueline. *Frieda von Richthofen, muse de D.H. Lawrence*. Paris : Autrement, 1998.

HUMMA, John B. *Metaphor and Meaning in D. H. Lawrence's Later Novels*. Columbia, Londres : University of Missouri Press, 1990.

INGERSOLL, Earl G. *D. H. Lawrence, Desire, and Narrative*. Gainesville : University Press of Florida, 2001.

INGRAM, Allan. *The Language of D.H. Lawrence*. Londres : Macmillan, 1990.

KATZ-ROY, Ginette. « D. H. Lawrence in France: A Literary Giant with Feet of Clay ». *The Reception of D. H. Lawrence in Europe*, Christa Jansohn et Mehl Dieter (dirs). Londres, New York : Continuum, 2007.

LARKE, Colin. *D.H. Lawrence: The Rainbow and Women in Love: a Casebook*. Londres : Macmillan, 1969.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1912). *Critical Writings*. Trad. en anglais par Doug Thompson, Günter Berghaus (dir.). New York : Farrar, Straus and Giroux LLC, 2006.

MAYOUX, Jean-Jacques. *Poèmes : D. H. Lawrence*. Paris : Aubier, 1976.

MEYERS, Jeffrey (dir.). *The Legacy of D. H. Lawrence*. New York : Palgrave Macmillan, 1987.

MEYERS, Jeffrey (1990). *D.H. Lawrence: A Biography*. New York : Cooper Square Press, 2002.

MIDDLETON, Tim (dir.). *Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Vol. II, 1935-1970*. Londres, New York : Routledge, 2003.

MIKO, Stephen J. *Twentieth Century Interpretations of Women in Love: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1969.

MILLET, Catherine. *Aimer Lawrence*. Paris : Flammarion, 2017.

MOORE, Harry T. (dir.). *The Collected Letters of D. H. Lawrence, Vol. I*. Londres : Heinemann, 1962.

MURRY, John Middleton. *Son of Woman: The Story of D.H. Lawrence*. Londres : Cape, 1931.

NAKABAYASHI, Masami. *The Rhetoric of the Unselfconscious in D.H. Lawrence: Verbalising the Non-verbal in the Lady Chatterley Novels*. Plymouth : University Press of America, 2011.

PACCAUD-HUGUET, Josianne. *Women in Love : de la tentation perverse à l'écriture*. Grenoble : Ellug, 1991.

POPLAWSKI, Paul. *D. H. Lawrence: A Reference Companion*. Westport : Greenwood Press, 1996.

ROSS, Charles. *The Composition of The Rainbow and Women in Love*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1979.

### Articles de référence

DEBRAY, Régis. « D. H. Lawrence ne fut pas un pornographe mais un prophète du respect dû à l'amour », *Arts*, 1961, vol. 804, pp. 3.

DELAVENAY, Émile. « D. H. en son temps », *L'Arc*, 1985, vol. 96, pp. 5-17.

GOUIRAND, Jacqueline. « The Self and its Discontents: Ursula's Progress in *The Rainbow* », *Études Lawrenciennes*, 2014, n°45.

<http://journals.openedition.org/lawrence/221>

[consulté le 3 janvier 2018]

LAHIRI CHOUDHURY, Sheila. « The Hand of the Law: Lawrence and Censorship », *Études Lawrenciennes*, 2010, n°41, pp. 27-41.

<http://journals.openedition.org/lawrence/141>

[consulté le 15 septembre 2018]

SALIN, PP. « D. H. Lawrence en quête d'une éthique de la personne ». *Persée*, 1953, n°2, pp. 93-106.

[https://www.persee.fr/doc/litts\\_0563-9751\\_1953\\_num\\_2\\_1\\_928](https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1953_num_2_1_928)

[consulté le 15 septembre 2018]

STEVENS, Hugh. « From Genesis to the *Ring*: Richard Wagner and D. H. Lawrence's *Rainbow* ». *Textual Practice*, 2014, vol. 28, n°4, pp. 611-630.

Doi: 10.1080/0950236X.2013.821159

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0950236X.2013.821159>

[consulté le 15 septembre 2018]

## **Littérature, philosophie et linguistique**

### **Ouvrages critiques**

ALLOUCH, Jean (1990). *Marguerite, ou l'Aimée de Lacan*. Paris : EPEL Édition, 1994.

AMABILE, Teresa M. *Creativity in Context: Update to The Social Psychology of Creativity*. Boulder : Westview Press, 1996.

ARIEL, Mira. *Pragmatics and Grammar*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

ARISTOTE. *Poétique* [1932] Trad. en français par J. Hardy. Paris : Les Belles Lettres, 1969.

ARISTOTE. *Rhétorique, Tome I, II*. Trad. en français par Médéric Dufour. Paris : Les Belles Lettres, 1961.

ARISTOTE. *Rhétorique, Tome III*. Trad. en français par André Wartelle. Paris : Les Belles Lettres, 1973.

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.

[http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard\\_gaston/eau\\_et\\_les\\_reves/eau\\_et\\_les\\_reves.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/eau_et_les_reves/eau_et_les_reves.html)

[consulté le 14 septembre 2018]

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. en français par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Trad. en français par Alfreda Aucouturier. Paris : Gallimard, 1984.

BARIÉTY, Maurice et Charles, COURY. *Histoire de la médecine*. Paris : Fayard, 1963.

BARTHES, Roland (1968). *La mort de l'Auteur : Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.

BARTHES, Roland (1973). « Théorie du texte ». *Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Encyclopedia Universalis*. Paris : Albin Michel, 1997.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966.

BÜHLER, Karl. *Théorie du langage : La fonction représentationnelle*, trad. en français par Didier Samain. Marseille : Agone, 2009.

CHEVALLEY, Abel. *Le Roman anglais de notre temps*. Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921.

CHOMSKY, Noam (1965). *Aspects of The Theory of Syntax*. Massachusetts : The MIT Press, 2015.

CLOUTEAU, Jacques. *Il est un beau chemin semé d'épines et d'étoiles*. Montdoumerc : Les Éditions du Vieux Crayons, 2008.

CULLER, Jonathan (1976). *Ferdinand de Saussure*. New York : Cornell University Press, 1986.

DAUNAY, Bertrand. *Éloge de la paraphrase*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2002.

DE BEAUVOIR, Simone (1949). *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard, 1976.

DENHIÈRE, Guy et Serge BAUDET. *Lecture, compréhension de texte et science cognitive*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques. « Des Tours de Babel ». *Difference in Translation*, Joseph F. Graham (dir.). Ithaca, Cornell University Press, 1985, ppp. 209-248.

DIJK, Teun van. *Ideology: A multidisciplinary approach*. Londres : Thousand Oaks, 1998.

ELISSALDE, Yvan. *Critique de l'interprétation*. Paris : Vrin, 2000.

FAULKNER, William. *The Sound and The Fury*. New York : Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929.

FAULKNER, William. *Le Bruit et la Fureur*, trad en français par Maurice-Edgar Coindreau. Paris : Gallimard, 1938.

FONTANIER, Pierre (1821-1830). *Les Figures du discours. Introd. par Gérard Genette*. Paris : Flammarion, 1968.

GADAMER, Hans-Georg (1960). *Vérité et Méthode*, trad. en français par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris : Seuil, 1976.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard. *Fictions et diction*. Paris : Éditions du Seuil, 1991.

FORTUNATI, Vita. « Homosexualité et maladie dans la littérature anglaise de 1890 à 1930 ». *Littérature et Pathologie*, Max Milner (dir.). Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1989.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

HALL, Robert Anderson. *Introductory Linguistics*. Philadelphie : Chilton Books, 1964.

HERMANS, Theo (dir.). *The Manipulation of Literature*. Beckenham : Croom Helm, 1985.

HERMANS, Theo (dir.). *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Manchester : St. Jerome Publishing, 2002

HOLUB, Robert C. (1984). *Reception Theory: A Critical Introduction*. Oxon : Routledge, 2003.

KOENIG, Olivier. *Vocabulaire de sciences cognitives*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè : recherche sur une sémanalyse*. Paris : Éditions Seuil, 1969.

ISAKSEN, Scott G. et Donald J. TREFFINGER. *Creative Problem Solving: The Basic Course*. Buffalo, New York : Bearly Limited, 1985.

KRESS, Gunther. *Literacy in the New Media Age*. Londre : Routledge, 2003.

LÉVINAS, Emmanuel (1961). *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1971.



- LOCKE, John (1689). *An Essay Concerning Human Understanding*. New York : Dover, 1959.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- MILLY, Jean. *Poétique des textes*. Paris : Nathan Université, 1992.
- MORIN, Edgar et Heinz, WEINMANN. *La complexité humaine*. Paris : Flammarion, 1994.
- PASCAL, Blaise (1660), Dominique DESCOTES et Marc, ESCOLA (dirs). *Pensées*. Paris : Garnier-Flammarion, 1976.
- PINTER, Harold (1975). *No Man's Land*, trad. en français par Éric Kahane. Paris : Gallimard, 1979.
- RICHARDS, Ivor Armstrong (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. New York : Oxford University Press, 1965.
- RORTY, Richard. *The Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- ROSIER, Laurence. *De l'Insulte...aux femmes : un essai linguistique sur les insultes faites aux femmes*. Bruxelles : 180 Éditions, 2017.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1844). *Essai sur l'origine des langues*. Paris : Presses Électroniques de France, 2013.
- STRERI, Arlette. *Vocabulaire de sciences cognitives*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003.
- VADÉ, Yves. *Ce que modernité veut dire*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1994.
- VALÉRY, Paul (1944). *Variété III, IV et V*. Paris : Gallimard, 2002.
- WALLAS, Graham. *The Art of Thought*. New York : Harcourt Brace, 1926.

## Articles

ANDERSON, John R. « Arguments Concerning Representations for Mental Imagery », *Psychological Review*, 1978, vol. 85, n°4, pp. 249-277.

<http://psycnet.apa.org/record/1979-22767-001>

[consulté le 14 septembre 2018]

BOURDIEU Pierre. « Habitus, code et codification », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 64, pp. 40-44.

Doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1986.2335>

[https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1986\\_num\\_64\\_1\\_2335](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_64_1_2335)

[consulté le 14 septembre 2018]

BOUSQUET, Mireille. « L'œuvre bilingue de Samuel Beckett : Un 'entre deux monstres' ? », *Le texte étranger*, 2003, vol. 5, pp. 70-83.

<http://dela.univ-paris8.fr/etranger/pages/5/bousquet1.html>

[consulté le 14 septembre 2018]

DERRIDA, Jacques. « Les voix d'Artaud (la force, la forme, la forge) », *Magazine littéraire*, 2004, n°434, pp. 35.

FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur? ». *Société Française de Philosophie*, 1969, vol. 63, n°3, pp. 73.

HALL, Geoff. « Texts, readers — and real readers », *Language and Literature*, 2009, vol. 18, n°3, pp. 331-337.

<http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0963947009106595>

[consulté le 15 septembre 2018]

KRISTEVA, Julia. « Bakhtine : le mot, le dialogue et le roman ». *Critique*, 1967, vol. 239.

[https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1969\\_num\\_3\\_1\\_5445](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5445)

[consulté le 15 septembre 2018]

MARION, Denis. *La Nouvelle Revue Française*, 1931, n°217, pp. 545-647.

MOUNIN, George. « Les fonctions du langage ». *Word*, 1967, vol. 23, n°1-3, ppp. 396-413.

REZNIKOV, L. O. « Langage et Société ». *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1949, vol. 6, pp. 163.

PERSYN-VIALARD, Sandrine. « La conception fonctionnelle du langage chez Karl Bühler », *La linguistique*, 2011, vol. 47, n°2, ppp. 151-162.

Doi : [10.3917/ling.472.0151](https://doi.org/10.3917/ling.472.0151)

<https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2011-2-page-151.htm>

## Traductologie

### Ouvrages critiques

ARNTZ, Reiner. « Terminological Equivalence and Translation ». *Terminology: Applications in Interdisciplinary Communication*, Helmi B. Sonneveld et Kurt L. Loening (dirs). Amsterdam, Philadelphie : 1993.

BAKER, Mona (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. New York : Routledge, 2011.

BALLARD, Michel et Lance HEWSON (dirs). *Correct/Incorrect*. Arras : Artois Presses Université, 2004.

BALLARD, Michel. *Censure et traduction*. Arras : Artois Presses Université, 2011.

BATSALIA, Frideriki et Eleni SELLA-MAZI. *Linguistic Approach to the Theory and Didactics of Translation* [2ème édition]. Athènes : Papazisis, 2010.

BEACCO, Jean-Claude (dir.). *Guide de l'expertise des formations de français*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2016.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard, 1984.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

BOASE-BEIER, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester : St Jerome, 2006.

BOULANGER, Pier-Pascale (dir.). *Traduire le texte érotique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2013.

BROWNLIE, Siobhan. « Investigating norms ». *Translation and The (Re) Location of Meaning—Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies*, Jeroen Vandaele (dir.). Leuven : CETRA, 1999.

CARY, Edmond *et al.* *Les grands traducteurs français*. Genève : Georg, 1963.

CATFORD, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation*. Londres : Oxford University Press, 1965.

CERCEL, Larisa, Radegundis STOLZE et John STANLEY (dirs). *Translational Hermeneutics: the First Symposium*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2015.

CHESTERMAN, Andrew. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1997.

CHILDS, Peter et Roger FOWLER (1973). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Londres, New York : Routledge, 2006.

DANCETTE, Jeanne. *Parcours de traduction : étude expérimentale du processus de compréhension*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1995.

DEMANUELLI, Claude et Jean, DEMANUELLI. *Lire et traduire : anglais-français*. Paris : Masson, 1991.

DI FOLCO, Philippe. « La pornographie est-elle une esthétique ». *Traduire le texte érotique*, Pier-Pascale Boulanger (dir.). Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2013.

ECO, Umberto (1985). *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*. Trad. en français par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1995.

ECO, Umberto (2003). *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*, trad. en français par Myriem Bouzaher. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 2006.

FOLKART, Barbara. *Le Conflit des énonciations : Traduction et discours rapporté*. Montréal : Les Éditions Balzac, 1991.

FORT, Camille. « Traduire la connotation : retour sur les enjeux affectifs de la traduction ». *Jean-René Ladmiral : une œuvre en mouvement*. Perros-Guirec : Éditions Anagrammes, 2012, pp.89-97.

FRÉLIGER Nicolas. « Le sentiment d'imposture en traduction ». *Des mots aux actes n°3 : Jean-René Ladmiral : une œuvre en mouvement*. Perros-Guirec : Éditions Anagrammes, 2012, pp. 98-114.

GUIDÈRE, Mathieu. *Introduction à la traductologie*. Louvain-la-Neuve : De Broeck Supérieur, 2016.

GUTT, Ernst-August. *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Manchester : St Jerome Press, 2000.

HATIM, Basil et Ian MASON (1990). *Discourse and the Translator*. New York : Routledge, 2013.

HATIM, Basil et Ian MASON (1997). *The Translator as Communicator*. New York : Routledge, 2005.

HERMANS, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester : St. Jerome Publishing, 1999.

HERMANS, Theo. « What is (not) translation? ». *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Carmen Millán et Francesca Bartrina (dirs). New York : Routledge, 2013.

HEWSON, Lance. « Équivalence, leurre, divergence ». *Des mots aux actes n°3 : Jean-René Ladmiral : une œuvre en mouvement*. Perros-Guirec : Éditions Anagrammes, 2012, pp. 257-270.

HEWSON, Lance. *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*. Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2011.

ISRAËL, Fortunato et Marianne, LEDERER (dirs). « La liberté en traduction ». Paris : Didier Érudition, 1991.

ISRAËL, Fortunato. « Quelle formation pour le traducteur de l'an 2000 ? ». *Traductologie*, Danica Seleskovitch (dir.). Paris : Didier Érudition, 1998.

JAKOBSON, Roman. « On Linguistic Aspects of Translation ». *On translation*, Fang Achilles et Reuben Arthur Brower (dirs). Cambridge : Harvard University Press, 1959.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, trad. en français par Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.

KOLLER, Werner. « Equivalence in Translation Theory ». *Readings in Translation Theory*, Andrew Chesterman (dir.). Helsinki : Finn Lectura, 1989.

KOMISSAROV, Vilen. « Norms in translation ». *Translation as social action: Russian and Bulgarian perspectives*, Palma Zlateva (dir.). Londres, New York : Routledge, 1993.

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

LADMIRAL, Jean-René. « Traduire la forme ? traduire les formes... ». *La forme comme paradigme du traduire*, Nadia D'amelio (dir.). Mons : Éditions du CIPA, 2009.

LAROSE, Robert (1987). *Théories contemporaines de la traduction*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1989.

LARSON, Mildred L. *Meaning-Based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence*. Lanham : University press of America, 1984.

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

LEDERER, Marianne. « Correspondances et équivalences, faits de langue et faits de discours en traduction ». *Identité, altérité, équivalence ? la traduction comme relation*, Furtunato Israël (dir.). Paris : Minard, 2002.

LEFEVERE, André et Susan BASSNETT (dirs). *Translation, History and Culture*. Londres, New York : Cassell, 1990.

LOUZIR, Aïcha (a). « Interroger le devenir du corps dans les traductions françaises de *The Rainbow* de D.H. Lawrence ». *Corps et traduction, corps en traduction*, Solange Hibbs, Adriana Șerban et Nathalie Vincent-Arnaud (dirs). Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 2018.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999.

MILLIARESSI, Tatiana. *De la linguistique à la traductologie : interpréter/traduire*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

MUNDAY, Jeremy (2007). *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*. Londres et New York : Routledge, 2008.

MUNDAY, Jeremy. *Evaluation in Translation: Critical Points of Translator Decision-making*. Londres, New York : Routledge, 2012.

NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford : Pergamon Press, 1981.

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead : Prentice Hall International, 1988.

NIDA, Eugene Albert et Charles Russell, TABER (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leyde : Brill, 1982.

NIDA, Eugene Albert (1964). « Principles of correspondence ». *The Translation Studies Reader*, Venuti Lawrence (dir.). Londres : Routledge, 2000.

NORD, Christiane. « A Functional Typology of Translations ». *Text Typology and Translation*, Anna Trosborg (dir.). Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1997.

NORD, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. New York : Routledge, 2014.

PLASSARD, Freddie. *Lire pour traduire*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

PLASSARD, Freddie. *Place de la lecture dans le processus de traduction*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2002.

PYM, Anthony (1992). *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Tarragone : Intercultural Studies Group, 2010.

PYM, Anthony. *Pour une éthique du traducteur*. Arras : Artois Presses Université, 1997.

PYM, Anthony (1997). *On Translator Ethics: Principles for Mediation Between Cultures*. Trad. en anglais par Heike Walker. Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2012.

RABADÁN, Rosa. « Refining the idea of ‘applied extensions’ ». *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*, Anthony Pym, Miriam Shlesinger et Daniel Simeoni. Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2008.

ROBERT-FOLEY, Lily. « The Monstrosity of the Body in Translation ». *Corps et traduction, corps en traduction*, Solange Hibbs, Nathalie Vincent-Arnaud et Adriana Șerban (dirs). Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 2018.

ROSE, Marilyn Gaddis. *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis*. Manchester : St. Jerome Publishing, 1997.

SABBAN, Annette. « Le traducteur face aux expressions figées ». *Manuel de Traductologie*, Jörn Albrecht et René Métrich (dirs.). Berlin, Boston : De Gruyter, 2016.

SAKAI, Naoki. *Translation and Subjectivity: On « Japon » and Cultural Nationalism*. Minnesota : University of Minnesota Press, 1997

SCHLEIERMACHER, Friedrich (1813). *Herméneutique*, trad. en français par Christian Berner. Paris, Lille : Cerf et Presses universitaires de Lille, 1995.

SELESKOVITCH, Danica et Marianne LEDERER. *Interpréter pour traduire*. Paris : Didier Éruditions, 1984.

ȘERBAN, Adriana. « Les aspects linguistiques du sous-titrage ». *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Jean-Marc Lavaur et Adriana Șerban (dirs). Bruxelles : De Boeck Université, 2008

SIMON, Sherry. *Gender in Translation*. New York : Routledge, 1996.

SNELL-HORNBY, Mary (1995). *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1988.

SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints*. Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2006.

ST ANDRÉ, James (2010). *Thinking Through Translation with Metaphors*. New York : Routledge, 2014.

STEINER, George (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford : Oxford University Press, 1998.

TORRE SERRANO, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid : Síntesis, 1994.

TOURY, Gideon. *In search of a Theory of Translation*. Tel Aviv : The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1995.

VAN DEN BROECK, Raymond. « The Concept of Equivalence in Translation Theory: Some Critical Reflections ». *Literature and Translation: New Perspectives on Translation Studies*, James Stratton Holmes et Raymond van den Broeck (dirs). Leuven : Academic, 1978.

VAN NOPPEN, Jean-Pierre et Edith, HOLS (dirs). *Metaphor II: A classified bibliography of publications from 1985 to 1990*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1990.

VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York : Routledge, 2008.

VERMEER, Hans Josef. *A Skopos Theory of Translation: Some Arguments for and against*. Heidelberg : TextconText-Verlag, 1996.

## **Articles de référence**



ALVAREZ, Antonia. « On Translating Metaphor », *Meta : Journal des traducteurs*, 1993, vol. 38, n°3, pp. 479-490.

<https://www.erudit.org/en/journals/meta/1993-v38-n3-meta341/001879ar.pdf>

[consulté le 4 juin 2016]

BELL, Allan. « Language Style as Audience Design », *Language in Society*, 1984, vol. 13, n°2, pp. 145-204.

[https://www.jstor.org/stable/4167516?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/4167516?seq=1#page_scan_tab_contents)

[consulté le 4 juin 2016]

BERMAN, Antoine. « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, 1990, n°4, pp. 1-7.

<http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>

[consulté le 15 mai 2018]

DURIEUX, Christine. « Traduire l'intraduisible : négocier un compromis », *Meta : Journal des traducteurs*, 2010, vol. 55, n°1, pp. 23-30.

<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2010-v55-n1-meta3696/039599ar/>

[consulté le 4 juin 2017]

EVEN-ZOHAR, Itamar. « Decisions in Translating Poetry », *Ha-Sifrut/Literature*, 1975, n°21, pp. 32-45 [en hébreu].

EVEN-ZOHAR, Itamar. « Polysystem Theory », *Poetics Today*, 1979, vol. 1, n°1-2, pp. 287-310

GAMBIER, Yves. « Pertinence sociale de la traductologie ? », *Meta : Journal des traducteurs*, 2005, vol. 50, n°4.

<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n4-meta1024/019839ar.pdf>

[consulté le 13 juin 2017]

HERMANS, Theo. « The Translator's Voice in Translated Narrative », *Target*, 1996, vol. 8, n°1, pp. 23-48.

Doi : 10.1075/target.8.1.03her

[consulté le 4 juin 2017]

HOLMES, James Stratton (1972). « The Name and Nature of Translation Studies », *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, 1988, pp. 66-80.

<http://www.tau.ac.il/tarbut/tirgum/holmes75.htm>

[consulté le 14 mai 2018]

JAUSS, Hans Robert. « Literary History as a Challenge to Literary Theory », *New Literary History*, 1970, vol. 2, n°1, pp. 7-37.

Doi : 10.2307/468585  
[consulté le 2 avril 2018]

KRATZ, Dennis. « An Interview with Norman Shapiro », *Translation Review*, 1986, vol. 19, n°1, pp. 27-28.

Doi : <https://doi.org/10.1080/07374836.1986.10523366>  
[consulté le 14 mai 2018]

LADMIRAL, Jean-René. « Traduire, c'est à dire... Phénoménologies d'un concept pluriel », *Meta : Journal des traducteurs*, 1995, vol. 40, n°3, pp. 409-420.

<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1995-v40-n3-meta182/003369ar.pdf>  
[consulté le 2 avril 2018]

LARSEN, Tord. « Action, morality, and cultural translation », *Journal of Anthropological research*, 1987, vol. 43, n°1, pp. 1-28.

LOUZIR (b), Aïcha. « The Translation of D.H. Lawrence's Metaphors: The French Censored Passages in *The Rainbow* as a Case in Point », *Respectus Philologicus*, 2018, vol. 39, n°34, pp. 132-146.

LUNGU-BADEA, Georgiana. « Les voix fédérées ou confédérées de l'auteur et du traducteur », *Revue Internationale d'Études en Langues Modernes Appliquées*, 2011, n°4, pp. 71.

[http://lett.ubbcluj.ro/rielma/RIELMA\\_no4\\_2011.pdf](http://lett.ubbcluj.ro/rielma/RIELMA_no4_2011.pdf)  
[consulté le 24 juin 2017]

MOUNIÉ, Marie-Pierre et Nathalie, VINCENT-ARNAUD. « À la première personne du masculin ? ». *Palimpsestes*, 2009, n°2, pp.1-12.

Doi : 10.4000/palimpsestes.201  
<http://journals.openedition.org/palimpsestes/201>  
[consulté le 20 juillet 2018]

MUNTANER, Jaume Pérez. « La traduction comme création littéraire », *Meta : Journal des traducteurs*, 1993, vol. 38, n°4, pp. 637-642.

<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1993-v38-n4-meta342/003681ar.pdf>  
[consulté le 13 mai 2018]

ROBERTS, Roda PP. et Maurice, PERGNIER. « L'équivalence en traduction », *Meta : Journal des traducteurs*, 1987, vol. 32, n°4, pp. 392-402.

<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1987-v32-n4-meta318/003958ar/>  
[consulté le 20 juin 2016]

ROBERTS, Roda PP. « The Concept of Function of Translation and its Application to Literary Texts », *Target*, 1992, vol. 4, n°1, pp. 1-16.

Doi : <https://doi.org/10.1075/target.4.1.02rob>  
[consulté le 13 mai 2018]

SIMEONI, Daniel. « Trading Sense », *The Semiotic Review of Books*, 1997, vol. 8, n°1.  
<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/srb/trading.html>  
[consulté le 27 avril 2017]

SIMEONI, Daniel. « The Pivotal Status of the Translator's Habitus », *Target*, 1998, vol. 10, n°1, pp. 1-39.  
Doi : <https://doi.org/10.1075/target.10.1.02sim>  
[consulté le 27 avril 2017]

SIMON, Sherry. « Présentation : La traduction et la traversée des savoirs », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1991, vol. 4, n°2, pp. 11-17.  
<https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n2-ttr1475/037091ar.pdf>  
[consulté le 13 avril 2017]

STRATFORD, Philipp. « L'écrivain clandestin », Trad. en français par François Bilodeau, *Liberté*, vol. 35, n°1, 1993, pp. 120-131.  
<http://id.erudit.org/iderudit/31474ac>  
[consulté le 11 mars 2018]

TALENS, Jenaro. « L'écriture qu'on appelle traduction » *Meta : Journal des traducteurs*, 1993, vol. 38, n°4, pp. 630-636.  
<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1993-v38-n4-meta342/004321ar/>  
[consulté le 2 janvier 2018]

TOURY, Gideon. « Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation », *Poetics Today*, 1981, vol. 2, n°4, pp. 9-27.  
Doi: 10.2307/1772482  
[consulté le 1<sup>er</sup> janvier 2018]

VENUTI, Lawrence. « Translation and Minority », *The Translator*, 1998, vol. 4, n°2, pp. 135-144.  
<https://www.amazon.fr/Translation-Minority-Special-Issue-Translator/dp/190065010X>  
[consulté le 1<sup>er</sup> janvier 2018]

### **Ouvrages critiques sur la métaphore**

AL-HARRASI, Abdulla Nasser Khalifa. *Metaphor in (Arabic-into-English) Translation with Specific Reference to Metaphorical Concepts and Expressions in Political Discourse* (Thèse de doctorat). Birmingham : University of Aston, 2001.

- DEIGNAN, Alice. *Metaphor and Corpus Linguistics*. Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2005.
- DIGONNET, Rémi. *Métaphore et olfaction : une approche cognitive*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2016.
- FELDMAN, Jerome A. *From Molecule to Metaphor: A Neural Theory of Language*. Cambridge MA : MIT Press, 2006.
- GOATLY, Andrew (1997). *The Language of Metaphors*. Abingdon : Routledge, 2011.
- JOHNSON, Mark. *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1981.
- LAKOFF, George et Mark JOHNSON (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago : The University of Chicago Press, 2003.
- LAKOFF, George et Mark TURNER. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Floride : University of Florida, 1989.
- MACCORMAC, Earl R. *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge : MIT Press, 1985.
- RICŒUR, Paul. *Philosophie de la Volonté*. Paris : Aubier, 1949.
- RICŒUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- SEMINO, Elena. *Metaphor in Discourse*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- SEMINO, Elena et Zsófia DEMJÉN (dirs). *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*. Oxon, New York : Routledge, 2017.

## Articles

- ANDERSEN, Mette Skovgaard. « Metaphor matters », *Hermes : Journal of Linguistics*, 2000, vol. 13, n°24, pp. 57-80.  
<https://tidsskrift.dk/her/article/view/25569/22482>  
 [consulté le 12 mai 2018]
- BLACK, Max. « Metaphor! », *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, vol. 55, (1954 - 1955), pp. 273-294.  
<http://www.jstor.org/stable/4544549>  
 [consulté le 29 août 2015]

CROFTS, Marjorie. « Translating metaphors », *Australian Review of Applied Linguistics*, 1988, vol. 11, n°1, pp. 47-53.

Doi : [10.1075/ara1.11.1.05cro](https://doi.org/10.1075/ara1.11.1.05cro)

[consulté le 29 août 2015]

DAGUT, Menachem. « Can ‘Metaphor’ Be Translated ? », *Babel*, 1976, vol. 22, n°1, pp. 21-33.

Doi : <https://doi.org/10.1075/babel.22.1.05dag>

[consulté le 2 mai 2018]

DAGUT, Menachem. « More About the Translatability of Metaphor », *Babel*, 1987, vol. 33, n°2, pp. 77-83.

Doi : <https://doi.org/10.1075/babel.33.2.06dag>

[consulté le 2 mai 2018]

FORCEVILLE, Charles. « The identification of target and source in pictorial metaphors », *Journal of pragmatics*, 2002, vol. 34, n°1, pp. 1-14.

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216601000078>

[consulté le 3 septembre 2014]

FORCEVILLE, Charles. « Further Thoughts on Delimiting Pictorial Metaphor », *Theoria et Historia Scientiarum*, 2002, vol. 6, n°1, pp. 213-227.

<http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/THS/article/view/ths.2002.009/13451>

[consulté le 3 septembre 2014]

FUERTES OLIVERA, Pedro Antonio et Marisol VELASCO SACRISTÁN. « The Translatability of Metaphor in LSP: Application of a Decision-Making Model », *Revista alicantina de estudios ingleses*, 2001, n°14, pp. 73-91.

[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5285/1/RAEI\\_14\\_05.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5285/1/RAEI_14_05.pdf)

[consulté le 10 mai 2018]

JENSEN, Astrid. « Coping with Metaphor: A cognitive approach to translating metaphor ». *Hermes: Journal of Linguistics*, 2005, vol. 18, n°35, pp. 184-209.

<https://tidsskrift.dk/her/article/view/25823/22734>

[consulté le 10 mai 2018]

MASON, Kirsten. « Metaphor and Translation », *Babel: International Journal of Translation*, 1982, vol. 28, n°3, pp. 140-149.

Doi : <https://doi.org/10.1075/babel.28.3.05mas>

[consulté le 12 mai 2018]

MEYER, Ingrid, Victoria ZALUSKI et Kristen MACKINTOSH. « Metaphorical Internet terms: A conceptual and Structural Analysis », *Terminology*, 1997, vol. 4, n°1, pp. 1-33.

Doi : <https://doi.org/10.1075/term.4.1.03mey>

[consulté le 12 mai 2018]

NEWMARK, Peter. « The Translation of Metaphor », *Babel: International Journal of Translation*, 1980, vol. 26, n°2, pp. 93-100.

Doi : 10.1075/babel.26.2.05new

[consulté le 12 mai 2018]

Pragglejaz Group. « MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse », *Metaphor and Symbol*, 2007, vol. 22, n°1, pp. 1-39,

Doi: 10.1080/10926480709336752

[consulté le 12 mai 2018]

RÉMI-GIRAUD, Sylvianne. « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », *Cahiers de praxématique*, 2006, vol. 46, pp. 61-80.

<https://journals.openedition.org/praxematique/612>

[consulté le 12 mai 2018]

STEFANOWITSCH, Anatol. « The Function of Metaphor: Developing a Corpus-based Perspective », *International Journal of Corpus Linguistics*, 2005, vol. 10, n°2, pp. 161-198.

Doi : <https://doi.org/10.1075/ijcl.10.2.03ste>

[consulté le 8 octobre 2011]

SUHAMY, Henri. « Métaphore et dualité », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 2006, n°28, pp. 9-24.

[version papier]

TAMBA-MECZ Irène et Paul VEYNE. « Metaphora et Comparaison selon Aristote », *Revue des Études Grecques*, 1979, vol. 92, n°436-437, pp. 77-98.

[https://www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_1979\\_num\\_92\\_436\\_4218](https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1979_num_92_436_4218)

[consulté le 18 avril 2018]

VAN DEN BROECK, Raymond. « The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation », *Poetics today*, 1981, vol. 2, n°4, pp. 73-87.

Doi: 10.2307/1772487

[consulté le 12 mars 2013]

VELASCO SACRISTÁN, Marisol et Pedro Antonio FUERTES OLIVERA. « The Translatability of Metaphor in LSP: Application of a Decision-Making Model », *RAEI : Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 2001, n°14, pp. 73-92.

[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5285/1/RAEI\\_14\\_05.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5285/1/RAEI_14_05.pdf)

[consulté le 12 mars 2013]

## Ouvrages critiques sur le corps

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris : Félix Alcan, 1907.

BRUGIÈRE, Bernard (dir.). *Les Figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines : de la Renaissance à nos jours*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1991.

BARON, Helen. « Interwoven Words, Interactive Feelings: Paul Morel and Sons and Lovers ». *Writing the Body in D.H. Lawrence: Essays on Language, Representation, and Sexuality*, Paul Poplawski (dir.). Connecticut : Greenwood, 2001.

BRANDSTETTER, Gabriele (1995). *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, trad. de l'allemand par Elena Polzer et Mark Frank. New York : Oxford University Press, 2015.

COURRÉNT, Mireille. « De l'humidité au soleil : le corps des peuples dans la littérature gréco-latine ». *Le corps dans la culture méditerranéenne*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2007.

CUNY, Noëlle. *D. H. Lawrence : Le corps en devenir*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

DELORY-MOMBERGER, Christine (2016). *Éprouver le corps : Corps appris, corps apprenant*. Toulouse : Eres, 2017.

DEMELLO, Margo. *Body Studies: An Introduction*. Londres, New York : Routledge, 2014.

ELLIS, Havelock (1923). *The Dance of Life*. Montana : Kessinger Publishing, 2005.

FRANÇOIS, Sophie. *Tlaloc et Huitzilopochtli Dieux du panthéon aztèque : Dieux du panthéon aztèque*. Mémoire de maîtrise, 2008.

HARRISON, Andrew. « D.H. Lawrence's 'Perfervid Futuristic Style' and the Writing of the Body in The Rainbow ». *Writing the Body in D.H. Lawrence: Essays on Language, Representation, and Sexuality*, Paul Poplawski (dir.). Connecticut : Greenwood, 2001.

JONES, Susan. *Literature, Modernism and Dance*. Oxford : Oxford University Press, 2013.

KAUFMANN, Jean-Claude. *Corps de femmes, regards d'hommes : sociologie des seins nus sur la plage*. Saint-Amand-Montrond : Éditions Nathan, 2010.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije et Jacques, DIEBOLD (1997). *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Flammarion, 2006.

MICHELUCCI, Stefania. « Lawrence's Representation of the Body and the Visual Arts ». *Writing the Body in D.H. Lawrence: Essays on Language, Representation, and Sexuality*, Paul Poplawski (dir.). Connecticut : Greenwood, 2001.

READ, Herbert, Harry T. MOORE et J. LINDSAY (dirs.) *Paintings of D. H. Lawrence*. Londres : Cory, Adams and Mackay, 1964.

STEWART, Jack. *The Vital Art of D.H. Lawrence: Vision and Expression*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1999.

VEYNE, Paul, Paul CARMIGNANI, Mireille COURRÉNT *et alii.* (dirs). *Le corps dans les cultures méditerranéennes : actes du colloque des 30-31 mars et 1<sup>er</sup> avril 2006 à l'université de Perpignan-via Domitia*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2007.

VIGARELLO, Georges. *Le sentiment de soi : Histoire de la perception du corps*. Paris : Seuil, 2014.

## Articles

BLANQUET, Brigitte. « L'ordalie : un rite de passage », *Adolescence*, 2010, vol. 4, n°74, pp. 887-898.

<https://www.cairn.info/revue-adolescence1-2010-4-page-887.htm>

Doi : 10.3917/ado.074.0887

[consulté le 12 juin 2018]

GUMERY, Keith. « A Real Lack of Costumes: Some Thoughts on the Unclothed Figure in the Films of Peter Greenway ». *Velvet Light Trap*, 2002, n°49, pp. 67-80.

<http://go.galegroup.com/ps/anonymou?id=GALE%7CA92589216&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=01491830&p=AONE&sw=w>

[consulté le 8 septembre 2018]

KATZ-ROY, Ginette. « D.H. Lawrence : de la copie comme démarche heuristique », *Études Britanniques Contemporaines*, 1994, n°5, pp. 125-137

<http://ebc.chez-alice.fr/ebc511.html>

[consulté le 13 septembre 2018]

KINKEAD-WEEKES, Mark. « D.H. Lawrence and the Dance », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1992, vol. 10, n°1, pp. 59-77.



Doi : 10.2307/1290699  
<https://www.jstor.org/stable/1290699>  
[consulté le 13 septembre 2018]

KIMM, D. « Les poètes ont une voix mais aussi un corps », *Jeu*, 2004, n°112, pp. 99–103.  
<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2004-n112-jeu1112278/25339ac.pdf>  
[consulté le 3 juin 2018]

NESSAH, Sandra. « Études sur le corps et le vêtement à partir de l'imagerie antique », *Perspective*, 2014, n°2, pp. 253-260.  
<http://journals.openedition.org/perspective/5659>  
[consulté le 25 mars 2018]

NUTI, Marco. « La shiftness du corps peint : motifs cézanniens dans la fiction de David Herbert Lawrence », *Revue de littérature comparée* 2008, vol. 2, n°326, pp. 195-213.  
<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-2-page-195.htm>  
[consulté le 11 mai 2018]

RAGACHEWSKAYA, Marina. « No Dancing Matter: The Language of Dance and Sublimation in D.H. Lawrence », *Études Lawrenciennes*, 2013, n°44, pp. 187-204.  
<http://journals.openedition.org/lawrence/196>  
Doi : 10.4000/lawrence.196  
[consulté le 1<sup>er</sup> juin 2018]

## **Stylistique, style en traduction et créativité**

### **Ouvrages critiques**

CAMERON, Lynne. « Metaphor in Prosaic and Poetic Creativity ». *Creativity in language and literature: The state of the art*, Joan Swann, Rob Pope et Ronald Carter (dirs). New York : Palgrave Macmillan, 2011.

CARTER, Ronald. *Language and Creativity: The Art of Common Talk*. Londres, New York : Routledge, 2004.

FOWLER, Roger (1986). *Linguistic Criticism*. New York : Oxford University Press, 1996.

HICKEY, Leo (dir.) (1989). *The Pragmatics of Style*. Oxfordshire, New York : 2014

LUBART, Todd, Christophe MOUCHIROUD, Sylvie TORDJMAN, *et al.* *Psychologie de la créativité*. Paris : Armand Colin, 2015.

MARCHAISSE, Thierry. *Le théorème de l'auteur : Logique de la créativité*. Paris : Éditions Epel, 2016.

PARKS, Tim. *Translating Style*. Londres : Cassell, 1998.

SORLIN, Sandrine. *La stylistique anglaise : théories et pratique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.

TAYLOR, Irving A. « The Nature of the Creative Process ». *Creativity: An Examination of the creative process*, Paul Smith (dir.). New York : Hastings House, 1959.

VINAY, Jean-Paul et Jean DARBELNET (1958). *Stylistique comparée de l'anglais et du français*. Paris : Didier, 1966.

WALES, Kate. *A Dictionary of Stylistics*. Harlow : Longman, 2001.

## Articles

BAKER, Mona. « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator ». *Target*, 2000, vol. 12, n°2, pp. 241-266.

<https://hathanhnhai.files.wordpress.com/2012/11/towards-a-methodology-for-investigating-the-style-of-a-literary-translator.pdf>

[consulté le 13 septembre 2018]

BORST, Grégoire, Amandine DUBOIS et Todd I. LUBART. « Structures et mécanismes cérébraux sous tendant la créativité : une revue de la littérature », *Approche neuropsychologique des apprentissages de l'enfant (ANAE)*, 2006, vol. 18, n°87, pp. 96-113.

[http://www.jf-doucet.com/IMG/pdf/Structuresetme\\_canismesce\\_re\\_brauxdelacre\\_ativite\\_-2.pdf](http://www.jf-doucet.com/IMG/pdf/Structuresetme_canismesce_re_brauxdelacre_ativite_-2.pdf)

[consulté le 13 septembre 2018]

DANCETTE, Jeanne, Louise AUDET et Laurence JAY-RAYON. « Axes et critères de la créativité en traduction », *Meta : Journal des traducteurs*, 2007, vol. 52, n°1, pp. 108-122.

<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2007-v52-n1-meta1613/014726ar/>

[consulté le 10 mars 2018]

EINDHOVEN, Jan E. et W. Edgar VINACKE (1952). « Creative Processes in Painting », *The Journal of General Psychology*, 1952, vol. 47, n°2, pp. 139-164.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221309.1952.9710660>

[consulté le 10 mars 2018]

GUILFORD, Joy Paul. « Creativity », *American Psychologist*, 1950, vol. 5, n°9, pp. 444-454.

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/j.2162-6057.1970.tb00856.x>

[consulté le 10 mars 2018]

HANER, Udo-Ernst. « Spaces for Creativity and Innovation in Two Established Organizations », *Creativity and Innovation Management*, 2005, vol. 14, n°3, pp. 288-298.

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1476-8691.2005.00347.x>

[consulté le 17 mars 2018]

HEWSON, Lance. « Les paradoxes de la créativité en traduction littéraire », *Meta : Journal des traducteurs*, 2017, vol. 62, n°3, pp. 501-520.

Doi :10.7202/1043945ar

[consulté le 14 mai 2018]

MASSON, Jean-Yves. « De la traduction comme acte créateur ». *Meta : Journal des traducteurs*, 2017, vol. 62, n°3, pp. 635-646.

Doi :10.7202/1043954ar

[consulté le 14 mai 2018]

RIFFATERRE, Michael. « La métaphore filée dans la poésie surréaliste ». *Langue française*, 1969, n°3, *La stylistique*. pp. 46-60.

Doi : <https://doi.org/10.3406/lfr.1969.5433>

[https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1969\\_num\\_3\\_1\\_5433](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5433)

[consulté le 7 juin 2018]

### **Traductologie de corpus**

AIJMER, Karin, Bengt, ALTENBERG, et Mats JOHANSSON (dirs). *Languages in Contrast. Papers from a Symposium on Text-based Cross-Linguistic Studies*. Lund : Lund University Press, 1996.

BALLARD, Michel et Carmen PINEIRA-TRESMONTANT. *Les corpus en linguistique et en traductologie*. Arras : Artois Presses Université, 2007.

BOWKER, Lynne et Jennifer PEARSON. *Working with Specialized Language: A Practical Guide to Using Corpora*. Londres, New York : Routledge, 2000.

CLEAR, Jeremy. « From Firth Principles: Computational Tools for the Study of Collocation ». *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Mona Baker, Gill Francis et Elena Tognini-Bonelli (dirs). Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1993.

DELISLE, Jean (1993). *La Traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa : University of Ottawa Press, 2003.

DÖRNYEI, Zoltán. *Research methods in applied linguistics: Quantitative, qualitative, and mixed methodologies*. Oxford : Oxford University Press, 2007.

FRANCIS, Gill. « A Corpus-Driven Approach to Grammar — Principles, Methods and Examples ». *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Mona Baker, Gill Francis, et Elena Tognini-Bonelli (dirs). Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1993.

HABERT, Benoît. « Des corpus représentatifs : de quoi, pour quoi, comment ? ». *Linguistique sur corpus*, Mireille Bilger (dir.). Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2000.

JANDA, Laura A (dir.). *Cognitive Linguistics: The Quantitative Turn*. Berlin, Boston : Walter de Gruyter GmbH, 2013.

KENNEDY, Graeme. *An Introduction to Corpus Linguistics*. Harlow, Essex : Addison Wesley Longman, 1998.

KENNY, Dorothy. *Lexis and Creativity in Translation: A Corpus-based Study*. Manchester : St. Jerome Publishing, 2001.

KUČERA, Henry et W. Nelson FRANCIS. *Computational Analysis of Present-day American English*. Providence Rhode Island : Brown University Press, 1967.

LAVIOSA, Sara. *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2002.

LEECH, Geoffrey et Mick SHORT (1981). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* [2ème édition]. Londres : Pearson Education Limited, 2007.

LEECH, Geoffrey. « The State of the Art in Corpus Linguistics ». *English Corpus Linguistics : Studies in Honour of Jan Svartvik*, Karin Aijmer et Bengt Altenberg (dirs). Londres, New York : Longman, 1991.

LEECH, Geoffrey. « Corpora and Theories of Linguistic Performance ». *Directions in Corpus Linguistics*, Jan Svartvik (dir.). Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 1992.

LOOCK, Rudy. *La Traductologie de corpus*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

MAHLBERG, Michaela. « Corpora and Translation Studies: Textual Function of Lexis in

*Bleak House* and in a Translation of the Novel into German ». *La Trazuzione: Lo Stato dell'Arte*, Vittoria Intonti, Graziella Todisco et Maristella Gatto. Ravenna : Longo, 2007, pp. 115-135.

MALMKJÆR, Kirsten. « Who Can Make *Nice* A Better Word Than *Pretty*?—Collocation, Translation, and Psycholinguistics ». *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Mona Baker, Gill Francis et Elena Tognini-Bonelli (dirs). Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1993.

MASTROPIERRO, Lorenzo. *Corpus Stylistics in Heart of Darkness and Its Italian Translations*. Londres, New York : Bloomsbury Publishing, 2018.

MAYAFFRE, Damon. « Rôle et place du corpus en linguistique ». *Réflexions introductives*, Pascale Vergely (dir.), Actes du colloque JETOU'2005. Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, 2005.

MILES, Matthew B. et A. Michael HUBERMAN (1994). *Analyse des données qualitatives*, trad. en français par Martine Hladay Rispal. Paris, Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2003.

OLOHAN, Maeve. *Introducing Corpora in Translation Studies*. Londres, New York : Routledge, 2004.

PAGANO, Adriana, Sara LAVIOSA, Hannu KEMPPANEN et Meng JI. *Textual and Contextual Analysis in Empirical Translation Studies*. Singapour : Springer, 2017.

PAILLÉ, Pierre et Alex MUCCHIELLI (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin, 2016.

PHILIP, Gill. *Colouring Meaning: Collocation and Connotation in Figurative Language*. Amsterdam, Philadelphie : Benjamins, 2011.

SALDANHA, Gabriela et Sharon O'Brien (2013). *Research Methodologies in Translation Studies*. Oxon, New York : Routledge, 2014.

SINCLAIR, John. *Corpus, concordance, collocation*. Oxford : Oxford University Press, 1991.

SINCLAIR, John. (1996). *Preliminary recommendations on Coprus Typology*. Technical report, EAGLES, (Expert Advisory Group on Language Engineering Standards).  
[http : //www.ilc.cnr.it/EAGLES96/pub/eagles/corpora/corpusypp.ps.gz](http://www.ilc.cnr.it/EAGLES96/pub/eagles/corpora/corpusypp.ps.gz)  
[consulté le 10 mars 2018]

STUBBS, Michael. « British traditions in text analysis: From Firth to Sinclair ». *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Mona Baker, Gill Francis et Elena Tognini-Bonelli (dirs). Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1993.

TISSARI, Heli. « Corpus-Linguistic Approaches to Metaphor Analysis ». *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, Elena Semino et Zsófia Demjén (dirs). Oxon, New York : Routledge, 2017.

TOGNINI-BONELLI, Elena. *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2001.

TYMOCZKO, Maria (2007). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Londres, New York : Routledge, 2014.

### Articles

ARTERO, Paola et Adriana ȘERBAN. « The Status of Qualitative and Quantitative Methods of Enquiry in Translation Research: CS Lewis's Narnia in French—A Corpus-based Approach », *Corela : Cognition, représentation, langage*, 2013, n°HS-13.

Doi : 10.4000/corela.3071

<http://journals.openedition.org/corela/3071>

[consulté le 15 mai 2018]

BAKER, Mona. « Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research », *Target*, 1995, vol. 7, n°2.

Doi : 10.1075/target.7.2.03bak

[consulté le 15 mai 2018]

BOSSEAU, Charlotte. « Who's Afraid of Virginia's *you*: a Corpus-based Study of the French Translations of *The Waves* », *Meta*, 2006, vol. 51, n°3, pp. 599–610.

Doi:10.7202/013565ar

COCHRANE, Guylaine. « Le foisonnement, phénomène complexe », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 1995, vol. 8, n°2, pp. 175-193.

<https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1995-v8-n2-ttr1483/037222ar/>

[consulté le 12 décembre 2017]

FRANCIS, Gill. « Nominal Groups and Clause Structure », *Word*, 1991, vol. 42, n°2, pp. 145-156.

Doi : 10.1080/00437956.1991.11435836

<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00437956.1991.11435836>

[consulté le 4 février 2018]

HERRERA SOLER, Honesto. « A Metaphor Corpus in Business Press Headlines », *Ibérica*, 2008, vol. 15, pp. 51-70.

<http://www.redalyc.org/html/2870/287024060004/>

[consulté le 4 février 2018]

LAURENCE, Anthony. « AntConc: A Learner and Classroom Friendly, Multi-Platform Corpus Analysis Toolkit ». *Proceedings of IWLeL*, 2004, pp. 7-13.

<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.211.8437&rep=rep1&type=pdf>

[consulté le 5 septembre 2016]

LAURENCE, Anthony. AntConc (Version 3.4.4) [Windows]. Tokyo : Waseda University, 2014.

<http://www.laurenceanthony.net/>

[consulté le 10 septembre 2018]

LÉON, Jacqueline. « Aux sources de la ‘Corpus Linguistics’: Firth et La *London School* ». *Langages*, 2008, vol. 3, n°171, pp. 12-33.

<https://www.cairn.info/revue-langages-2008-3-page-12.htm#no1>

[consulté le 17 mai 2018]

MALMKJÆR, Kirsten. « *What happened to God and the angels: An exercise in translational stylistics* », *Target*, 2003, vol. 15, n°1, pp. 37-58.

<https://doi.org/10.1075/target.15.1.03mal>

[consulté le 3 mai 2018]

MAYAFFRE, Damon. « L’Herméneutique numérique ». *L’Astrolabe. Recherche littéraire et Informatique*, 2002, p 1-11.

<hal-00586512>

[consulté le 20 mai 2018]

ZANETTIN, Federico. « IperGrimus ». *inTRAlinea*, 2001.

<http://www.intralinea.org/monographs/zanettin/>

[consulté le 19 août 2018]

## **Les extraits journalistiques**

### *Dans L’Européen*

HENRY, Raymond. « Lectures anglaises », 16 octobre 1929, p. 10.

<http://www.babeltheque.fr/2017/08/31/les-controverses-litteraires-99-lamant-de-lady-chatterley-de-d-h-lawrence/>

### *Dans Le Journal des débats politiques et littéraires*

PP. V. « Le rétablissement de la censure en Grande-Bretagne », 25 février 1929, p. 2.

<http://www.babeltheque.fr/2017/08/31/les-controverses-litteraires-99-lamant-de-lady-chatterley-de-d-h-lawrence/>

*Dans Le Figaro*

BLANCHE, Jacques-Émile. « L’art de traduire », 19 septembre 1930, pp. 5.

DE CATALOGNE, Gérard. « Figures anglaises », 27 avril 1929, pp. 5.

## **Dictionnaires**

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Larousse, 1867.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

[consulté le 10 septembre 2018]

TIBERGHIEU, Guy et Hervé, ABDI (dirs). *Dictionnaire des sciences cognitives*. Paris : Armand Colin, 2002.

*Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi)*, Nancy, CNRS, ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française), UMR CNRS-Université Nancy 2

[<http://atilf.atilf.fr/frantext.htm>]

[consulté le 10 septembre 2018]

*Macmillan English Dictionary*

<https://www.macmillandictionary.com/>

[consulté le 14 septembre 2018]

## **Textes religieux**

*La Bible Segond 21*. Romanel-sur-Lausanne : Société Biblique de Genève, 2016.

*Le Coran : édition intégrale* (1783), trad en français par Claude-Étienne Savary.

<http://www.lenoblecoran.fr/claude-etienne-savary/>

[consulté le 12 juillet 2012]