



HAL
open science

Romans contemporains de femmes : analyse des thématiques mythiques et de leurs traductions

Isabelle Chauveau

► **To cite this version:**

Isabelle Chauveau. Romans contemporains de femmes : analyse des thématiques mythiques et de leurs traductions. Littératures. Université Polytechnique Hauts-de-France; Université de Mons, 2021. Français. NNT : 2021UPHF0041 . tel-03813657

HAL Id: tel-03813657

<https://theses.hal.science/tel-03813657>

Submitted on 13 Oct 2022

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 de doctorat
Pour obtenir le grade de Docteur de
l'UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE, de l'INSA
HAUTS-DE-FRANCE et de l'UNIVERSITÉ DE MONS**

Discipline, spécialité selon la liste des spécialités pour lesquelles l'École Doctorale est
accréditée :

Littérature comparée

**Présentée et soutenue par Isabelle CHAUVEAU.
Le 26 novembre 2021, à l'Université de Mons**

École doctorale :
École Doctorale Polytechnique Hauts-de-France (ED PHF n°635)

Équipe de recherche, Laboratoire :
Laboratoire DeScripto devenu Laboratoire de Recherche Sociétés & Humanités (LARSH)

**Romans contemporains de femmes : analyse des thématiques mythiques et
de leurs traductions**

JURY

Président du jury

- Fischer, Caroline, Professeur des universités, Université de Pau et des pays de l'Adour.

Rapporteurs

- Bénit, André, Profesor titular de Universidad, Universidad Autónoma de Madrid.
- Balutet, Nicolas, Professeur des universités, Université Polytechnique Hauts-de-France.

Examineurs

- Lagae, Véronique, Professeur des universités, Université Polytechnique Hauts-de-France.
- Costa, Béatrice, Université de Mons.
- Pieropan, Laurence, Université de Mons.

Co-directrices de thèse

- Gravet, Catherine, Professeur des universités, Université de Mons.
- Schwerter, Stephanie, Professeur des universités, Université Polytechnique Hauts-de-France.

Résumé

Le présent travail a pour objet l'étude de mythes féminins gréco-romains revisités par des auteures littéraires contemporaines dans des romans issus des sélections Goncourt 2016 et 2018 et l'influence du procédé traductif sur l'expression de ces mythes. Notre corpus est constitué de trois romans (*Chanson douce* de Leïla Slimani, *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard et *La Vraie Vie* d'Adeline Dieudonné) rédigés durant la période charnière du #metoo, qui mettent en scène des personnages féminins et ont pour thématique centrale la condition des femmes. Ce corpus a fait l'objet d'une étude à la fois mythocritique et traductologique : nous avons d'abord relevé la présence d'un mythe dans chaque roman au moyen d'extraits illustratifs des différents mythèmes (parties constitutives du mythe) de celui-ci, avant d'étudier, ensuite, la traduction de ces extraits vers l'anglais et l'espagnol au moyen du modèle d'analyse de Lance Hewson (2011) revisité par Kévin Henry (2016). Grâce à ces analyses, nous avons conclu que toutes les auteures envisagées ont bel et bien remis au goût du jour, de manière consciente ou inconsciente, des mythes féminins gréco-romains dans leurs romans, et que le procédé traductif a altéré, dans la moitié des cas, la voix des personnages féminins intervenant dans ces mythes, et modifié presque systématiquement l'expressivité des mythes dans les langues cibles par rapport à la langue source. Ceci débouche sur des hypothèses traductives de « divergence relative », voire de « divergence radicale ».

Mots-clés : mythes au féminin – littérature contemporaine de femmes – traduction genrée

Abstract

This thesis aims at studying Greco-Roman feminine myths revisited by contemporary women authors in novels published in 2016 and 2018 in the context of the Goncourt Prize selections, and the influence of the translational process on the expression of these myths. Our corpus consists of three novels (*Chanson douce* by Leïla Slimani, *Ça raconte Sarah* by Pauline Delabroy-Allard and *La Vraie Vie* by Adeline Dieudonné) written around the pivotal period of #metoo, featuring female characters and having the condition of women as a central theme. It was the subject of both a mythocritical and translational study: we first noted the presence of myths in each novel through illustrative excerpts of the different constituent parts of the studied myths before analysing the translation of these excerpts into English and Spanish using Lance Hewson's (2011) analysis model revisited by Kévin Henry (2016). On the basis of these analyses, we concluded that while all of the authors studied did consciously or unconsciously revive Greco-Roman feminine myths in their novels, the translational process alters, in half of the cases, the voice of the female characters involved in these myths, and almost systematically alters the expressivity of the myths in the target languages as compared to the source language. This leads to translational hypotheses of "relative divergence" or even "radical divergence".

Keywords: feminine myths - contemporary women's literature - gendered translation

Remerciements

Merci à Catherine Gravet, d'avoir cru en moi dès mes années de Master en tant qu'étudiante assistante et de m'avoir formée pendant toutes les années qui ont suivi.

Merci à Stéphanie Schwerter, de m'avoir donné la chance de mener à bien mon doctorat grâce à la cotutelle au sein de l'Université Polytechnique des Hauts-de-France et de m'avoir guidée depuis lors.

Merci à Pierre François, d'avoir fait apparaître en moi l'étincelle de la recherche et d'avoir été le premier à m'encourager dans cette voie.

Merci à mon comité d'accompagnement : Laurence Pieropan, Béatrice Costa et Katherine Rondou, pour leurs conseils avisés et leur soutien.

Merci à mon comité de suivi : Michel Berré et Gonzalo Francisco Sanchez, de s'être souciés de mon bien-être au cours de la thèse et pour leurs recommandations.

Merci à Sylvie Roeland et Sophie Ballet, pour leur aide précieuse et leur gentillesse.

Merci à Élise Hugueny-Léger, de m'avoir accueillie à l'Université de St Andrews et d'avoir consacré de son temps pour que mon séjour de recherche se passe à merveille.

Merci à mes deux stagiaires, Lorine Piérard et Thomas Goldenberg, pour leur aide précieuse et leurs trouvailles dans leurs analyses de *Chanson douce* et *Ça raconte Sarah*, respectivement.

Merci à ma famille, en particulier mes parents, de m'avoir donné le goût de la lecture.

Merci à la famille de Loïc, en particulier Domi qui sera dans mes pensées lors de la défense.

Merci à mes amis : Camille et Geoffrey, Florent et Élise, Nicolas et Quentin, pour leur soutien sans faille.

Et *last but not least*, merci à Loïc, sans qui je n'en serais pas là aujourd'hui.

Table des matières

RÉSUMÉ	2
ABSTRACT	2
REMERCIEMENTS	3
TABLE DES MATIÈRES	4
LISTE DES ILLUSTRATIONS	8
LISTE DES TABLEAUX	8
INTRODUCTION	10
LA VENUE À LA MYTHOCRITIQUE ET À LA TRADUCTOLOGIE.....	10
CONTEXTE ACTUEL ET RÉÉCRITURE DES MYTHES	11
QUESTIONS TRADUCTOLOGIQUES : IDENTITÉ ET TEXTES	12
ABSENCE DE RECHERCHES PLURIDISCIPLINAIRES RÉCENTES	13
PLAN DU TRAVAIL.....	14
PARTIE I : CADRE THÉORIQUE	15
CHAPITRE 1 : MYTHE ET (R)ÉVOLUTION	16
1.0 INTRODUCTION.....	16
1.1 MYTHE : DÉFINITION	17
1.1.1 <i>Mythes gréco-romains = mythes contemporains ?</i>	18
1.1.2 <i>Vers une définition du mythe littéraire</i>	20
1.1.3 <i>Mythème, thème, motif et avatar</i>	23
1.2 LE MYTHE AU FÉMININ	32
1.3 MYTHES ET TRADUCTION	35
1.4 CONCLUSION	37
CHAPITRE 2 - QUAND LES FEMMES VIENNENT À L'ÉCRITURE, LA LITTÉRATURE POUR (SE) CONSTRUIRE	39
2.0 INTRODUCTION.....	39
2.1 POUVOIR DE LA LITTÉRATURE	40
2.2 « ÉCRITURE FÉMININE », MISE EN CONTEXTE	46
2.3 MYTHES ET RÉÉCRITURES	54
2.4 CONCLUSION	58
CHAPITRE 3 - TRADUCTOLOGIE, GENRE ET MYTHES : UNE TRANSVERSALITÉ VIABLE ?	60
3.0 INTRODUCTION.....	60
3.1 LE FONCTIONNALISME.....	61
3.2 REDÉFINIR LA TRADUCTION AVEC LANCE HEWSON	66
3.3 LE MODELE DE LANCE HEWSON.....	66
3.4 LE MODÈLE DE KEVIN HENRY	77
3.5 QUAND LA TRADUCTION SE GENRE.....	78
3.5.1 <i>Traduction féministe : définition</i>	79
3.5.2 <i>Historique de la traduction féministe</i>	83
3.5.3 <i>Fidélité et infidélité</i>	85
3.5.4 <i>Fonction du texte féministe : traduire comme geste politique</i>	90
3.5.5 <i>Traduire corps, genre et sexualité</i>	92
3.6 TITRES : QUELS ENJEUX POUR L'ANALYSE MYTHOCRITIQUE ET LA TRADUCTION ?	96
3.6.1 <i>Importance des titres des œuvres littéraires</i>	96
3.6.2 <i>Traduction des titres littéraires : enjeux et réception</i>	98
3.7 CONCLUSION	104
CHAPITRE 4 - MÉTHODOLOGIE ET JUSTIFICATIONS	105

4.1 DÉTERMINATION DES HYPOTHÈSES	105
4.1.1 <i>Littérature scientifique liée aux hypothèses</i>	105
4.1.2 <i>Hypothèses</i>	107
4.1.2.1 <i>Hypothèse littéraire et mythocritique</i>	107
4.1.2.2 <i>Hypothèses traductologiques</i>	107
4.1.2.3 <i>Tableau récapitulatif</i>	108
4.2 CHOIX DU CORPUS ET JUSTIFICATION	109
4.2.1 <i>Description des prix littéraires</i>	109
4.2.2 <i>Description du prix Goncourt</i>	111
4.2.3 <i>Légitimation du prix Goncourt</i>	115
4.2.4 <i>Choix des sélections plutôt que lauréates</i>	118
4.2.5 <i>Justification des sélections Goncourt utilisées</i>	120
4.2.6 <i>Autres critères de choix</i>	121
4.2.7 <i>Période contemporaine</i>	123
4.2.7.1 <i>Contexte général</i>	123
4.2.7.2 <i>#metoo dans le monde francophone</i>	124
4.2.7.3 <i>#metoo dans le monde anglophone</i>	126
4.2.7.4 <i>#metoo dans le monde hispanophone</i>	127
4.3 MÉTHODOLOGIE.....	128
4.3.1 <i>Méthodologie d'analyse mythocritique et traductologique</i>	128
4.3.2 <i>Entretiens avec les auteures et les traductrices : pourquoi ?</i>	130
4.3.3 <i>Mise en commun de ces analyses</i>	131
4.4 CONCLUSION	132
PARTIE II : PARTIE PRATIQUE.....	133
CHAPITRE 5 - ANALYSES ET RÉSULTATS	134
5.1 INTRODUCTION.....	134
5.2 <i>CHANSON DOUCE, LEÏLA SLIMANI</i>	135
5.2.1 <i>Texte source : informations générales et réception</i>	135
5.2.2 <i>Leïla Slimani : carrière</i>	140
5.2.3 <i>Traductions anglaise et espagnole : informations et réception</i>	142
5.2.4 <i>Traductrice de l'œuvre en espagnol : Malika Embarek López</i>	148
5.2.4.1 <i>Carrière et autres œuvres traduites</i>	148
5.2.5 <i>Traducteur de l'œuvre en anglais : Sam Taylor</i>	149
5.2.5.1 <i>Carrière et autres œuvres traduites</i>	149
5.2.6 <i>Éléments para- et péri-textuels pertinents (texte source)</i>	149
5.2.6.1 <i>Couverture et quatrième de couverture</i>	150
5.2.6.2 <i>Illustrations</i>	154
5.2.6.3 <i>Introduction et bibliographie</i>	155
5.2.6.4 <i>Commentaires de l'éditeur</i>	155
5.2.6.5 <i>Préface et postface</i>	155
5.2.7 <i>Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction anglaise)</i>	155
5.2.7.1 <i>Couverture et quatrième de couverture</i>	155
5.2.7.2 <i>Illustrations</i>	159
5.2.7.3 <i>Introduction et bibliographie</i>	159
5.2.7.4 <i>Commentaires de l'éditeur</i>	159
5.2.7.5 <i>Préface et postface</i>	160
5.2.8 <i>Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction espagnole)</i>	160
5.2.8.1 <i>Couverture et quatrième de couverture</i>	160
5.2.8.2 <i>Illustrations</i>	161
5.2.8.3 <i>Introduction et bibliographie</i>	161
5.2.8.4 <i>Commentaires de l'éditeur</i>	162
5.2.8.5 <i>Préface et postface</i>	162
5.2.9 <i>Macrostructure du texte et synthèse comparative entre traductions et texte source</i>	162
5.2.10 <i>Analyse critique</i>	163
5.2.10.1 <i>Identification des mythes</i>	163
5.2.10.2 <i>Identification des extraits pertinents</i>	165
5.2.10.2.0 <i>Titre</i>	166
5.2.10.2.1 <i>Mythème 1 : Médée est amoureuse de Jason</i>	167

5.2.10.2.2	Mythème 2 : Jason abandonne Médée	170
5.2.10.2.3	Mythème 3 : Médée se venge	173
5.2.10.2.4	Mythème 4 : Médée est une figure de l'altérité, une étrangère	174
5.2.10.2.5	Mythème 5 : Médée est une figure paradoxale et binaire	176
5.2.10.2.6	Mythème 6 : Médée est autant victime que criminelle	177
5.2.10.2.7	Maternité	179
5.2.10.3	Analyse du niveau microscopique	181
5.2.10.3.0	Titre	183
5.2.10.3.1	Mythème 1 : Médée est amoureuse de Jason	188
5.2.10.3.2	Mythème 2 : Jason abandonne Médée	197
5.2.10.3.3	Mythème 3 : Médée se venge	205
5.2.10.3.4	Mythème 4 : Médée est une figure de l'altérité, une étrangère	210
5.2.10.3.5	Mythème 5 : Médée est une figure paradoxale et binaire	216
5.2.10.3.6	Mythème 6 : Médée est autant victime que criminelle	219
5.2.10.3.7	Maternité	225
5.3	ÇA RACONTE SARAH, PAULINE DELABROY-ALLARD	229
5.3.1	Texte source : informations générales et réception	229
5.3.2	Auteure de l'œuvre : carrière et entretien	233
5.3.3	Traduction anglaise et espagnole : informations générales et réception	234
5.3.4	Traductrice ou traducteur de l'œuvre en anglais	241
5.3.4.1	Carrière et autres œuvres traduites	241
5.3.5	Traductrice ou traducteur de l'œuvre en espagnol	242
5.3.5.1	Carrière et autres œuvres traduites	242
5.3.6	Éléments para- et péri-textuels pertinents (texte source)	244
5.3.6.1	Couverture et quatrième de couverture	244
5.3.6.2	Illustrations	246
5.3.6.3	Introduction et bibliographie	246
5.3.6.4	Commentaires de l'éditeur	247
5.3.6.5	Préface et postface	247
5.3.7	Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction anglaise)	247
5.3.7.1	Couverture et quatrième de couverture	247
5.3.7.2	Illustrations	250
5.3.7.3	Introduction et bibliographie	250
5.3.7.4	Commentaires de l'éditeur	251
5.3.7.5	Préface et postface	251
5.3.8	Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction espagnole)	251
5.3.8.1	Couverture et quatrième de couverture	251
5.3.8.2	Illustrations	252
5.3.8.3	Introduction et bibliographie	252
5.3.8.4	Commentaires de l'éditeur	252
5.3.8.5	Préface et postface	253
5.3.9	Macrostructure du texte et synthèse comparative entre traductions et texte source	253
5.3.10	Analyse critique	253
5.3.10.1	Identification des mythes	253
5.3.10.2	Identification des extraits pertinents	256
5.3.10.2.0	Titre	256
5.3.10.2.1	Mythème 1A : Méduse est l'héroïne, le personnage principal	258
5.3.10.2.2	Mythème 1B : Méduse au destin tragique	259
5.3.10.2.3	Mythème 2 : Méduse est d'une terrible laideur et d'une sublime beauté	263
5.3.10.2.4	Mythème 3 : Méduse est la seule mortelle des Gorgones	264
5.3.10.2.5	Mythème 4 : Méduse est une représentation allégorique de l'Autre par rapport à la vie	267
5.3.10.2.6	Mythème 5 : Méduse incarne le négatif absolu, le chaos	267
5.3.10.2.7	Mythème 6 : Méduse est une figure de la féminité menaçante ou tentatrice	268
5.3.10.3	Analyse du niveau microscopique	269
5.3.10.3.0	Titre	269
5.3.10.3.1	Mythème 1A : Méduse est l'héroïne, le personnage principal	277
5.3.10.3.2	Mythème 1B : Méduse au destin tragique	281
5.3.10.3.3	Mythème 2 : Méduse est d'une terrible laideur et d'une sublime beauté	287
5.3.10.3.4	Mythème 3 : Méduse est la seule mortelle des Gorgones	291
5.3.10.3.5	Mythème 4 : Méduse est une représentation allégorique de l'Autre par rapport à la vie	302
5.3.10.3.6	Mythème 5 : Méduse incarne le négatif absolu, le chaos	303
5.3.10.3.7	Mythème 6 : Méduse est une figure de la féminité menaçante ou tentatrice	306

5.4 LA VRAIE VIE, ADELINÉ DIEUDONNÉ	310
5.4.1 Texte source : informations générales et réception	310
5.4.2 Auteure de l'œuvre : carrière	315
5.4.3 Traduction : informations générales et réception	315
5.4.4 Traductrice ou traducteur de l'œuvre en anglais	319
5.4.4.1 Carrière et autres œuvres traduites	319
5.4.5 Traductrice ou traducteur de l'œuvre en espagnol.....	319
5.4.5.1 Carrière et autres œuvres traduites	320
5.4.6 Éléments para- et péri-textuels pertinents (texte source).....	320
5.4.6.1 Couverture et quatrième de couverture	320
5.4.6.2 Illustrations.....	323
5.4.6.3 Introduction et bibliographie.....	323
5.4.6.4 Commentaires de l'éditeur	323
5.4.6.5 Préface et postface	323
5.4.7 Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction anglaise).....	323
5.4.7.1 Couverture et quatrième de couverture	323
5.4.7.2 Illustrations.....	325
5.4.7.3 Introduction et bibliographie.....	325
5.4.7.4 Commentaires de l'éditeur	326
5.4.7.5 Préface et postface	326
5.4.8 Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction espagnole)	327
5.4.8.1 Couverture et quatrième de couverture	327
5.4.8.2 Illustrations	328
5.4.8.3 Introduction et bibliographie.....	328
5.4.8.4 Commentaires de l'éditeur	328
5.4.8.5 Préface et postface	328
5.4.9 Macrostructure du texte et synthèse comparative entre traductions et texte source	329
5.4.10 Analyse critique	329
5.4.10.1 Identification des mythes	329
5.4.10.2 Identification des extraits pertinents	332
5.4.10.2.0 Titre	332
5.4.10.2.1 Mythe 1 : Agamemnon est invengé	333
5.4.10.2.2 Mythe 2 : Oreste s'éloigne	337
5.4.10.2.3 Mythe 3 : Électre, fidèle, attend.....	339
5.4.10.2.4 Mythe 4 : Électre et Oreste se retrouvent et vengent leur père	342
5.4.10.2.5 Mythe 5 : Les Érinnyes influencent les rapports familiaux sans faire partie du drame	343
5.4.10.3 Analyse du niveau microscopique	345
5.4.10.3.0 Titre	345
5.4.10.3.1 Mythe 1 : Agamemnon est invengé	347
5.4.10.3.2 Mythe 2 : Oreste s'éloigne	358
5.4.10.3.3 Mythe 3 : Électre, fidèle, attend.....	365
5.4.10.3.4 Mythe 4 : Électre et Oreste se retrouvent et vengent leur père	371
5.4.10.3.5 Mythe 5 : Les Érinnyes influencent les rapports familiaux sans faire partie du drame	374
CHAPITRE 6 - CONSTATS ET VÉRIFICATION DES HYPOTHÈSES	379
6.1 INTRODUCTION ET MODE OPÉRATOIRE	379
6.2 HYPOTHÈSE 1 (RÉÉCRITURE DES MYTHES)	381
6.2.1 Chanson douce	381
6.2.2 Ça raconte Sarah.....	382
6.2.3 La Vraie Vie.....	382
6.3 HYPOTHÈSES 2 ET 4 (EFFETS DE VOIX).....	383
6.3.1 Chanson douce	383
6.3.2 Ça raconte Sarah.....	385
6.3.3 La Vraie Vie.....	386
6.4 HYPOTHÈSES 3 ET 5 (EFFETS INTERPRÉTATIFS).....	388
6.4.1 Chanson douce	388
6.4.2 Ça raconte Sarah.....	390
6.4.3 La Vraie Vie.....	391
6.5 HYPOTHÈSE 6 (HYPOTHÈSES TRADUCTOLOGIQUES)	393
6.5.1 Chanson douce	393

6.5.2 <i>Ça raconte Sarah</i>	394
6.5.3 <i>La Vraie Vie</i>	395
6.6 RÉPONSE AUX HYPOTHÈSES – TABLEAU RÉCAPITULATIF	396
CONCLUSION GÉNÉRALE	399
7.1 CONCLUSIONS DE L'ÉTUDE.....	399
7.2 LIMITES	401
7.3 PISTES DE RECHERCHE ULTÉRIEURES	402
7.3.1 <i>Réception</i>	402
7.3.2 <i>Ajout d'autres langues et de romans issus d'autres sélections</i>	404
7.3.3 <i>Adaptation du modèle d'analyse</i>	404
7.3.4 <i>Ajout de statistiques inférentielles</i>	406
7.4 PERSPECTIVES EN DIDACTIQUE DE LA TRADUCTION	406
BIBLIOGRAPHIE	409
ANNEXES.....	425
PRÉAMBULE	425
QUESTIONNAIRE À DESTINATION DES AUTEURES	426
<i>Questionnaire rempli par Pauline Delabroy-Allard (Ça raconte Sarah)</i>	426
QUESTIONNAIRE À DESTINATION DES TRADUCTRICES ET TRADUCTEURS	428
<i>Questionnaire rempli par Malika Embarek-López (Canción dulce)</i>	428
<i>Questionnaire rempli par Adriana Hunter (All About Sarah / They Say Sarah)</i>	433
<i>Questionnaire rempli par Roland Glasser (Real Life)</i>	436

Liste des illustrations

Figure 1 - Résumé terminologique.....	31
Figure 2 - Tweet d'Alyssa Milano, 15 octobre 2017	126

Liste des tableaux

Tableau 1 - Typologie des effets mésoscopiques de Lance Hewson, adapté de Kevin Henry (2016 : 106)	73
Tableau 2 - Récapitulatif des effets macroscopiques de Lance Hewson, adapté de Kevin Henry (2016 : 107)	74
Tableau 3 - Récapitulatif des hypothèses	109
Tableau 4 - Synthèse des romans étudiés	121
Tableau 5 - Grille d'analyse littéraire	129
Tableau 6 - Grille d'analyse traductologique.....	130
Tableau 7 – Articles de presse FR, Slimani	138
Tableau 8 - Articles de presse ES, Slimani	143
Tableau 9 - Articles de presse EN, Slimani.....	146
Tableau 10 - Éditions françaises de <i>Chanson douce</i> (Gallimard et Folio).....	152
Tableau 11 - Éditions anglophones de <i>Chanson douce</i>	157
Tableau 12 - Édition hispanophone de <i>Chanson douce</i>	160
Tableau 13 - Articles de presse FR, Delabroy-Allard	230
Tableau 14 - Articles de presse ES, Delabroy-Allard	234
Tableau 15 - Articles de presse EN, Delabroy-Allard.....	237
Tableau 16 - Éditions françaises de <i>Ça raconte Sarah</i> (Éditions de Minuit et Minuit double)	245

Tableau 17 - Éditions anglophones de Ça raconte Sarah (Harvill Secker, Penguin Vintage et Other Press).....	248
Tableau 18 - Édition hispanophone de Ça raconte Sarah (Lumen).....	251
Tableau 19 - Articles de presse FR, Dieudonné.....	312
Tableau 20 - Articles de presse ES, Dieudonné.....	316
Tableau 21 - Articles de presse EN, Dieudonné.....	318
Tableau 22 - Éditions francophones de La Vraie Vie (L'Iconoclaste et Le Livre de poche). 321	
Tableau 23 - Édition anglophone de La Vraie Vie (World Editions).....	324
Tableau 24 - Édition hispanophone de La Vraie Vie (Narrativa Salamandra).....	327
Tableau 25 - Hypothèses traductologiques : critères.....	381
Tableau 26 - Effets de voix, Canción dulce.....	383
Tableau 27 - Effets de voix, Lullaby.....	384
Tableau 28 - Effets de voix, The Perfect Nanny.....	384
Tableau 29 - Effets de voix, Voy a hablar de Sarah.....	385
Tableau 30 - Effets de voix, All About Sarah.....	386
Tableau 31 - Effets de voix, They Say Sarah.....	386
Tableau 32 - Effets de voix, La vida verdadera.....	387
Tableau 33 - Effets de voix, Real Life.....	387
Tableau 34 - Effets interprétatifs, Canción dulce.....	388
Tableau 35 - Effets interprétatifs, Lullaby.....	389
Tableau 36 - Effets interprétatifs, The Perfect Nanny.....	390
Tableau 37 - Effets interprétatifs, Voy a hablar de Sarah.....	390
Tableau 38 - Effets interprétatifs, All About Sarah.....	391
Tableau 39 - Effets interprétatifs, They Say Sarah.....	391
Tableau 40 - Effets interprétatifs, La vida verdadera.....	392
Tableau 41 - Effets interprétatifs, Real Life.....	392
Tableau 42 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, Canción dulce. 393	
Tableau 43 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, Lullaby.....	394
Tableau 44 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, The Perfect Nanny.....	394
Tableau 45 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, Voy a hablar de Sarah.....	394
Tableau 46 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, All About Sarah.....	395
Tableau 47 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, They Say Sarah.....	395
Tableau 48 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, La vida verdadera.....	395
Tableau 49 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, Real Life.....	395
Tableau 50 - Résumé des hypothèses et vérification.....	397

Introduction

« Au lieu du grand duel énigmatique avec le Sphinx, le questionnement dangereux adressé au corps du Loup : à quoi sert le corps ? Les mythes nous font la peau. Le Logos ouvre sa grande gueule, et nous avale » (Cixous, 1977 : 22)

La venue à la mythocritique et à la traductologie

Le latin est une langue si riche en mythes, en culture, dans laquelle notre langue française trouve ses origines. C'est précisément l'étude de cette langue qui a sans doute déclenché la rédaction du présent travail. En effet, après avoir étudié Martial, Cicéron, Pliny le jeune, et donc des auteurs masculins latins, nous avons constaté que les personnes étudiées historiquement et écrivant les mythes étaient majoritairement des hommes. Il n'empêche, les histoires mythiques découvertes dans les écrits de ces auteurs nous ont permis de construire notre imaginaire et certainement notre identité, en nous indignant notamment sur le comportement volage de Zeus, et ont stimulé en nous un début de réflexion, mêlant fascination et indignation.

En parallèle, la littérature et l'infinité d'histoires qu'elle permet de transmettre se prête à une mise en scène des mythes gréco-romains. Dans le contexte contemporain dans lequel nous évoluons, les auteures ont souvent recours à la littérature pour susciter une réflexion, pour tenter de faire évoluer les mentalités sur leur condition. Dans cette optique, les figures féminines fortes des mythes gréco-romains constituent des modèles qui peuvent servir d'inspiration à ces auteures, comme nous le verrons dans des théories telles que celles d'Hélène Cixous.

Nos études de traduction nous ont donné l'idée d'étudier la traduction de ces mythes auxquels ont recours des auteures qui ont pour objectif de susciter une réflexion dans le chef de leur lectorat. Si les mythes féminins sont utilisés de manière implicite ou explicite par certaines romancières dans un objectif précis, quelle influence le procédé traductif

exerce-t-il sur l'expressivité des mythes utilisés par les auteures, et altère-t-il, le cas échéant, les intentions des romancières à l'origine d'œuvres les utilisant ?

Les enjeux sous-tendant la traduction d'écrits mythiques et féministes sont très nombreux. Bien qu'il puisse sembler, de prime abord, étrange de mêler tant de thématiques en apparence différentes (mythes, condition des femmes, littérature, traductologie) dans une seule recherche doctorale, nous nous attacherons à montrer dans ce travail que ces problématiques sont, en réalité, intimement liées, en dépit du manque de formations universitaires sur la traduction genrée. Combien de fois n'avons-nous pas lu « Les droits de l'Homme » dans des traductions de textes pourtant résolument féministes, ou des textes se dirigeant exclusivement à « leurs lecteurs », alors que leur public de destination est très majoritairement constitué de femmes ? Lors de la réalisation de ce travail, nous avons pris conscience que les enjeux de la traduction féministe étaient encore plus nombreux que ce que nous ne le pensions au préalable. Des textes rédigés par des femmes, sur des femmes et à destination de femmes impliquent, lors de leur traduction, de se poser de nombreuses questions : que faire des termes épiciens en anglais, qui n'existent pas en français, par exemple ? Doit-on opérer un choix éclairé et, par la même occasion, faire disparaître l'invisibilité de la traductrice ou du traducteur, pourtant sacro-sainte dans la majorité des formations universitaires en traduction ? Est-ce là le prix de la fidélité à une auteure aux intentions déterminées ?

Contexte actuel et réécriture des mythes

Le choix de travailler sur des textes de nature romanesque composés par des femmes est né d'un constat : les prises de conscience sur les inégalités qui les touchent encore aujourd'hui, les violences qu'elles subissent, la stigmatisation de leur corps... poussent ces dernières à agir pour obtenir l'égalité et se défaire des idées patriarcales encore présentes dans la société. De telles prises de conscience se sont récemment multipliées, notamment autour du phénomène du *#metoo* qui a vu le jour en 2017, véritable déclencheur des réflexions sur la condition des femmes les plus récentes : les dénonciations des abus sexuels subis par des célébrités et le mouvement libérateur qui a été déclenché ont entamé un véritable combat pour l'égalité, à tel point que certaines n'hésitent pas à parler de « quatrième vague féministe ».

De nombreuses auteures, qui ont rebondi sur ce phénomène du *#metoo* ou sur la prise de conscience progressive qui l'a précédé, ont composé des romans influencés par les récentes prises de conscience féministes, et certaines l'ont, d'ailleurs, explicitement indiqué dans divers entretiens avec la presse ou écrits personnels. Ces romans mettent en scène des personnages féminins lourds de sens, dans une volonté de revendication et d'évolution des mentalités. Certains mythes gréco-romains présentent cette même particularité et présentent des personnages féminins aux destins tragiques qui s'efforcent de se libérer d'une emprise délétère. Ce recours à la littérature dans une optique libératrice et la présence de figures féminines fortes dans les mythes gréco-romains rendent complémentaires la littérature et la mythocritique dans ce travail, ainsi que la traduction, car le procédé traductif peut exercer une influence sur l'expression de ces figures dans les ouvrages traduits.

Questions traductologiques : identité et textes

Les textes étudiés dans ce travail ne sont, certes, pas des essais féministes en tant que tels, mais ils ont tout de même été rédigés par des femmes qui se revendiquent féministes ; il s'agit d'histoires de femmes sur la condition des femmes. La traduction de textes de cet acabit demande, si l'on entend respecter les intentions de l'auteure, de s'intéresser aux enjeux soulevés par ces questions. Certes, l'on peut imaginer qu'il existe autant d'interprétations d'une œuvre littéraire que de lecteurs et lectrices, comme il existe autant de traductions différentes que de traductrices et traducteurs : nous interprétons toutes et tous les textes en fonction de notre expérience de vie personnelle, et les romans étudiés évoquent précisément des expériences de mères, de filles, de sœurs, d'amantes, soit des questions universelles dans lesquelles chacune et chacun peut se retrouver. Or, il en va de même pour les mythes : quoi de plus universel qu'une histoire connue de la majorité, représentant des paradigmes connus et fréquents ? La traduction, étape suivante, a précisément pour objectif de transmettre ces expériences de manière aussi précise que possible, en maintenant une fidélité sans faille non pas aux mots de l'auteure ou de l'auteur, mais à son vouloir-dire. « Inévitablement, la main traduisante fera passer ses valeurs, ses intentions, ses positions idéologiques, dans le texte qu'elle réécrit en langue cible », c'est ce que résume Lotbinière-Harwood (1991 : 18-19). La traduction transmet des expériences soumises à l'interprétation du texte source faite par le traducteur ou la traductrice : ainsi,

dans le cas d'un écrit féministe, ou plutôt de la traduction de ce dernier, toute personne qui ne dispose pas de la même expérience de vie que l'auteure sera-t-elle malgré tout en mesure de transmettre de manière optimale les idées de celle-ci ?

C'est précisément l'objet d'étude qui nous intéressera, dans la mesure où nous analyserons, dans des romans de femmes mettant en scène des personnages féminins, les mythes par lesquels ces personnages féminins sont représentés et la manière dont ces mythes et l'image des femmes sont traduits. Nous nous éloignerons de la dichotomie qui consisterait à qualifier les traductions de ces écrits de « correctes » ou « incorrectes », tout d'abord en raison de la subjectivité d'une telle approche, mais également en raison de l'impossibilité de l'appliquer à des textes littéraires qui ont pour but de susciter une réflexion au moyen d'un canal littéraire. Nous chercherons plutôt, au moyen d'un modèle développé par Hewson (2011) et revisité par Henry (2016), à déterminer le degré d'altération des mythes au cours du processus traductif (maintenus, amplifiés, diminués ou effacés), ainsi que les répercussions de ces altérations sur l'intention de l'auteure en langue cible.

Absence de recherches pluridisciplinaires récentes

Nous avons conscience du caractère inédit d'une étude mêlant littérature contemporaine de femmes, mythocritique et traductologie. En effet, aucune de nos recherches ne nous a permis de déceler de travaux s'inscrivant dans cette démarche, raison pour laquelle notre réflexion pluridisciplinaire revêt un caractère novateur.

Certes, l'on pourrait considérer comme réductrice une étude de la littérature féminine et de ses traductions qui ne se fonde que sur les mythes en présence. En effet, une œuvre romanesque ne se limite pas aux mythes utilisés explicitement ou implicitement par son auteure, et présente une pléthore d'autres axes d'étude possibles. Néanmoins, nous considérons qu'une telle approche uniquement fondée sur la mythocritique permet d'aborder la littérature sous un nouveau jour et d'apporter une réflexion nouvelle sur les procédés d'écriture des femmes et l'influence de la traduction sur ceux-ci.

Plan du travail

Ce travail sera composé de deux grandes parties : un cadre théorique qui aura pour but de poser les bases nécessaires à la compréhension des analyses, et une partie pratique qui reprendra nos analyses dans le but de répondre aux hypothèses posées.

Le premier chapitre théorique aura pour objectif de proposer une introduction aux questions mythiques telles que perçues par les théoriciennes des années 1970, et d'étudier l'évolution des perceptions entourant ces thématiques mythiques en lien avec la littérature et la traduction.

Le deuxième chapitre théorique aura pour objet l'analyse du pouvoir de la littérature en lien avec l'« écriture féminine ». Des éléments relevant des enjeux de la littérature, de son pouvoir sur la construction identitaire au moyen de personnages féminins, et de ses enjeux en vue d'une future traduction seront analysés.

Le troisième chapitre théorique aura, pour sa part, comme but d'établir le cadre traductologique dans lequel seront menées les analyses du présent travail : nous nous attacherons à décrire des notions telles que la fidélité, la fonction des traductions en général, et des traductions littéraires en particulier, ainsi que le modèle que nous mettrons en application dans nos analyses. Le chapitre 4 présentera nos hypothèses, le contexte d'étude ainsi que la justification des choix opérés pour notre corpus.

Les deux chapitres suivants constitueront la partie pratique du travail : le chapitre 5, le plus volumineux du travail, présentera nos analyses et résultats, obtenus selon l'application du modèle de Lance Hewson (2011) revisité par Henry (2016) ; et le chapitre 6 présentera un résumé des conclusions du travail en lien avec les problématiques étudiées, ainsi que les limites du travail et quelques pistes ultérieures de recherche.

Partie I : Cadre théorique

Chapitre 1 : Mythe et (r)évolution

« Certes, le mythe est un héritage antique, mais que la littérature n'a jamais cessé de modifier, de transformer, de détourner. » (Lefter, 2008 : 82)

1.0 Introduction

Ce premier chapitre théorique aura pour objet de délimiter la notion de mythe telle qu'elle sera définie dans le présent travail. Nous nous pencherons, d'une part, sur la définition même du mythe, et nous attacherons, d'autre part, à dresser un inventaire des notions liées à l'étude des mythes dans le cadre de notre étude, dans le but de donner les clés nécessaires à la bonne compréhension de nos analyses.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, rappelons que nous envisagerons de comprendre l'influence des mythes littéraires sur la société contemporaine. Dès lors, nous nous pencherons sur les réinterprétations modernes des mythes gréco-romains en vue de comprendre, sous un prisme mythocritique, la manière dont les auteures traitent des sujets d'actualité, et les choix des procédés utilisés tant dans la culture source que dans les cultures cibles étudiées.

Certes, le mythe est, par sa nature, une notion extrêmement vaste. Nous pouvons penser aux mythes antiques, mais aussi aux mythes modernes (par exemple, les personnalités récentes entrées dans l'imaginaire collectif, telles que Marilyn Monroe). Il sera donc nécessaire de baliser l'étendue et la portée des mythes qui seront utilisés dans notre analyse, en nous penchant notamment sur les réinterprétations modernes des mythes dans un cadre littéraire.

Ce chapitre s'articulera comme suit : les notions de « mythe » et de « mythe littéraire » seront tout d'abord définies. De manière plus approfondie, nous nous pencherons sur certaines notions inséparables des analyses mythologiques, telles que les « thèmes », les « motifs » et les « mythèmes ». Nous consacrerons la partie suivante du chapitre à une

description du mythe au féminin dans un contexte littéraire, avant de nous attarder sur l'étude du mythe en traductologie.

De la sorte, tous les aspects du mythe revêtant une importance pour nos analyses auront été décrits.

1.1 Mythe : définition

Au sens propre, le *Trésor de la Langue Française* définit le mythe comme un « récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social » (CNRTL, 2012). Cette définition, même si elle reste générale, nous permet de délimiter la portée globale que nous donnerons au mythe : les figures mythiques étudiées dans les œuvres de fiction constitutives du corpus renverront en effet à des faits imaginaires (Médée et Méduse, entre autres, étant des personnages imaginaires). De plus, outre la figure mythique, ce sont les caractéristiques de cette dernière, ainsi que les paradigmes comportementaux la définissant qui seront pris comme point de repère dans nos analyses : nous transposerons les caractéristiques de la figure mythique aux événements et actions prenant place dans les romans analysés. Il importe toutefois de préciser que nous adopterons une acception plus particulière du mythe, à savoir celle de « mythe littéraire », telle qu'elle sera définie plus bas, sans nous pencher sur des dimensions philosophiques ou psychologiques des mythes.

L'analyse de toute œuvre littéraire réalisée au moyen d'éléments mythologiques tels que les mythèmes, éléments constitutifs du mythe, ne peut se passer d'une définition de la notion de « mythe ». En effet, comment analyser les éléments constitutifs d'une structure mythique sans d'abord comprendre les fondements de celle-ci ? Au regard du flou sémantique régnant autour de la notion de « mythe », nous tenterons de définir ce qui sera entendu par « mythe » dans notre recherche. Pour illustrer cette ambiguïté du mythe, comme indiqué par Trousson qui parle d'« une terminologie ambiguë » (1981 : 15), et la variété non qualitative qui entoure tout mythe, citons les propos de Brisson, qui écrivait « [...] il n'y a pas plus de bonnes et de mauvaises versions d'un même mythe qu'il n'y a de bonnes et de mauvaises variantes d'une même version de ce mythe ; toutes s'équivalent et

doivent être mises sur le même pied » (1976 : 6). Mettre ces différentes versions et variantes sur un même pied passe par une définition claire de ce que la notion de « mythe » représente.

1.1.1 Mythes gréco-romains = mythes contemporains ?

Les mythes gréco-romains, qui trouvent leur origine dans l'Antiquité, sont le fondement de notre analyse mythologique. Néanmoins, loin de porter sur l'analyse d'œuvres littéraires vieilles de plusieurs siècles, ils seront analysés dans des écrits contemporains rédigés par des auteurs qui s'inspirent grandement du contexte historique et social actuel. Mireille Brémond évoque l'utilisation de ces mythes au XXI^e siècle en ces termes : « Ils peuvent parler à un être humain du XXI^e siècle, car ils touchent tous les domaines des relations personnelles ou collectives et peuvent donc toujours faire écho en nous » (2015 : 447).

Selon Barthes (1957 : 211), le mythe peut être défini comme « parole », propos qui, si on l'adapte à notre méthodologie d'analyse, renverrait aux paroles qu'entendent transmettre les auteurs que nous analysons sous le prisme des mythes auxquels elles ont explicitement ou implicitement recours :

Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses. (212)

La seule limite du mythe serait, selon l'auteur, sa forme. Barthes indique par ailleurs que tout peut être mythe, car tout élément que la société s'approprie peut devenir mythe. Pierre Brunel (1992 : 57) préfère s'éloigner de la définition de Barthes pour plutôt utiliser celle de Mircea Eliade (Brunel, 1992 : 59) qui, dans *Aspects du mythe*, le définit comme suit : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements” » (Eliade, 1963 : 15). La définition d'Eliade est plus restrictive que celle de Barthes, dans la mesure où il n'est plus simplement question de parole, mais que l'on ajoute d'autres dimensions. Le mythe trouve, selon Eliade, son origine dans une époque, et revêt une dimension sacrée que l'on ne

retrouvait pas dans la définition de mythe comme « parole » donnée par Barthes. Par ailleurs, Brémond présente aussi une délimitation du mythe : si, comme l'explique Barthes, le mythe raconte ; selon Brémond, il ne raconte pas tout : « Si le mythe est souple et permet pas mal d'ajouts, de réinterprétations, il présente un autre énorme avantage, qui est de ne jamais tout raconter. Ce qu'il ne raconte pas, on peut l'appeler les silences du mythe ou les trous de la toile » (2015 : 448). Ainsi, si l'on s'en tient aux propos de Brémond que l'on adapte à notre analyse, le recours au mythe par les auteures de notre corpus permet de laisser au lectorat une part d'imagination. Pour sa part, Ringot prend le contrepied de l'idée de Brémond et Barthes, car il explique que :

Les différentes formes du mythe ne constituent pas un réseau fermé, mais bien toute une série de branches issues du même tronc, de la même souche, dont la graine, disparue, reproduirait ses caractères génétiques dans chaque branche et chaque feuille nouvelles. Le mythe est donc indicible, inexistant en soi, et c'est bien pour cette raison qu'il peut être dit de toutes les manières possibles ; sans quoi, sa réinterprétation serait impossible (2014 : 269).

Ringot rajoute, par rapport aux auteurs envisagés précédemment, que le mythe est « indicible » et « inexistant en soi », ce qui met l'accent sur les multiples réinterprétations possibles à l'aune des pensées de toute auteure y ayant recours. En combinant ces définitions, nous pouvons donc dire du mythe qu'il permet de transmettre une parole au moyen de multiples réinterprétations possibles, laissant une part d'imagination au lectorat des œuvres dans lesquelles il est explicitement ou implicitement utilisé.

Outre cette définition générale de mythe, qui l'établit en tant que canal de transmission d'une parole laissant une part d'imagination, il est nécessaire de se pencher sur les mythes gréco-romains et de justifier leur utilisation dans notre recherche, aux fins d'une analyse littéraire. Pourquoi ces mythes ? Selon Khordoc :

Malgré la perte de leur statut d'histoire sacrée, de 'message de vérité' (Ries : 9), les mythes grecs ont survécu jusqu'à présent et occupent effectivement une place tout de même assez importante dans la culture occidentale, fondée en partie sur l'histoire et la civilisation gréco-romaines. Par exemple, des mythes, comme Antigone, Ulysse, Œdipe, Électre ont été utilisés à diverses fins littéraires [...] (2012 : 11).

Elle explique que ces mythes gréco-romains font partie d'une connaissance partagée par un grand nombre d'individus. Ils permettent, en ce sens, de susciter la réflexion chez la majorité et de se rattacher à une connaissance collective, comme l'indique Kalampalikis :

Nous considérons le mythe comme une production mentale sociale qui a son historicité, sa fonctionnalité et son symbolisme. Elle véhicule jusqu'à nos jours, un mode de pensée, un héritage culturel vaste, une 'archive' historique, un bagage lexical et une phraséologie (aussi bien dans la littérature que dans le langage au quotidien, le sens commun) (2002 : 63).

En outre, ces mythes ont été abondamment repris par les auteurs et auteures littéraires. Notons que les auteures à l'origine des romans constitutifs de notre corpus de recherche sont des auteures baignées dans les cultures belges et/ou françaises ; leurs œuvres s'inscrivent, dès lors, dans la culture occidentale dans laquelle ces dernières ont évolué. Par conséquent, les mythes gréco-romains sont un référent culturel commun partagé par toutes les auteures dont nous avons analysé les romans.

Maintenant que cette définition générale du mythe a été précisée et qu'une justification du recours aux mythes gréco-romains a été présentée, nous nous attacherons à définir un sous-ensemble de mythes, à savoir les mythes littéraires.

1.1.2 Vers une définition du mythe littéraire

Une question essentielle à la justification de notre recherche est celle-ci : pourquoi analyser le mythe en littérature ? En effet, si notre travail se penche sur les choix littéraires et traductifs ayant des effets probables sur la construction identitaire et la réflexion des lecteurs et lectrices au moyen d'une analyse des romans du prix Goncourt, pourquoi le faire en ayant recours aux mythes ? Un début de réponse peut être décelé dans les propos de Brémond :

Mais outre que la liberté n'est jamais définitivement acquise, on peut penser qu'une révolution sociale, économique, culturelle et politique comme la mondialisation à laquelle nous assistons en ce moment peut avoir un jour besoin du mythe grec. Il existe sûrement quelque part une nouvelle lecture possible des vieux mythes et chaque époque a les siens (2002 : 108).

Comme elle l'indique, le mythe grec présente l'avantage de permettre une lecture des événements contemporains à la lumière des réécritures de ce dernier. La quatrième vague féministe (Delaume, 2019) à laquelle nous assistons selon Chloé Delaume s'inscrit parfaitement dans une possible analyse des textes féminins à la lumière des mythes. Quoi de plus actuel, en effet, que l'émancipation féminine et les récentes remises en question autour des phénomènes tels que *#metoo* ? De plus, Brémond souligne que « la liberté n'est jamais définitivement acquise », et que les révolutions vers une récupération de la liberté peuvent s'appuyer sur le mythe grec : les idées féministes actuelles peuvent donc tout à fait s'appuyer sur les mythes. Elle affirme par ailleurs : « Le mythe est un outil commode, l'outil le plus commode même, pour mettre en scène un moment de crise » (2015 : 451). Dans le prolongement de cette réflexion, il convient de s'interroger sur l'utilisation particulière du mythe en littérature pour servir des enjeux contemporains. Bessière souligne le pouvoir que peut revêtir la littérature dans la société :

Si donc le langage, les discours, toute chose, l'enchaînement des actions des hommes, leur monde intérieur, et l'imprésentable sont considérés sous le signe de l'effectivité, il y a toujours une dicibilité. Celle-ci correspond au fait qu'il est reconnu à la littérature le pouvoir de livrer un message qui formule cette effectivité et l'identifie avec une pensée qui peut être tenue pour identique au contenu de ce message, c'est-à-dire à la représentation mentale et conceptuelle qui peut être attachée à ce message — par quoi la littérature est la réalisation de l'esprit (2007 : 13).

Cet auteur évoque la littérature comme « réalisation de l'esprit », qui permet de livrer un message qui véhicule l'effectivité des actions des individus. Cette manière de relier la littérature aux actions des individus est fondamentale dans le cadre de notre recherche : en effet, la littérature peut être vue comme moteur de changement lié aux actions de tout un chacun, et plus particulièrement comme canal permettant de véhiculer un message qui, si on le relie aux propos de Brémond (2002 : 108) et à notre projet de recherche, utilise le mythe pour tenter de produire des effets chez le public de destination, et donc de provoquer une évolution de l'identité des récepteurs et réceptrices. Le mythe est, dans cette optique, le catalyseur d'un changement des paradigmes de pensées qui est caractéristique des œuvres littéraires.

À cette justification du recours à une analyse mythique dans des œuvres littéraires, il faut également ajouter une précision sur la signification de l'expression « mythe

littéraire ». Certes, le mythe en général a été défini et ses enjeux exposés plus haut, mais force est de constater que le mythe littéraire constitue un champ d'étude à part entière. Khordoc insiste sur cette distinction entre mythe et mythe littéraire :

Une distinction pertinente sur laquelle je voudrais insister est celle entre mythe et mythe littéraire, dans le sens où, inscrit dans un texte littéraire, la fonction principale de ce premier n'est plus de tenter d'expliquer un phénomène naturel, mais plutôt de déployer un sens nouveau qui sera pertinent à la signification globale de l'œuvre dans laquelle il s'inscrit. Lorsqu'une œuvre littéraire fait référence à un mythe, elle fait appel aux connaissances du lecteur qui le disposeront à dégager l'effet de sens véhiculé par l'allusion mythologique (2012 : 12).

Deux éléments très intéressants sont à retenir de cette définition : d'abord, le mythe littéraire aurait pour rôle de « déployer un sens nouveau qui sera pertinent à la signification globale de l'œuvre dans laquelle il s'inscrit ». Ceci signifie que le mythe littéraire doit être perçu comme une structure de pensée commune qui, lorsqu'elle est utilisée dans une œuvre littéraire, permet de créer un message qui sert la signification de l'œuvre littéraire en question. Si l'on applique ceci aux romans de notre corpus, le mythe permettrait donc de donner du poids aux idées présentées de manière implicite ou explicite par les auteurs des romans constitutifs de celui-ci, phénomène qui, à son tour, permettrait aux lecteurs et lectrices de modifier leurs propres paradigmes de pensée en fonction des idées véhiculées par les mythes utilisés. Un autre élément à retenir est celui des « connaissances du lecteur » à l'égard des mythes : il va de soi que les lectrices et lecteurs d'un public de destination ne présentent pas le même niveau de connaissances des mythes, il est donc nécessaire de souligner qu'une certaine dimension subjective apparaît, les récepteurs et réceptrices n'étant pas tous égaux dans leur réception de l'œuvre.

Toutefois, affirmer que les notions de mythe et de mythe littéraire sont incompatibles reviendrait à aller trop loin. En effet, comme l'indique Philippe Sellier : [...] le mythe et le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains, ou chez beaucoup d'entre eux » (1984 : 118). Philippe Sellier insiste également sur l'inégalité des publics devant le recours au mythe pour véhiculer des idées, et souligne le pouvoir que revêtent tant le mythe que le mythe littéraire chez les êtres humains. Sellier poursuit en exposant certaines des caractéristiques du mythe littéraire qui le différencient du mythe en général : « le mythe littéraire implique non

seulement un héros, mais une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris » (124).

La situation des héroïnes des romans analysés correspond à cette définition de Sellier : elles sont systématiquement enveloppées dans une situation dramatique, de laquelle elles se sortent ou non, situation dramatique mise en relief par l'emploi implicite ou explicite des mythes gréco-romains, qui pousserait le public cible à réfléchir sur sa condition et construire son identité.

Concernant le mythe littéraire, une réflexion de Trousson nous permet de jeter les bases des éléments qui le rendent différent de la notion de « thème », comme nous le verrons plus bas :

Vaut-il mieux parler de *mythes littéraires*, comme le conseillait naguère Pierre Albouy dans un ouvrage remarquable ? Rejetant le *thème*, c'est-à-dire « l'ensemble des apparitions du personnage mythique dans le temps et l'espace littéraire envisagés » (p. 9), qui exigerait d'en relever jusqu'aux moindres allusions, P. Albouy veut s'en tenir au mythe littéraire, lequel implique « un récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté » (p. 9) et qui n'existe que si l'artiste a réussi à lui donner une signification nouvelle : « Quand une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire (p. 9) ». (1981 : 17-18)

Un élément clé sur lequel repose la présence d'un mythe littéraire dans une œuvre est, selon Albouy cité par Trousson, la présence de « données de la tradition ».

1.1.3 Mythème, thème, motif et avatar

Il ressort de ce qui précède que certaines notions, telles que « mythe littéraire » et « thème », peuvent présenter un certain degré de recoupement et d'ambiguïté, et nécessitent donc une définition précise, et que d'autres notions, telles que celles de « mythème » et de « motif » sont à définir pour être exploitées de manière précise dans nos analyses.

Commençons par délimiter la signification que nous donnerons au concept de « thème », car c'est autour de celui-ci que gravitent d'autres notions, à l'image de celle de motif. Trousson s'attache à définir le thème comme suit :

Qu'est-ce qu'un thème ? Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le passage du général au particulier. On dira que le motif de la séduction s'incarne, s'individualise et se concrétise dans le personnage de Don Juan ; le motif de la création artistique dans le thème de Pygmalion ; le motif de l'opposition entre la conscience individuelle et la raison d'Etat dans le thème d'Antigone ; le motif de l'intolérance religieuse et philosophique dans le thème de Socrate (1981 : 22-23).

D'emblée, les notions de thème et de motif vont de pair. Trousson définit le thème comme l'expression du « motif », l'expression d'un élément général dans une figure individuelle particulière. Trousson présente d'ailleurs des propos qui prolongent sa pensée dans ce sens : « Comme l'observait W. Kayser, 'le thème est toujours lié à certaines figures, il est plus ou moins fixé dans l'événement, l'espace et la durée' et ces multiples conditions sont indispensables à le définir comme thème » (23).

Mentionnons également qu'un certain désaccord transparaît dans la littérature à l'égard de la notion de thème. Ainsi, Brunel critique explicitement les propos de Trousson :

Le thème me semble se distinguer de ces différentes notions par son caractère général, je dirai même abstrait. En 1965, R. Trousson appelait "thème" ce que je nommerais plus volontiers "type" (sur ce point, je suivrais S. Jeune), et "motif" ce que je préfère désigner comme "thème". Pour lui, la révolte est un "motif" et Prométhée, "individualisation" de la révolte, est un "thème". Je considérerai plutôt que la révolte est un "thème" et qu'on a souligné certains traits de Prométhée pour en faire le "type" du révolté. Quant au "motif", dont la fortune dans les études comparatistes de langue française doit certainement beaucoup à l'usage qu'ont fait de *Motiv* les philologues allemands, j'éviterai de le définir ici pour ne pas compliquer une austère démonstration (1992 : 30).

Brunel préfère appeler « type » ce que Trousson appelle « thème ». Affirmant que la notion de « thème » proposée par Trousson est trop abstraite, Brunel propose, pour s'y substituer, la notion tout aussi abstraite de « type ». Le terme de « thème », Brunel l'utilise en remplacement de ce que Trousson appelle « motif ». La théorie de Trousson est, selon nous, bien plus transparente et opérationnalisable que celle de Brunel. Commençons par souligner que dans son ouvrage *La littérature comparée: Histoire, domaines, méthodes*, Bernard Franco (2016) met en exergue la porosité notionnelle des concepts de « thème » et de « motif », lorsqu'il compare les perceptions de Brunel et de Trousson : nous ne

prétendrons donc pas trancher ce débat terminologique, ce qui reviendrait par ailleurs à sortir du cadre de notre travail, mais nous justifierons les raisons pour lesquelles la typologie de Trousson a été retenue. En effet, des recherches en mythocritique en Belgique francophone se sont déjà appuyées sur la théorisation de Trousson. Preuve en est la recherche doctorale de Katherine Rondou, qui s'appuie sur cette typologie (Rondou, 2014 : 4).

L'autre raison de l'inscription de ce travail dans la lignée de Trousson (1981), dont les théories ont été exploitées par Rondou (2014), est l'utilisation que nous ferons de la notion d'« avatar ». Dans sa recherche doctorale, l'auteure décrit en ces termes le raisonnement à l'origine de ce terme d'« avatar » :

Se pose donc un problème terminologique. Comment distinguer, au sein d'un même *thème*, les héros identiques et homologues au personnage originel ? Fidèle à la nomenclature de *Mythes et Thèmes*, nous ne pouvons envisager de type prométhéen, puisque le *type* y assume une position intermédiaire, entre deux autres notions : le *motif* et le *thème*. Concept large, le *motif* désigne une attitude ou une situation abstraites, tandis que le *thème*, que nous évoquons plus haut, concrétise le *motif* en un exemple particulier, promis à une large postérité littéraire. Le *motif* de la trahison, par exemple, s'incarne dans le personnage de Judas Iscariote, qui traverse toute la littérature judéo-chrétienne, depuis sa première apparition dans le récit des évangiles. Le processus se suspend cependant parfois en chemin. Le *motif* s'individualise, mais n'engendre pas une tradition fixée dans un personnage unique. Raymond Trousson nomme ce « thème avorté » un *type*. *Prototype* ne nous semble pas plus heureux, il évoque le modèle premier, autrement dit les protagonistes d'Hésiode et du Nouveau Testament pour les thèmes de Prométhée et Judas. Peut-être pourrions-nous envisager *avatar*, dans le sens de "nouvelle incarnation" ? Ceci constitue évidemment une simple suggestion, afin d'éviter toute confusion entre différentes notions (2014 : 4-5).

Rondou comble un manque terminologique de la théorie de Trousson, qui ne propose pas de terme lorsqu'il s'agit de distinguer le thème historique (la première incarnation du mythe) et le thème homologue (les personnages femmes renvoyant au mythe originel). Dans ce contexte, Rondou propose le terme « avatar ». Nous reprendrons, pour notre part, ce terme pour désigner le personnage incarnant la divinité gréco-romaine originelle étudiée. Ainsi, par exemple, dans notre analyse, nous considérerons que l'avatar du mythe de Médée dans le roman *Chanson douce* est le personnage de Louise, qui constitue l'incarnation de la figure originelle du thème étudié.

Nous nous attacherons, dans la section suivante, à établir plus précisément la différence entre « mythe littéraire » et « thème », tout en définissant les notions de « mythème » et « motif ».

Rondou prolonge, comme nous l'avons vu, la pensée de Trousson : « L'idée que certains thèmes, comme celui de la Madeleine, constituent un référent culturel tellement fort qu'ils s'intègrent à nos structures mentales apparaît également chez Trousson » (2014 : 4). Rondou mentionne pour appuyer ses propos la citation suivante de Trousson : « Il arrive que la situation, les personnages, la signification au moins élémentaire d'un thème soient si connus, que la tradition qui le soutient soit si puissante qu'elle influence même des œuvres qui, au départ, n'avaient rien de commun avec le thème » (Trousson, 1981 : 81).

Ainsi, Rondou souligne que les thèmes ne constituent pas de simples expressions allégoriques de certains éléments caractérisant la pensée humaine dans une œuvre donnée, mais bien des référents qui, s'ils sont répétés, peuvent intégrer nos structures mentales pour ensuite être appliqués à d'autres œuvres. Dans le cadre de notre projet, ceci est tout particulièrement d'application, dans le sens où les thèmes de certaines figures mythologiques grecques se retrouvent (au moyen de composés appelés « mythèmes », sur lesquels nous reviendrons) chez les figures féminines des auteures ayant rédigé les romans constitutifs de notre corpus, thèmes qui, à leur tour, peuvent influencer les paradigmes de pensée des destinataires de l'œuvre, influençant probablement de ce fait la construction identitaire des lectrices et lecteurs. Trousson souligne par ailleurs que le thème est, par essence, un objet littéraire : « Le thème, cristallisation et particularisation d'un motif, est d'emblée objet littéraire, parce qu'il n'existe qu'à partir du moment où le motif s'est exprimé dans une œuvre, devenue le point de départ d'une série plus ou moins importante d'autres œuvres, le point de départ d'une tradition littéraire » (1981 : 25-26).

Une notion indissociable du thème est donc celle de « motif » qui, selon Trousson, est la « matière de la littérature » (1981 : 24), et qui s'applique particulièrement à une analyse littéraire. Il décrit le motif comme suit :

Qu'est-ce qu'un motif ? Choisissons d'appeler ainsi une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude – par exemple la révolte – soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés – par exemple les situations de l'homme entre deux femmes, de l'opposition entre deux frères, entre un père et un fils, de la femme abandonnée, etc. Nous avons affaire à des situations déjà délimitées dans leurs lignes essentielles, à des attitudes déjà définies, à des types même – par exemple le révolté ou le séducteur – mais qui restent à l'état de notions générales, de concepts (22).

Au contraire du thème, le motif constitue donc l'élément globalisant, le contexte dans lequel s'inscrit un thème particulier, objet concret du monde. Il faut d'emblée préciser que la relation unissant un thème et un motif n'est pas unique, dans le sens où un même motif peut donner naissance à une multitude de thèmes, à savoir à de nombreux objets ou figures du monde revêtant les caractéristiques qui le définissent, comme le souligne Trousson :

« Certes, on ne saurait le nier, un même motif est parfois la source unique où s'abreuvent plusieurs thèmes, un lointain tronc commun aux multiples branches : ainsi, le motif de la femme délaissée, qui nourrit le thème de Médée, étaye encore ceux de Didon, Ariane, Bérénice » (1981 : 27).

L'exemple utilisé est particulièrement évocateur : le motif de la femme délaissée exprimé par la figure féminine de Médée nous a tout particulièrement inspirée lors de la rédaction de notre recherche. C'est donc au moyen des occurrences de la figure de Médée (thème) que nous analysons, par exemple, le motif de la femme délaissée. Mais une question subsiste encore : comment relever, dans les œuvres étudiées, les occurrences d'un thème si vaste que celui de Médée, si l'on prend l'exemple d'un des mythes envisagés dans le cadre de notre analyse ? Pour une analyse mythocritique, la notion de « mythème » nous est d'importance capitale. Notre étude passera par le phénomène de « transposition » évoqué par Trousson dans ses écrits (par exemple, 1981 : 75-76) : les figures mythiques ne sont pas utilisées telles quelles dans leur contexte mythologique, mais bien transposées dans un contexte contemporain au moyen d'héroïnes vivant des situations similaires. Comme nous l'avons vu, Rondou (2014 : 5) propose le terme d'« avatar » pour désigner les nouvelles incarnations du mythe, dans notre cas dans la littérature contemporaine.

Qu'est-ce qu'un mythème et comment l'entendrons-nous ? Nous devons l'origine de la notion de « mythème » à l'ethnologue Claude Lévi-Strauss qui, en 1958, a publié un article intitulé *La Structure des Mythes*, dans lequel figure le passage qui suit, où il explique

son raisonnement pour dégager cette notion et les éléments à prendre en compte lors de l'analyse des mythèmes :

[...] 1) Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés. 2) Le mythe relève de l'ordre du langage, il en fait partie intégrante ; néanmoins, le langage, tel qu'il est utilisé dans le mythe, manifeste des propriétés spécifiques. 3) Ces propriétés ne peuvent être cherchées qu'au-dessus du niveau habituel de l'expression linguistique ; autrement dit, elles sont de nature plus complexe que celles qu'on rencontre dans une expression linguistique de type quelconque. Si l'on nous concède ces trois points, fût-ce comme hypothèses de travail, deux conséquences fort importantes suivent : 1° comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives ; 2° ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes. Mais elles sont, par rapport à ces derniers, comme ils sont eux-mêmes par rapport aux morphèmes, et ceux-ci par rapport aux phonèmes. Chaque forme diffère de celle qui précède par un plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous) : grosses unités constitutives. Comment procédera-t-on pour reconnaître et isoler ces grosses unités constitutives ou mythèmes ? Nous savons qu'elles ne sont assimilables ni aux phonèmes, ni aux morphèmes, ni aux sémantèmes, mais se situent à un niveau plus élevé : sinon le mythe serait indistinct de n'importe quelle forme du discours. Il faudra donc les chercher au niveau de la phrase (Lévi-Strauss, 1958).

De nombreux éléments sont à retenir de cette définition. Lévi-Strauss souligne, d'abord, que les éléments constituant un mythe ne doivent pas être étudiés de manière isolée, mais bien de manière interdépendante. Nous souscrivons à ces propos, dans la mesure où nous détecterons chaque mythe présent dans les romans de notre corpus au moyen de l'ensemble de leurs éléments constitutifs et des relations qui les unissent : la détection d'un seul élément constitutif d'un mythe dans un ouvrage ne permet, en effet, pas d'affirmer que l'auteur a recours au mythe (ou thème) en question.

L'ethnologue fait également état de la nécessité d'aller au-delà de la simple expression linguistique lors de la détection des éléments constitutifs d'un mythe, ce qui s'applique également : si les mots, éléments linguistiques s'il en est, peuvent parfois nous fournir des indices explicites quant à l'utilisation d'un mythe, cette dimension explicite ne peut pas être qualifiée de suffisante, en ce sens que la détection des mythèmes liés à un mythe passe, outre les mots, par une réflexion, une abstraction, une recherche de référents mythologiques partagés par l'auteur et le public de destination. Les mythes font appel à

l'abstraction, et ne peuvent donc pas être détectés au moyen du simple recours à des signes linguistiques. Néanmoins, les mythes utilisent des unités linguistiques, ces unités telles que les phonèmes ou morphèmes mentionnés par Lévi-Strauss : ce sont elles qui permettent l'existence du roman, de ce vecteur d'expression dans lequel sont utilisés implicitement ou explicitement les mythes.

Dès lors, Lévi-Strauss fait correspondre la notion de mythème à celles de phonème, morphème ou sémantème, tout en la plaçant au-dessus de ces dernières, car les idées véhiculées par celle-ci ne pourraient être contenues dans un phonème, un morphème ou un sémantème, unités trop restreintes pour déclencher l'abstraction nécessaire dans le chef du lecteur pour rappeler un élément constitutif de tel ou tel mythe.

Patrick Hubner indique, en soutenant les propos de Lévi-Strauss, que le mythe est un langage à part entière, et qu'il peut donc être divisé en unités constitutives :

En tant que langage, le mythe est formé d'unités constitutives toutefois plus complexes que les petites unités phonétiques ('phonèmes') du système linguistique tel qu'il a été défini par Ferdinand de Saussure et repris par Nicolas Troubetzkoy ; se situant non pas au niveau des mots mais au niveau plus élevé de la phrase, Lévi-Strauss repère de grosses unités constitutives appelées par analogie 'mythèmes' et qui représentent une relation entre un sujet et un prédicat, par exemple 'Œdipe épouse sa mère' (Hubner, 1996).

Si l'on suit cette logique, chacun des thèmes (entendu par « figure mythologique ») peut être détecté dans les œuvres littéraires analysées au moyen de mythèmes, éléments constitutifs du mythe, qui nous permettront de faire le lien entre le motif auquel ce thème se réfère et sa réexpression dans les langues cibles dans lesquelles ont été traduits les romans constitutifs de notre corpus de recherche. Les mythèmes nous permettront de faire état de l'utilisation implicite ou explicite d'un thème déterminé dans les romans en question, ce qui nous permettra de déterminer les motifs qu'utilisent les auteurs des romans sélectionnés et la manière dont ces motifs peuvent, au moyen des thèmes (et donc des figures mythiques) influencer les paradigmes de pensée des destinataires du texte et façonner leur construction identitaire.

Trousseau contribue aussi à l'élaboration de notre définition de mythème, notamment grâce aux propos suivants :

Le thème se verra donc décomposé en la série des 'grands moments' qui le constituent, laissant ainsi apparaître les 'paquets de relations' qui en déterminent l'harmonie, comme dans une sorte de partition orchestrale. Dès lors, l'étude de thème n'est plus seulement l'analyse d'une série continue dans une perspective diachronique, mais l'examen des modulations des relations entre les mythèmes. A l'interprétation du signifié d'un thème se substitue (au moins momentanément) l'étude de son organisation rationnelle, et la succession des faits cède la place à l'exploration d'un faisceau de relations synchroniques (1981 : 61-62).

Ainsi, Trousson indique que les mythèmes sont étudiés de manière synchronique, sous le prisme des relations qui les unissent (comme le disait déjà Lévi-Strauss). Si les mythes (= thèmes) liés à un motif sont l'élément sur lequel se fondera notre réflexion, c'est grâce au tissu de relations unissant les mythèmes relatifs à chaque thème que nous détecterons la présence explicite ou implicite de ce thème dans les romans étudiés. Notre analyse sera synchronique car, pour chaque auteure, nous analyserons les mythèmes dans un roman particulier et ses traductions, ces romans ayant, en outre, été publiés à la même période.

Pour résumer et illustrer les notions terminologiques qui seront employées, voici un schéma opérationnel qui détaille le type d'analyse que nous mettrons en place dans l'étude des romans constitutifs du corpus.

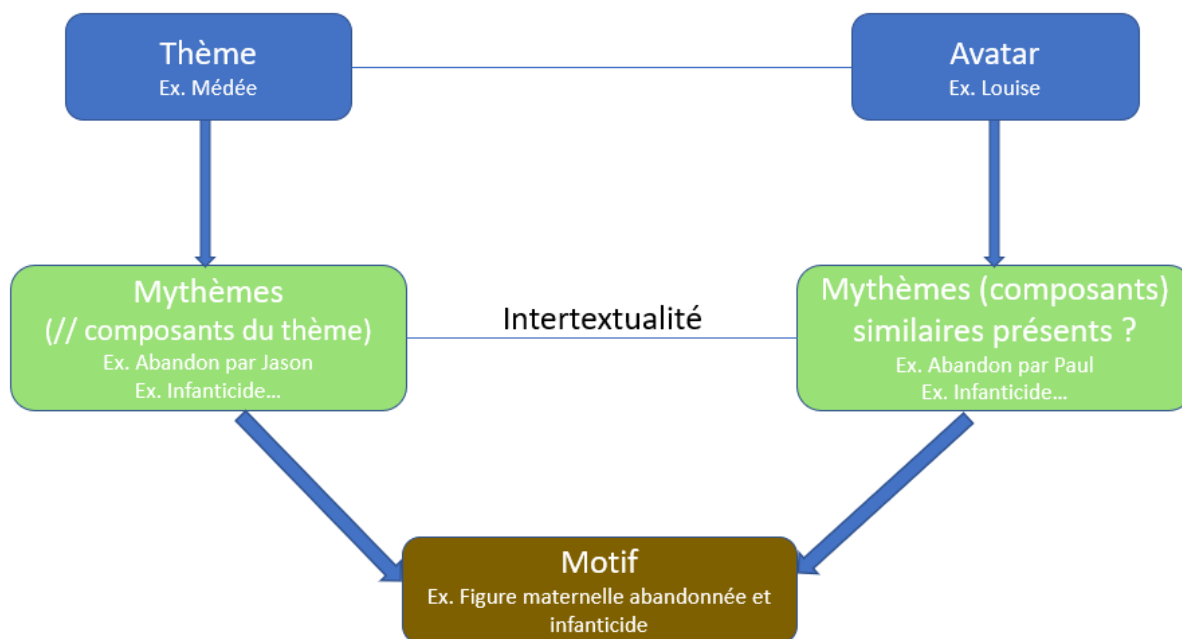


Figure 1 - Résumé terminologique

Dans notre analyse mythocritique, nous partirons d'une figure mythique (dans cet exemple Médée) dont nous étudierons l'avatar (Louise) au moyen d'une comparaison entre le roman et les mythèmes constitutifs du mythe d'origine (que l'on peut également dénommer « composants du thème »). Nous estimerons que le motif commun au thème et à l'avatar est bien présent dans les œuvres étudiées si les mythèmes (ou composants) du thème se retrouvent chez l'avatar. La notion d'« intertextualité mythique » permet de ne pas confondre motif et avatar (Rondou, 2014 : 5). Elle peut être considérée comme suit : « L'intertextualité mythique ne s'énonce pas seulement par la présence de mythes antiques dans un texte plus récent, mais aussi par la transformation d'un mythe littéraire dans un autre texte, souvent proche du premier » (Lund, 1984). C'est cette intertextualité qui nous permettra donc de déceler la présence des mythèmes dans les œuvres contemporaines étudiées, souvent de manière transformée par rapport au mythe d'origine : les premières incarnations littéraires des mythes n'étant pas directement mentionnées dans les œuvres analysées, bien que les auteures des romans étudiés y fassent parfois référence dans la presse.

Une fois définies les notions de mythe, de thème, de motif, et de mythème, il nous reste à déterminer ce qu'il est possible d'en tirer dans le cadre d'une analyse de romans écrits par des femmes.

1.2 Le mythe au féminin

Si nous avons désormais montré qu'une analyse du mythe en littérature prend tout son sens pour déterminer l'influence des œuvres sur les paradigmes de pensée du public cible, nous nous devons maintenant de justifier l'utilisation de ceux-ci pour une analyse d'œuvres écrites par des femmes. En effet, de nombreux travaux ont eu recours à cette méthode, dont nous nous attacherons à décrire les fondements.

Dans les romans analysés dans la présente recherche, la liberté et l'émancipation des femmes revêtent un rôle fondamental, comme nous le verrons dans les chapitres suivants. Les mythes grecs se penchent abondamment sur cette question de liberté, comme l'indique Sellier :

Dans l'Âge d'homme, Michel Leiris, sortant d'une psychanalyse ratée, a insisté sur les illusions de ce psychologisme, qui restreint le mythe d'Œdipe à une mécanique. Il rappelle l'importance de l'expérience tragique dans le mythe grec, et l'aide qu'il peut apporter à tout homme se demandant si sa vie risque d'être une destinée. En cela, il annonce les études de Vernant : à Athènes, les tragédies mythiques ont vu le jour au moment où l'homme grec a commencé à s'interroger sur la plus métaphysique des questions : suis-je un être libre, ou suis-je le jouet de forces obscures que j'appelle dieux ? Comme par hasard, l'Occident est revenu avec prédilection à ces scénarios tragiques aux périodes où de nouveau s'est posée cette question de la liberté : entre 1580 et 1680, au milieu des controverses sur le libre arbitre ; à partir de la fin du XIX^e siècle, avec les multiples mises en cause de l'autonomie du sujet humain (1984 : 125).

Sellier explique qu'un mythe (celui d'Œdipe, en l'occurrence), peut amener tout individu à se questionner sur son existence : il remplit, en ce sens, la même fonction que les œuvres rédigées par les auteures examinées dans notre travail : pousser le lectorat à la réflexion sur son existence. Sellier met, en outre, en exergue le caractère récurrent dans le temps des remises en question suscitées par les mythes grecs, en ce compris les questions relatives à l'émancipation et à la liberté des individus, ce qui s'inscrit parfaitement dans le contexte de rédaction des romans de notre corpus, rédigés durant une période caractérisée par une nouvelle vague féministe, notamment marquée par *#metoo*, particulièrement axée sur l'émancipation des femmes.

Trousseau établit également un lien entre évolution des paradigmes de pensée et recours aux mythes gréco-romains :

Autrement dit, l'attitude intellectuelle de siècle, fondée sur un crédo de révolte, cherche à s'exprimer dans une forme littéraire et, pour arriver à ses fins, transforme des thèmes existant antérieurement (Prométhée, Caïn, Satan, Jésus) ou en crée (Manfred, Mazeppa), rassemblant sous un étendard unique des soldats de différentes armées ; la signification commune que l'on impose aux thèmes est le résultat d'une distorsion de leur signification antérieure sous la pression d'une certaine idéologie (1981 : 27-28).

Trousseau rappelle l'association entre les thèmes (à savoir les mythes) et l'expression littéraire, canal utilisé par les auteures analysées. Il souligne, par ailleurs, l'influence de l'idéologie sur la distorsion (ou ce que nous appellerons la « réinterprétation » des mythes) utilisés dans le contexte d'une analyse littéraire. Dans ce contexte, Trousseau met en évidence l'importance de l'époque dans la manière dont la société s'exprime dans la littérature.

Nous venons de le voir, il est possible de parler de préférences d'époques dans le cas où les préoccupations dominantes d'une certaine période parviennent à s'inscrire dans les cadres d'un thème qui devient l'expression symbolique, idéale, de ces préoccupations. [...] Quel que soit son génie, l'auteur vit dans son milieu, subit, plus peut-être que les autres, la pression des forces historiques, le poids des circonstances ; les guerres, les conflits religieux, politiques, sociaux de son temps composent une ambiance, l'atmosphère qu'il respire. La littérature, on l'a dit, peut être aussi l'expression de la société (105).

Il va sans dire que le contexte de nouvelle vague féministe dans lequel s'inscrivent les œuvres étudiées est capital pour comprendre la réinterprétation implicite ou explicite des mythes par les auteures envisagées. En effet, Trousseau parle de « pression », et c'est exactement ce dont il s'agit, comme nous le verrons plus loin : la littérature des femmes s'inscrit en tant que vecteur qui les pousse à une réflexion commune en vue d'une élimination de la pression à laquelle elles peuvent être sujettes. Dans ce sens, la littérature, considérée comme « expression de la société » par Trousseau, constitue un vecteur de communication pour les auteures, vecteur contenant des thèmes (à savoir des mythes), qui sont l'un des éléments auxquels peuvent recourir les auteures.

Cependant, il ne faut guère oublier la manière dont les mythes sont utilisés en tant que vecteurs dans les œuvres littéraires, à savoir comme des entités remises au goût du jour par les auteurs, comme l'indiquent les propos de Carandina :

Tout d'abord, il faut considérer le contexte postmoderne dans lequel le mythe est plongé. De ce point de vue, on ne pourrait pas l'aborder d'une façon innocente, à savoir en considérant le mythe comme un symbole susceptible de créer un nouveau système de signification. Le rapport signifiant-signifié est en effet impossible à reconstituer et tout ce qui reste est la structure du mythe. Souvent dans la littérature postmoderne on utilise, ou peut-être on utilisait, le mythe en ayant perdu la foi en son contenu, mais en croyant encore à sa possibilité d'exister en tant que structure rhétorique, en tant que moyen pour exprimer une distance, un éloignement de la tradition linguistique et culturelle. Le paradoxe, ainsi que la force de la présence du mythe dans cette littérature, est constitué par l'utilisation du mythe contre lui-même, du symbole en fonction antisymbolique. Ce court-circuit peut se vérifier sur le plan du contenu, et alors on peut parler de subversion du mythe, mais aussi en tant que réflexion sur le langage et sur sa nature métaphorique. Dans cette perspective, il est évident que le mythe devient un moyen privilégié pour aborder le thème du langage et de l'interprétation, vu que le langage du mythe est métaphorique et qu'il nécessite une interprétation ou, plus exactement, que la première signification du mythe est celle de la nature métaphorique du langage (Carandina, 2009 : 2-3).

L'auteure met en évidence l'importance fondamentale du contexte post-moderne dans lequel l'utilisation actuelle des mythes en littérature s'inscrit. En effet, ce qui subsiste des mythes qui seront abordés dans le cadre de la présente recherche, ce sont les idées qui les sous-tendent dans l'imaginaire collectif : ils n'ont, dès lors, pas pour but d'être exploités dans leur forme originelle, mais bien d'être adaptés aux préoccupations sur lesquelles se penchent les auteurs et auteures lors de la rédaction de leurs œuvres littéraires. Nous n'exploiterons donc pas le mythe en tant que structure « traditionnelle », mais bien en tant que référent commun et malléable dans l'imaginaire collectif qui permet de susciter une réflexion et une évolution des paradigmes de pensée dans le chef des lectrices et lecteurs. C'est précisément dans cette optique que Carandina parle de « subversion du mythe », notion qui revêtira une double dimension dans notre projet : d'une part, la nature même des mythes, réinterprétés par les auteures étudiées, les rend en quelque sorte non conformes à leur version originale, bien que cette subversion soit nécessaire pour susciter des réactions dans l'imaginaire collectif des lecteurs et lectrices et, d'autre part, car les mythes exploitent le potentiel subversif de la littérature, cette dernière étant le canal permettant de susciter la réflexion.

1.3 Mythes et traduction

Bien entendu, notre recherche s'inscrit également dans le champ de la traductologie, il convient donc de nous pencher sur la manière dont ces réappropriations des mythes sont transférées dans les langues de destination faisant l'objet d'une traduction et, plus fondamentalement, de s'interroger sur la manière dont mythes, langues et traduction peuvent être reliés. Une piste de réflexion part des propos de Littau :

I will therefore draw on recent feminist debates on the reappropriations of myth, and in this instance, use the figure of Pandora to combine aspects both of the Babel myth and the Oedipus myth. This is because, whilst Babel is associated with loss, the loss of one tongue, and Oedipus is associated with lack, man's castration anxiety, Pandora's box has been associated with both: the threat of linguistic chaos, i.e. the loss of understanding, and the threat of woman's sexuality, i.e. woman's lack of genitals. The Pandora myth, in other words, embodies phallogentric anxieties of Woman, both as regards language — the mother tongue, and as regards her gender — female sexuality. But, rather than exposing the entrenched patriarchal bias in mythographers' interpretations of Pandora, my foremost aim is to pose through her figure questions about language and woman, and by extension, the mother tongue and female sexuality. Whilst the myth of the tower of Babel makes visible the filiations of translation and the word of the Father, the myth of Pandora allows us to uncover the matrix between translation and the mother tongue, presents us, in other words, with new possibilities for translation and gender¹ (2000 : 21-22).

Une analogie très intéressante est opérée par Littau dans le contexte de la réécriture de mythes. Elle dresse, en effet, un parallèle entre les mythes de Babel et d'Œdipe au moyen de la figure de Pandore. Elle commence par expliquer que le mythe de Babel est associé à une perte linguistique : il va sans dire que la disparition de la langue commune au prix de nombreuses autres langues représente une perte, et il est intéressant de constater que

¹ Je m'inspirerai donc des récents débats féministes sur les réappropriations du mythe et, dans ce cas, j'utiliserai la figure de Pandore pour combiner des aspects à la fois du mythe de Babel et du mythe d'Œdipe. En effet, alors que Babel est associée à la perte, la perte d'une langue, et qu'Œdipe est associé au manque, à l'anxiété de castration des hommes, la boîte de Pandore a été associée aux deux : la menace du chaos linguistique, c'est-à-dire la perte de la compréhension, et la menace de la sexualité de la femme, c'est-à-dire l'absence d'organes génitaux. Le mythe de Pandore, en d'autres termes, incarne les angoisses phallogentrices des femmes, tant en ce qui concerne la langue - la langue maternelle - que son genre - la sexualité des femmes. Mais, plutôt que d'exposer le préjugé patriarcal bien ancré dans les interprétations de Pandore par les mythographes, mon but premier est de poser à travers sa figure des questions sur le langage et les femmes, et par extension, sur la langue maternelle et la sexualité des femmes. Alors que le mythe de la tour de Babel rend visibles les filiations de la traduction et de la parole du Père, le mythe de Pandore nous permet de découvrir la matrice entre la traduction et la langue maternelle. Ce mythe nous présente, en d'autres termes, de nouvelles possibilités pour la traduction et le genre. Notre traduction.

l'auteure dresse un parallèle entre cette perte linguistique et la sexualité des femmes au moyen du mythe de Pandore. Ceci nous permet de mettre en exergue deux éléments. En premier lieu, étudier les mythes sous le prisme de la langue permet de mettre en exergue, grâce au mythe de Babel, les pertes observées lors du passage d'une langue vers une autre, ce que nous appliquons à la figure féminine dans le cadre de notre travail, comme le fait Littau avec Pandore. En second lieu, Littau souligne que les liens entre langue maternelle et traduction opérés dans le cadre du mythe de Pandore peuvent, à leur tour, donner naissance à tout un éventail de possibilité d'études interdisciplinaires mêlant genre et traduction.

Payàs établit de manière plus précise le lien entre traduction et identité lorsqu'elle décrit ses objets de recherche : « Le but de nos recherches actuelles est de mieux connaître les fonctions que les traductions exercent dans les cultures, et surtout les manières dont la traduction, en tant que phénomène culturel, contribue à une représentation des identités, nationales ou autres, c'est-à-dire, fait partie d'un discours identitaire » (2006 : 16). Si l'on s'en tient à ses propos, il est légitime de s'interroger sur la manière dont la traduction de textes à dimension culturelle (au moyen, dans notre cas, des mythes gréco-romains) peut contribuer à façonner l'identité du public de réception des œuvres traduites. Selon l'auteure, la traduction possède un grand pouvoir de représentation : « Dans les deux cas, notre objectif a été de montrer le pouvoir de représentation que la traduction possède. Ce pouvoir n'est pas toujours le même, et il ne s'exprime pas toujours de la même façon » (17). Elle indique également que ce pouvoir varie et s'exprime de manières différentes : nous l'étudierons sous le prisme de l'adaptation linguistique de mythes gréco-romains.

Giuseppe Sofò est un autre auteur mettant en relief l'intense connexion mutuelle qui unit la création des mythes et le processus de traduction :

The process of myth creation and the process of translation are strictly connected, and they can only enhance each other. Myth and translation are forms of communication that establish a link with other cultures, other times, and other realities, and their existence depends on this very human need of expanding

*our own personal and cultural boundaries. It is through communication, through the telling and retelling, or writing and rewriting of stories that our cultures have come to life and have grown*² (2016 : 229).

Sofu souligne qu'autant les mythes que la traduction sont des entités communicatives, et que la culture vit et évolue grâce à la réécriture d'histoires. Deux dimensions de réécritures peuvent être soulignées dans la présente recherche : la réécriture implicite ou explicite des mythes par les auteures étudiées, d'une part, et la réécriture d'une œuvre originale sous la forme de sa traduction, d'autre part. Dans le volet traductologique, une réécriture (la traduction) est analysée sous le prisme de l'autre (la réinterprétation des mythes en tant que thèmes dans les œuvres analysées). Ces deux réécritures, loin d'être antagonistes, donc, se nourrissent mutuellement et permettent de faire évoluer les paradigmes de pensée du lectorat des œuvres. Néanmoins, puisque les cultures ne sont pas égales et ne représentent pas le monde de manière similaire, il convient de tenir compte des pertes ou changements pouvant être observés durant la réécriture qu'est la traduction.

1.4 Conclusion

Dans ce premier chapitre de notre partie théorique, nous nous sommes attachée à envisager et délimiter la notion de mythe telle qu'elle sera comprise dans le cadre de notre recherche. Nous nous sommes, de la sorte, consacrée à dresser une définition générale du mythe, ainsi que des éléments analysés de manière conjointe aux mythes, tels que les thèmes, les motifs, les mythèmes et les avatars. Par ailleurs, nous avons délimité de manière aussi détaillée que possible la notion de mythe littéraire, tout en décrivant les réactualisations possibles de ces mythes en vertu du contexte dans lequel s'inscrit la recherche et des notions théoriques utilisées pour les étudier.

Nous avons poursuivi en approfondissant la notion de mythe au féminin. En effet, si notre analyse littéraire est généralement mythocritique, elle se penche plus particulièrement

² Le processus de création mythique et le processus de traduction sont strictement liés, et ils ne peuvent que se renforcer mutuellement. Mythe et traduction sont des formes de communication qui établissent un lien avec d'autres cultures, d'autres époques et d'autres réalités, et leur existence dépend de ce besoin très humain d'élargir nos propres frontières personnelles et culturelles. C'est par la communication, en racontant et en racontant à nouveau, par l'écriture et la réécriture d'histoires, que nos cultures ont pris vie et se sont développées. Notre traduction.

sur des écrits de femmes, et plusieurs auteurs et auteures ont affiné la notion de mythe au féminin et l'ont étudiée, raison pour laquelle nous avons fait état de leurs travaux.

Enfin, nous nous devons d'ores et déjà de tenir compte de la composante traductologique de notre recherche dans le présent chapitre : nous avons donc consacré une partie de ce premier chapitre à relier les notions de mythe et de traduction.

Dans le deuxième chapitre de notre cadre théorique, nous nous pencherons sur le pouvoir de la littérature, et contextualiserons la notion d'« écriture féminine » ainsi que tous les enjeux qui la sous-tendent.

Chapitre 2 - Quand les femmes viennent à l'écriture, la littérature pour (se) construire

Je parlerai de l'écriture féminine : de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire, de son propre mouvement. (Hélène Cixous, 1975 : 37)

2.0 Introduction

Dans notre travail, la littérature sera analysée par le prisme du concept d'écriture féminine tel que décrit dans les années 1970. Ce chapitre sera donc consacré à une étude de la littérature et de l'écriture des femmes, ainsi qu'à une analyse des effets potentiels qu'elles exercent sur la construction identitaire. Notre travail ne comportera néanmoins pas de dimension purement psychologique, car cela reviendrait à sortir de notre objet d'analyse. En effet, la présentation seule de la méthode d'analyse des mythes dans le premier chapitre sera prolongée pour asseoir notre analyse : il est nécessaire de présenter, par ailleurs, les caractéristiques des textes écrits composés par les auteures – dans laquelle nous dégagerons les mythèmes étudiés – ainsi que ses effets possibles sur la construction identitaire du lectorat.

En ce sens, le présent chapitre constituera le deuxième grand pilier théorique sur lequel repose notre analyse. Il sera structuré comme suit : nous nous attacherons, dans une approche plus générale, à explorer les effets de la littérature sur le lectorat pour ensuite nous pencher sur la notion d'écriture féminine telle qu'énoncée par les théoriciennes des années 1970, notion autour de laquelle nous articulerons notre raisonnement et dégagerons la signification qu'elle peut aujourd'hui revêtir. Les théoriciennes étudiées ont rédigé leurs travaux dans un contexte de prise de conscience particulier, et sont souvent utilisées comme références en analyse des écrits de femmes.

Nous poursuivrons en exposant les idées clés de cette période des années 1970 pour dégager les grandes caractéristiques de l'écriture féminine telles qu'exposées alors. L'objet

de notre travail sera de tenter de détecter ces caractéristiques dans les œuvres constitutives de notre corpus au moyen des mythes féminins utilisés par les auteures contemporaines, dans un contexte de prise de conscience actuel qui n'est pas sans rappeler celui des années 1970, dans la mesure où les questions féministes occupent, comme à cette époque, une grande place sur la scène de l'actualité. Nous ferons ensuite converger nos deux premiers chapitres en nous penchant sur la notion de réécriture des mythes gréco-romains par les femmes.

2.1 Pouvoir de la littérature

Avant de nous pencher sur la littérature contemporaine de femmes, il est nécessaire de partir d'une perspective plus globale. Pour cerner les enjeux du domaine qui nous concerne dans le présent projet, nous tâcherons en premier lieu d'aborder la littérature sous le prisme d'un « pouvoir » qu'elle pourrait exercer sur son lectorat, en particulier sur sa possible construction identitaire. Nous nous pencherons ensuite sur la notion d'« écriture féminine » : est-elle encore d'actualité aujourd'hui ? Nous nous attacherons enfin à mettre en commun ces deux parties de chapitre pour déterminer les enjeux de la littérature contemporaine de femmes, catégorie dans laquelle s'inscrit notre corpus.

Qu'est-ce que la littérature ? Une question que nombres d'hommes et femmes littéraires se sont posée. C'est notamment le cas du Antoine Compagnon qui propose une leçon inaugurale au Collège de France au cours de laquelle il se place comme véritable défenseur de la littérature. Il émet notamment une réflexion qui fait écho à nos interrogations sur la construction identitaire que permet la littérature : « l'exercice jamais clos de la lecture demeure le lieu par excellence de l'apprentissage de soi et de l'autre, découverte non d'une personnalité ferme, mais d'une identité obstinément en devenir » (2007 : 74). Cette citation s'inscrit parfaitement dans le contexte de notre recherche, car nous percevons la littérature comme un vecteur d'apprentissage personnel, individuel et collectif chez les lectrices et lecteurs des œuvres constitutives de notre corpus de recherche. En ce sens, la littérature ne s'inscrira pas comme simple divertissement, mais bien comme un processus générateur d'identité. Certes, les propos de Compagnon renvoient à la lecture et non à la littérature en tant que telle, mais toutes deux sont intimement liées, comme l'indique la notion de « lecture littéraire ». Certes, un débat entoure l'utilisation de cette

notion, comme le soulignent Dufays *et al.* (2015 : 89). Néanmoins, des auteurs, dans la lignée desquels nous nous inscrirons, donnent des définitions de cette notion. Mentionnons notamment Tauveron, qui dit de la « lecture littéraire » :

Il s'agit d'une lecture attentive au fonctionnement du texte et à sa dimension esthétique, d'une lecture soucieuse de débusquer des effets de sens non immédiats et de les faire proliférer, de débusquer des effets de non-sens pour leur trouver du sens, toutes opérations qui supposent la mobilisation d'une culture antérieurement construite et la création d'une culture nouvelle (2002 : 18).

Loin d'être antagonistes, les notions de « lecture » et de « littérature » sont tout à fait complémentaires, car nous les exploiterons à la lumière de la « lecture littéraire », qui consiste à la fois à étudier la dimension esthétique du texte littéraire lors de sa lecture, et à considérer ce texte littéraire comme vecteur de création d'une culture nouvelle, dans laquelle nous étudierons les représentations de l'identité féminine et leurs potentiels effets sur les destinataires du texte.

Compagnon complète cette pensée en précisant que :

Toutes les formes de la narration, dont le film et l'histoire, nous parlent de la vie humaine. Le roman le fait pourtant avec plus d'attention que l'image mobile et plus d'efficacité que le fait divers, car son instrument pénétrant est la langue, et il laisse toute leur liberté à l'expérience imaginaire et à la délibération morale, en particulier dans la solitude prolongée de la lecture (2007 : 72).

L'analyse de textes relevant d'œuvres romanesques prend tout son sens, car le roman présente une particularité par rapport aux autres types d'écrits : il laisse au lectorat le soin d'exercer son imagination et une réflexion morale, ce qui permet aux lectrices et lecteurs de générer leurs propres opinions à partir des éléments relatés par un auteur qui, de ce fait, stimule leur réflexion. La dimension individuelle mentionnée par Compagnon est également importante, car cette solitude lors de la lecture permet à la lectrice et au lecteur de générer ses propres réflexions sans l'influence externe du groupe, c'est pourquoi la construction identitaire sera envisagée non pas au niveau du groupe, mais des individus. En cela, cette réflexion n'est pas sans rappeler un autre écrivain, le romancier Milan Kundera, qui dans *L'Art du roman* avance que « le roman n'examine pas la réalité mais l'existence.

Kundera est, dès lors, un penseur sur la langue qui pratique également la littérature : il théorise donc par rapport à sa propre pratique, ce qui rend son apport intéressant car il n'est pas qu'un théoricien, mais aussi un romancier. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable » (1986 : 59). De la sorte, Kundera souligne, comme Compagnon, la possibilité et la puissance des actions humaines entreprises au moyen de la littérature : lorsqu'il affirme que le roman examine l'existence, définie elle-même comme le champ des possibilités humaines, tous deux nous ouvrent les yeux sur le pouvoir que peut exercer l'être humain sur sa vie et son destin, et sur la manière dont la littérature peut lui ouvrir les yeux et, partant, l'aider à construire son identité.

Antoine Compagnon, dans ses propos, laisse également entendre que l'un des pouvoirs de la littérature est son potentiel subversif : « la littérature est d'opposition : elle a le pouvoir de contester la soumission au pouvoir » (2007 : 43). Ce point revêt une importance toute particulière dans le cadre de notre recherche dans le sens où la littérature permet aux femmes de contrer un pouvoir qui les oppresse. Cette émancipation et insoumission peuvent se traduire de plusieurs manières comme l'indique encore Compagnon : « son pouvoir émancipateur reste intact, qui nous conduira parfois à vouloir renverser les idoles et changer le monde, mais le plus souvent nous rendra simplement plus sensibles et plus sages, soit, en un mot, meilleurs » (2007 : 66).

Nous irons plus loin et assoirons les bases théoriques sur lesquelles la réception des œuvres peut être analysée. En premier lieu, il apparaît indispensable de délimiter le cadre global dans lequel nous entendons étudier le pouvoir de la littérature et la construction identitaire qu'elle permet. Pour ceci, Wolfgang Iser constitue un excellent point de départ. En effet, ce théoricien allemand de la littérature et membre éminent de l'école de Constance est surtout connu pour avoir porté la théorie prééminente de cette école : la théorie de la réception. Notons tout d'abord que ces théories de la réception ont été élaborées dans les années 1970 et sont donc antérieures au texte de Compagnon.

Cette théorie de la réception, ou *Theorie der Wirkungsästhetik* dans son appellation originale allemande, est définie de manière très précise par Iser :

Reception theory was a reaction to what appeared to be a stalemate in literary studies. Of paramount concern for this theory was the impact a piece of literature has on its readers and the responses it elicits. Instead of asking what the text means, I asked what it does to its potential readers [...] The message (of the text) that was no longer to be ascertained triggered interest in what has since been called text processing—what happens to the text in reading³ (Iser, 2000 : 311).

Comme la citation le laisse entendre, les théories de la réception témoignent d'une volonté profonde de centrer l'analyse littéraire et la manière dont est perçue la littérature sur ses effets auprès du public. Selon Iser, un intérêt sans précédent est témoigné à la manière dont le texte est reçu par le lectorat et, partant, à la réponse provoquée par l'œuvre littéraire auprès du lectorat. Il n'est donc plus question, selon Iser et, plus largement, les théories de la réception, de se pencher sur la seule signification d'un texte indépendamment de ses effets sur le public lecteur : il convient plutôt d'étudier les effets de tout texte et du sens qu'il véhicule dans la culture dans laquelle il est publié.

Si l'on prolonge la pensée d'Iser pour l'appliquer à notre recherche, le message transmis par l'œuvre littéraire n'est plus perçu comme une simple information, mais bien comme le déclencheur de stimuli pour les lectrices et lecteurs, stimuli qui, si on les applique aux questions traitées dans notre projet, agissent en qualité de moteur pour la construction identitaire du lectorat. Yves Gilli, analyste de la pensée d'Iser, explicite ceci : « W. Iser déclare concevoir son ouvrage non pas comme une théorie de la réception mais bien plutôt comme une "théorie de l'effet" » (Gilli, 1983). Gilli poursuit en indiquant qu'aborder l'œuvre littéraire en tant que moteur d'effets sur le lectorat cible implique de tenir compte de la définition même d'œuvre littéraire :

L'œuvre littéraire possède deux pôles que l'on peut nommer le pôle artistique et le pôle esthétique, le premier étant le texte créé par l'auteur et le second désignant la « concrétisation » produite par le lecteur. De cette polarité résulte que l'œuvre littéraire ne se confond entièrement ni avec le texte ni avec sa concrétisation. En effet, l'œuvre est plus que le texte, dans la mesure

³ La théorie de la réception a été une réaction à ce qui semblait être une impasse dans les études littéraires. L'effet d'une œuvre littéraire sur son lectorat et les réactions qu'elle suscite étaient au cœur des préoccupations de cette théorie. Au lieu de poser des questions sur la signification du texte, je me suis demandé ce qu'il fait à ses lecteurs potentiels [...] Le message (du texte) qui n'était plus à déterminer a déclenché un intérêt pour ce qu'on a appelé depuis le traitement du texte – ce qui arrive au texte pendant la lecture. Notre traduction.

où elle ne devient vivante que grâce à sa concrétisation et que cette dernière n'est à son tour pas totalement indépendante des dispositions que le lecteur met en elle (Gilli, 1983).

Une notion clé dans cette définition est celle de « concrétisation ». Celle-ci relève du pôle esthétique, et témoigne du fait qu'une œuvre littéraire n'existe que grâce à son public. En effet, l'œuvre littéraire a besoin d'un lectorat qui concrétise le caractère esthétique de celle-ci, lectorat qui, en fonction de cette concrétisation, matérialisera une construction identitaire en fonction de l'esthétique perçue de l'œuvre et de la manière dont il peut se construire à partir de cette esthétique.

Les réflexions sur la réception nous seront d'une grande aide dans notre projet. En effet, au lieu de se pencher sur la simple signification du texte, elles vont plus loin en s'interrogeant sur les effets potentiels de l'œuvre littéraire sur les sujets récepteurs. En d'autres termes, il ne s'agit plus de se demander « ce que le texte veut dire », mais de se demander « ce que le texte entraîne comme réaction de son public ».

Magali Fournaud décrit les remises en question identitaires en utilisant le terme de « crise » dans un article intitulé « Pour une approche littéraire de l'identité » et explique que « grâce à sa fonction expérimentale et épistémologique, la littérature participe à cette remise en question et à cette expérimentation de nos catégories, en particulier de la notion d'identité » (2017 : 5). Elle ajoute :

La littérature est considérée ici comme un laboratoire, un lieu d'interrogation et d'expérimentation des modalités de subjectivation. En effet, si l'identité est une fiction, une construction mentale qui tisse des liens entre ce qui, dans le flux de l'expérience humaine, est perçu de manière éparse et discontinue, la littérature permet d'en comprendre les enjeux et les processus de construction (2017 : 6).

Enfin, elle approfondit la notion de fiction en annonçant que :

La fiction joue également un rôle de schématisation et de modélisation, au sens cognitif du terme : de la même manière que les philosophes utilisent des fables et autres métaphores pour construire les concepts, de même, la fiction littéraire permet de conceptualiser et d'interroger certaines catégories problématiques, comme l'identité (2017 : 6).

Nous voyons donc que la fiction, et plus particulièrement la fiction littéraire, va bien au-delà du simple divertissement, et revêt un rôle de remise en question. Le fait que l'identité soit mentionnée par Fourgnaud est révélateur : la fiction littéraire pourrait jouer un rôle sur la construction identitaire des lecteurs et lectrices. Si l'on croise les questionnements sur l'effet de la littérature auprès du public avec les notions mentionnées par Fourgnaud sur l'identité dans les œuvres de fiction, nous pouvons à présent nous demander ce qu'il en est plus particulièrement pour les œuvres de fiction écrites par des femmes et leurs effets sur leur public tous genres confondus. Des propos de Fourgnaud, nous retiendrons tout particulièrement dans le cadre de notre analyse les idées de remise en question dans le chef du lecteur ou de la lectrice au moyen de la littérature, élément fondamental de la construction identitaire.

Dans un mémoire présenté en 2019 et intitulé *Les stratégies de contournement des stéréotypes de genre dans les albums non-sexistes. La figure de la princesse*, Emmanuelle Devuyst, qui s'appuie sur les propos de plusieurs psychopédagogues, s'interroge sur la construction de l'identité sexuée. Elle explique que cette identité « se construit durant les premières années de vie de l'enfant et évolue tout au long de celle-ci, elle le conduit à élaborer un sentiment d'appartenance à un sexe social » (2019 : 13). L'auteure affirme que le contexte social a une influence sur cette construction identitaire et que la littérature enfantine a un rôle prépondérant à y jouer (2019 : 14). Devuyst prône ainsi une littérature de jeunesse non-sexiste. Nous pouvons dès lors penser que si la littérature de jeunesse influence la construction identitaire des plus jeunes et si cette identité évolue tout au long de la vie, alors la littérature de femmes qui nous intéresse dans le présent projet peut continuer d'influencer son public adulte, même si l'enfant semble plus malléable que l'adulte.

En ce sens, Françoise Navarro, qui s'interroge sur « La construction de l'identité féminine, entre héritage méditerranéen et quête émancipatoire dans trois œuvres romanesques contemporaines », définit la notion d'identité par point de vue des héroïnes des romans qu'elle étudie. À l'instar de Devuyst, elle fait remonter la construction identitaire à l'enfance, mais elle élargit cette description en ajoutant la dimension identitaire dans la relation à soi et aux autres (2020 : 1). Navarro ajoute que « la construction de

l'identité (qui est donc une construction en éternel mouvement) est une interaction » (2020 : 1). A cette notion d'interaction, Navarro juxtapose la pensée de Nathalie Heinich qui écrit que l'identité se construit « avec d'autres sujets, avec des groupes, avec des institutions, avec des corps, avec des objets, avec des mots » (2018 : 333). Ce sont évidemment les « mots » qui retiennent notre attention. Nous rejoignons ainsi la pensée d'Iser qui voit la littérature comme une interaction entre l'œuvre et son public. En outre, dans son article, Navarro met l'accent sur la construction identitaire des personnages féminins à travers la mère (2020 : 1). Nous comptons prendre en compte cette thématique grâce à une réflexion centrée sur les personnages féminins de nos romans et leurs rôles de mère/fille, thématique que nous développons plus amplement dans la prochaine partie consacrée à la notion d'écriture féminine.

Si la littérature favorise une construction identitaire, en particulier, une construction identitaire sexuée et sociale, il nous reste encore à définir la littérature qui fait l'objet de notre étude. Parler de romans écrits par des femmes sous le prisme des personnages féminins qu'elles décrivent et des mythes féminins sous-jacents nous renvoie inexorablement à la notion d'« écriture féminine ». Celle-ci existe-t-elle ? Est-il pertinent d'employer ce terme issu des années 1970 aujourd'hui à l'heure d'étudier un corpus de romans écrits entre 2016 et 2018 ?

2.2 « Écriture féminine », mise en contexte

Commençons par dresser une brève chronologie de cette notion fondamentale. Dans un article intitulé *La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine »*, Merete Stistrup Jensen explique que la « notion d'"écriture féminine" apparaît vers 1975, quand Hélène Cixous publie *La jeune née* en collaboration avec Catherine Clément, suivi, dans la même année, de l'essai « Le rire de la méduse » dans un numéro de *L'Arc*, consacré à Simone de Beauvoir. En 1977, Cixous publie *La venue à l'écriture* » (2000 : 3).

La notion d'écriture féminine semble donc être apparue au milieu des années 1970 ; Cixous se trouvant à l'origine de celle-ci par ses écrits. En effet, les théoriciennes des années 1970, comme Cixous et Kristeva, sur lesquelles nous reviendrons, sont souvent associées à la genèse de la notion d'écriture féminine. Aujourd'hui, quelque 45 ans plus tard, il convient

néanmoins de s'interroger sur le poids que revêtent encore ces théories dans un contexte bien différent. Stistrup Jensen, qui écrit son article dans les années 2000, juge que l'écriture féminine est une notion paradoxale. En effet, elle estime que combiner « écriture » et « féminine » est contradictoire puisque « féminine » suscite « d'emblée une connotation essentialiste, alors qu'"écriture" est plutôt chargée d'une valeur inverse, renvoyant à l'idée "moderne" du sujet comme un effet de discours, comme traversé par de multiples voix » (2000 : 2-3). Elle ajoute que cette notion revêt un « caractère révolu, un phénomène historique, limité à une certaine époque, la décennie 75-85 » (2000 : 3).

Déjà dans les années 1970, Julia Kristeva émettait des réserves quant à l'écriture féminine :

Si l'on s'en tient à la radicalité de l'expérience dite aujourd'hui d'« écriture », c'est-à-dire à une mise en cause radicale et à une reconstitution plus polyvalente que fragile du sens et du sujet parlant dans le langage, rien ne me semble permettre, des publications des femmes passées ou récentes, d'affirmer qu'il existe une écriture féminine (Kristeva, 1977 : 495).

Dans cet entretien, Kristeva ajoute néanmoins qu'elle relève des particularités thématiques « à partir desquelles on pourrait ensuite essayer de dégager un rapport spécifique des femmes à l'écriture » (*ibid*). Kristeva constate ainsi l'existence de thématiques centrées sur le corps : « Je constate, pour ce qui est de la thématique des écrits de femmes, le fait qu'ils donnent à voir, à sentir, à toucher – qu'ils exhibent, avec complaisance ou horreur – un corps fait d'organes » (*ibidem*). Les écrits de femmes traitent, selon Kristeva, des problématiques avant tout centrées sur le corps des femmes : une attention exacerbée est apportée à l'expression explicite des organes ou des parties du corps, mode d'expression que nous analyserons dans les romans constitutifs de notre corpus de recherche.

Tentons ensuite de comprendre la notion de « féminin » dans l'écriture grâce à des auteures telles que Cixous et Irigaray. Sans prétention d'établir une définition absolue et définitive de la notion d'« écriture féminine », différents traits peuvent être identifiés dans les écrits de Cixous et Irigaray, notamment par rapport au corps, comme nous venons de le voir. Deux traits, également relevés par Stistrup Jensen nous intéressent particulièrement : la voix et le corps (2000 : 3).

Pour ce qui est de la voix, mettons en exergue le fait que la figure féminine est souvent reliée à la figure de la mère. Ainsi, Irigaray souligne que le rapport au corps de la fille passe par une projection dans le corps de la mère :

Si l'on s'interroge, maintenant, sur les sentiments libidinaux de la fille pour sa mère, on constate qu'ils sont multiples, persistent durant les trois "phases" de la sexualité infantile et prennent les caractères de chacune d'elles en s'exprimant par des désirs oraux, sadique-anaux et phalliques (Irigaray, 1974 : 37).

Il ne s'agit pas là du seul lien fait entre la mère et la fille lorsque l'on envisage de délimiter ce que l'on entend par écriture féminine. Ainsi, les sentiments que la mère ressent envers sa fille sont également à envisager, comme l'indique Cixous dans *Le Rire de la Méduse* :

Le rapport à « l'enfant » est aussi à re-penser. Un courant de la pensée féministe actuelle tend à dénoncer dans la maternité un piège qui consisterait à faire de la femme-mère un agent plus ou moins complice de la reproduction : reproduction capitaliste, familiariste, phallocentriste. Dénonciation, prudence, qu'il ne faudrait pas changer en interdit, en nouvelle forme de répression (1975 : 121-122).

Cixous souligne, dès lors, que la femme en tant que mère ne doit pas être considérée comme un « agent complice de la reproduction », même s'il convient de ne pas aller trop loin dans l'autre direction en associant systématiquement reproduction et soumission. Cette démarche prend tout son sens dans notre analyse littéraire, dans la mesure où les mythes utilisés implicitement ou explicitement par les auteures doivent être analysés avec cette même prudence, en gardant à l'esprit la soumission qui peut découler de la maternité, mais sans postuler *a priori* qu'elle existe nécessairement.

D'autres auteures de l'époque mettent également l'accent sur la mère, nous pensons notamment à *Mère la Mort* de Jeanne Hyvrard, un texte empreint d'une quête d'identité d'une narratrice assujettie par la langue qui lutte contre celle-ci pour s'approprier son écriture (Sardin, 2012 : 4).

L'article de Descarries-Bélanger et Corbeil (1987) montre l'importance d'étudier la maternité de nos jours : les pensées de Cixous et Kristeva sont donc encore d'actualité, comme en attestent les propos suivants :

Aujourd'hui le sentiment d'urgence face à l'invasion des NTRH, la polémique provoquée par le réveil des pères, de même que le contexte socio-politique entourant la réactualisation du débat sur la natalité et les politiques familiales, contribuent à faire du rapport à la maternité un enjeu théorique et pratique pour l'ensemble du mouvement des femmes. Maintenant que le voile de romantisme et de sensiblerie, qui pendant si longtemps a masqué l'appropriation des femmes au bénéfice des enfants et des hommes, est levé, il reste à dire, à comprendre et à expliquer, sans idéalisation, sans distorsion ou sur-négativations excessives et a-historiques, toute la complexité et la diversité de l'expérience maternelle en vue de la transformer. Il reste à mettre à jour les contradictions soulevées par le refus ou l'éloge de la maternité, à problématiser le désir d'enfant (Descarries-Bélanger et Corbeil, 1987 : 149-150).

Nous voyons que l'accent est désormais mis sur une volonté de compréhension profonde de la maternité et de ce qu'elle implique en termes d'expérience et de psychologie. Ainsi, les questions maternelles soulevées par Kristeva et Cixous étaient encore d'actualité il y a peu, mais elles sont désormais étudiées sous un angle différent, car la maternité est davantage théorisée et problématisée.

La deuxième caractéristique à relever dans l'écriture féminine de Cixous est le corps. Cette importance du corps est criante dans les écrits de Cixous, comme en atteste la citation suivante :

Parfois je pense que j'ai commencé à écrire pour donner lieu à la question errante qui me hante l'âme et me hache et me scie le corps ; pour lui donner sol et temps ; pour détourner de ma chair son tranchant ; pour donner, chercher, appeler, toucher, mettre au monde un nouvel être qui ne m'attache pas, qui ne me chasse pas, qui ne périsse pas d'étroitesse (Cixous, 1976 : 15).

Il est ainsi question de « corps » et de « chair » pour décrire sa venue à l'écriture : la torture du corps et l'écriture salvatrice lui permettant, au moyen d'un nouveau rapport au corps et au monde, de s'échapper de la souffrance grâce à une transformation de son être. Cixous établit également un parallèle entre le corps de la femme et la pratique de l'écriture :

Le corps de la femme aux mille et un foyers d'ardeur, quand elle le laissera – fracassant les jougs et les censures – articuler le foisonnement des significations qui en tous sens le parcourt, c'est de bien plus d'une langue qu'il va faire retentir la vieille langue maternelle à un seul sillon. [...] Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours-à-réserve ultime, celui qui se rit d'avoir à dire le mot « silence », celui qui visant l'impossible s'arrête devant le mot « impossible » et l'écrit comme « fin » (Cixous, 1975 : 55-56).

Selon Cixous, la femme peut donc écrire son corps pour repousser les limites et faire tomber les barrières par lesquelles elle est entravée. En ce sens, la littérature des femmes est un vecteur permettant aux femmes d'exprimer leur corps sans limite aucune, et de renverser les codes pour générer de nouvelles réalités pour renverser l'impossible et sortir du silence. Béatrice Didier va également dans cette direction, lorsqu'elle compare la littérature des femmes jadis et aujourd'hui :

Avant cette libération à laquelle elle [Simone de Beauvoir] a si efficacement travaillé, les femmes avaient dû souvent se contenter du cercle limité dans lequel on les enfermait ; les revanches de l'imaginaire autorisaient néanmoins leur « moi » à forger un univers qui échappait à toute contrainte. Plus la société les empêchait de dire « je », plus elles l'écrivaient dans leurs textes. Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires qui ont été le plus représentés dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du « je » [...] (Didier, 1981 : 19).

L'écriture permettrait de conférer une voix aux femmes, en leur permettant d'acquérir un poids symbolique dans les échanges sociaux, et ainsi d'émanciper leur corps par le langage, de se réapproprier un corps en lui donnant une voix, à l'image des sorcières et femmes mystiques, vue comme libérées (Stistrup Jensen, 2000 : 4). Mona Chollet en 2018 propose un manifeste féministe intitulé *Sorcières. La puissance invaincue des femmes* où elle explique en ce sens : « La sorcière est à la fois la victime absolue, celle pour qui on réclame justice, et la rebelle obstinée, insaisissable » (couverture). Cette représentation de la sorcière sera plus amplement explorée dans la partie pratique en particulier lorsqu'il sera question du personnage de Médée. L'un des procédés linguistiques par lesquels peut passer cette émancipation du corps est l'utilisation des « mots-de-corps », tels que les décrit Stistrup Jensen :

Dans ses textes de fiction, Cixous introduit en effet ce qu'elle appelle des mots-de-corps, c'est-à-dire des jeux de mots qui sont censés produire une rupture dans le symbolique, introduire de l'imaginaire «féminin» dans le langage : «ellusions» à la place d'«illusions», «joues et nutes» à la place de «jours et nuits», «fanthomes» à la place de «fantômes», «biografille» à la place de «biographie», «suroncle» à la place de «surmoi», les femmes seraient «sans d'hommicile fixe», etc. (*ibidem*).

Grâce à ces mots-de-corps, Cixous se libère de l'emprise lexicale de la langue. La notion de langue patriarcale se retrouve aussi chez Hyvrard comme nous l'avons vu plus haut, mais également chez Luce Irigaray qui écrit, entre autres, *Parler n'est jamais neutre*.

De ces quelques traits identifiés dans *La jeune née*, Stistrup Jensen émet quelques conclusions sur cette théorie de l'écriture féminine. Elle y voit un paradoxe : l'envie de « dénaturaliser les dualismes de la métaphysique occidentale, que ceux-ci relèvent des rapports de sexe ou d'autres oppositions » ne va pas de pair avec une affirmation identitaire centrée sur le sujet féminin (2000 : 4). L'auteure fait une autre critique qui a trait au maternel. Elle juge problématique d'assimiler presque toujours la notion de féminin avec le maternel : « ce "maternel" n'est jamais interrogé mais semble aller de soi, c'est-à-dire conçu comme lié au corps, à l'oralité de la voix, à une généreuse dépropriation de soi. Cette façon d'identifier le maternel à une structure finalement pré-œdipienne implique une naturalisation qui confine le maternel-féminin à une sorte de matrice-nature, préalable à la culture. L'écriture féminine serait-elle, en somme, une "écriture au maternel" ? » (2000 : 5).

Des thématiques récurrentes de l'écriture féminine sont mentionnées par Didier : l'enfantement et les questions familiales (1981 : 7), ou encore la sensorialité (18) et la métamorphose (19). Par ailleurs, Stistrup Jensen juge que, si Béatrice Didier ne prétend pas être exhaustive dans *L'écriture-femme*, elle « a le grand mérite de tracer un champ d'études et d'insister sur une approche plurielle, ne négligeant pas les aspects historiques et sociaux » (2000 : 5).

Ces traits caractéristiques de l'écriture féminine guideront notre analyse postérieure. Néanmoins, il est fondamental de les nuancer et de les inscrire dans le contexte qui les caractérise. Pour notre corpus, nous parlerons de littérature de femmes dans un souci d'éviter l'essentialisation que l'on retrouve dans le terme d'écriture féminine. Nous

étudierons en l'occurrence trois romans écrits par trois femmes dans un contexte particulier que nous décrirons, sans que ces trois romans ne soient considérés comme un tout homogène, mais comme des œuvres qui présentent un contexte commun sans néanmoins être exemptes de particularités individuelles liées au contexte d'écriture et de venue à l'écriture de chacune des auteures envisagées, facteurs particuliers fondamentaux dans notre analyse et dont le terme générique d'« écriture féminine » ne nous permet pas de tenir compte.

De la conclusion de Stistrup Jensen, nous retirons que l'écriture féminine est « un phénomène historique, circonscrit aux années 70 ». Stistrup Jensen affirme qu'il est évident qu'une génération de femmes s'est reconnue dans cette écriture, dans le sillage notamment de mai 68 (2000 : 7-8). Cependant, si la théorie émise par Cixous « marque une étape importante de prise de conscience, l'idée même semble devenue non seulement caduque mais aussi improbable comme vision globale » (2000 : 9), Stistrup Jensen justifie ses propos comme suit :

L'afflux d'études ponctuelles, d'analyses concrètes sur telle ou telle œuvre, période, genre littéraire, etc., mais aussi les gros ouvrages sur l'histoire littéraire des femmes parus depuis une dizaine d'années dans plusieurs pays occidentaux — tout cela montre à l'évidence une grande diversité esthétique et thématique qui va à l'encontre de l'idée même d'une écriture féminine (2000 : 9).

Si l'écriture féminine est à garder dans le contexte des années 1970, ce contexte en France semble partager quelques similitudes avec le nôtre qui s'inscrit dans le sillage de la vague provoquée par le #metoo notamment, à l'image peut-être de mai 68. La notion d'écriture féminine s'inscrit dans le courant féministe connu sous le nom de deuxième vague, qui s'insère dans les « années Beauvoir » et les remises en question autour de mai 68, entre autres (Caroline Fayolle, 2018 : 31). Certaines, comme Chloé Delaume, dans son essai intitulé *Mes bien chères sœurs*, identifient une quatrième vague féministe caractérisée par la sororité provoquée par le #metoo notamment. Delaume voit un renouvellement du féminisme, l'extinction en cours du patriarcat et s'interroge sur ce qu'il peut se passer et se passe depuis #metoo (2019 : quatrième de couverture). En outre, si en 1975, Cixous exhortait les femmes à s'écrire : « Je parlerai de l'écriture féminine : de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à

l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire, de son propre mouvement » (1975 : 37), Delaume fait de même aujourd'hui : « Ceci est une adresse. Aux femmes en général, autant qu'à leurs alliés. Je vous écris d'où je peux. Le privé est politique, l'intime littérature » (2019 : quatrième de couverture) et elle indique, par ailleurs, que les canaux pour pousser les femmes à s'écrire n'ont jamais été aussi nombreux qu'actuellement : « La révolution numérique a apporté aux femmes des outils et réflexes qui les rendent solidaires, conscientes qu'elles forment un *nous*. Un *nous* hétéroclite, un *nous* de moi aussi » (2019 : 73).

Ainsi, dans la partie pratique, nous nous interrogerons sur les caractéristiques de la littérature féminine relevées dans la présente partie, sur ses thématiques, les représentations du corps féminin ainsi que la réécriture des mythes notamment, pour déterminer si elles se retrouvent dans des romans de femmes contemporains et sous quelle forme. L'analyse se fera en particulier sous le prisme de la mythocritique, telle que définie dans le premier chapitre et détaillée dans la prochaine partie dans une perspective de réécriture par des femmes.

Pour délimiter ce que nous entendrons par « réécriture », nous pouvons nous fonder sur les propos suivants :

Reste la réécriture qui modifie, c'est-à-dire, partant aussi d'un texte premier, accepte l'altération et tend vers l'altérité : sans doute peut-elle être correctrice de l'écrit antérieur mais la modification qu'elle propose n'a pas pour effet et pour vertu la fidélité à un déjà-là textuel, mais plutôt son amélioration, sa visée est un texte second « meilleur ». Elle relève de la fonction poétique de Jakobson en ce sens qu'elle est attention portée au message lui-même : sa règle n'est pas conformité au texte premier ou au modèle prescrit par des modèles fixés, mais satisfaction d'une exigence virtuelle, réalisation d'un projet en train de s'élaborer (Domino, 1987).

Soulignons la mention de la fonction poétique de Jakobson : la réécriture des mythes telle qu'envisagée dans la littérature de femmes repose plutôt sur le message (remise au goût du jour des mythes, ou réactualisation) plutôt que sur la forme. Il n'est pas question de rédiger un texte « meilleur », néanmoins, mais plutôt de rédiger un texte utilisant des

mythes remis au goût du jour (et donc, réécrits) pour faire passer les idées d’auteures actuelles y recourant implicitement ou explicitement.

2.3 Mythes et réécritures

Cette section a pour objectif de nous interroger sur l’effet des réécritures mythiques par des femmes. Dans cette optique, nous nous attacherons à comparer la pensée des théoriciennes des années 1970 à celle d’auteures plus contemporaines.

En 1977, dans *La Venue à l’écriture*, Cixous s’interroge sur la manière dont les femmes sont représentées dans les contes et dans la mythologie par rapport aux hommes :

Mais pour toi, les contes t’annoncent un destin de restriction et d’oubli ; la brièveté, la légèreté d’une vie qui ne part de la maison de ta mère que pour faire trois petits détours qui te ramènent tout étourdie à la maison de ta grand-mère qui ne fera de toi qu’une bouchée. Pour toi, petite fille, petit pot de lait, petit pot de miel, petit panier, l’expérience le démontre, l’histoire te promet ce petit voyage alimentaire, qui te ramène bien vite au lit du Loup jaloux, ta grand-mère toujours insatiable, comme si la loi voulait que la mère soit contrainte de sacrifier sa fille pour expier l’audace d’avoir joui des bonnes choses de la vie dans sa jolie rejetonne rouge. Vocation d’engloutie, trajet de scybale.

Aux fils du Livre, la recherche, le désert, l’espace inépuisable, décourageant, encourageant, la marche en avant. Aux filles de ménagère, l’égarement dans la forêt. Trompée, déçue, mais bouillonnante de curiosité. Au lieu du grand duel énigmatique avec le Sphinx, le questionnement dangereux adressé au corps du Loup : à quoi sert le corps ? Les mythes nous font la peau. Le Logos ouvre sa grande gueule, et nous avale (Cixous, 1977 : 21-22).

Ces propos (dont le tutoiement s’adresse aux femmes en général) nous permettent de nous interroger sur les représentations, et de nous demander si les mythes, comme l’avance Cixous, font réellement « la peau » aux femmes. Par ces propos, Cixous semble mettre le doigt sur un stéréotype de genre qui est la mise en place d’une dualité corps/femme et intellect/homme, dans le sens où un vocabulaire lié au corps, qui nous ramène aux thématiques identifiées dans la partie précédente, est employé lorsqu’il est question des femmes (« peau », « corps », « avale »), alors qu’un vocabulaire de dimension plus intellectuelle émerge de ses propos au sujet des hommes (« énigmatique », « duel »). En outre, les propos de Cixous laissent croire que les hommes jouissent d’une plus grande liberté dans les écrits, alors que les femmes, lors d’expériences similaires, se retrouvent

prisonnières, sans doute en lien avec l'ombre de l'autorité maternelle et/ou paternelle planant sur les représentations féminines, ce qui nous permet de retrouver à nouveau les thématiques que nous avons pointées plus haut.

Les propos présentés dans le paragraphe ci-dessus ne sont pas la seule occurrence d'une référence faite par Cixous à la mythologie grecque : elle a également recours, quelques années plus tôt, en 1975, au mythe de Méduse, dans lequel l'on retrouve aussi la thématique du corps, de la voix et une opposition homme/femme :

Il suffisait, dit le récit, que Méduse tire toutes ses langues pour que les hommes détalent : ils prenaient ces langues pour des serpents. Il fallait les voir fuir, les doigts dans les oreilles, les jambes et tout le reste coupés, haletant, et se croyant déjà mordus. Cette scène me faisait rire, un peu. Mais plus tard l'Homme revenait à reculons, et d'un grand coup d'épée raide, sans regarder ce qu'il faisait, il me décapitait cette malheureuse. Fin du mythe (1975 : 23).

Ainsi, Méduse qui « tire toutes ses langues » représente la parole, la voix d'une femme indépendante qui effraie les hommes, son rire, *a fortiori*, les tétanise (Siân Reynolds, 2010 : 304). Pour établir un lien avec ce qui précède et les représentations des femmes dans les contes et mythes chez Cixous, d'une part, nous retrouvons le chaperon rouge et sa soumission aux figures maternelles d'autorité (la mère qui sacrifie sa fille, et la grand-mère vorace) et, d'autre part, nous voyons Méduse, une figure féminine indépendante qui provoque un sentiment de peur, raison pour laquelle elle reçoit un châtiment mortel.

Ces représentations négatives des femmes dans la mythologie se retrouvent dans les propos de Louise Dupré, dans un ouvrage intitulé *La Mythocritique contemporaine au féminin. Dialogue entre théorie et pratique* et dirigé par Metka Zupančič. Dupré avance que le « mythe est pervers, il façonne l'individu, l'assujettit à des valeurs qui, restant souvent dans le domaine de l'inconscient, sont reproduites automatiquement » (2016 : 43). Elle mentionne, en outre, l'enfance en expliquant qu'elle « est le nœud de tous les mythes, celui que l'écrivain a le plus de difficultés à défaire pour avoir accès à une parole personnelle » (2016 : 44). Nous y voyons un lien avec Devuyst, qui donne un rôle prépondérant à la littérature enfantine dans la construction identitaire. Dupré ajoute, au sujet des femmes, que les « mythes les fixent dans des représentations où elles ne sont pas les sujets de leur propre

désir, mais asservies à l’imaginaire des Pères » (2016 : 45), car « l’histoire a été écrite par les hommes, et les femmes ont dû apprendre à se mouler aux attentes masculines » (*ibid.*).

Dans le même ouvrage, Zupančič affirme, au sujet des écrivaines : « C’est que nous remettons au monde, chaque fois un peu différemment, les structures mythiques, les archétypes, les paradigmes de pensée qui définissent nos existences et affectent aussi la manière dont nous vivons ces modèles hérités, imposés, choisis – qui, grâce à ce choix, continuent à se modifier et à nous modifier » (2016 : 7). Les mythes au féminin seraient donc paradoxaux. Ceux-ci seraient « hérités, imposés » mais aussi « choisis ». Ceux-ci nous modifient, mais peuvent être modifiés. Le mythe serait ancré en nous, mais nous avons aussi le pouvoir de le changer, et ceci est précisément ce que nous entendons analyser chez les auteures dont les œuvres constituent notre corpus d’étude, à savoir la manière dont elles ont modifié les mythes pour servir leur propos, et les effets possibles qu’a la modification de ces mythes sur la réception de chacune des œuvres analysées. Zupančič ajoute, toujours au sujet des écrivaines :

Ce qui est sûr, c’est que nous ne sommes jamais seules lors de la gestation des textes littéraires : des forces peu tangibles, reconnues ou non, parfois ignorées ou repoussées, semblent guider notre travail. C’est là que je vois l’ingérence des mythes dans la structure même de tout écrit : les mythes, pour nous, sont ces pouvoirs qui nous conditionnent, consciemment ou inconsciemment (2016 : 8).

La notion de conditionnement par les mythes se fait plus forte, qu’il s’agisse de mythes utilisés de manière consciente ou inconsciente par les auteures. Ceci est particulièrement intéressant dans notre recherche, car, comme l’indique Zupančič, les mythes deviennent de véritables « moteurs » de la réflexion (2016 : 11). C’est cette utilisation des mythes en qualité de moteurs de la réflexion qui justifie notre analyse des mythèmes, à savoir les unités constitutives du mythe. L’avantage de cette analyse par mythèmes est que les mythes peuvent être étudiés, qu’ils soient utilisés consciemment ou inconsciemment par les auteures, qui n’explicitent pas nécessairement la présence de tel ou tel mythe dans leurs écrits.

Revenons à Dupré qui insiste, comme Shanoes, sur la réécriture au féminin. Zupančič explique que les mythes sont modulables ; Dupré, pour sa part, entend les réécrire

pour ne pas répéter les modèles patriarcaux : « Explorer les ténèbres, c'est entreprendre une aventure dans l'inconnu de soi-même afin d'y ouvrir des fenêtres. Pour y arriver, il faut s'assurer qu'on ne retournera pas en arrière, qu'on ne répétera pas les modèles de la culture patriarcale » (2016 : 47). C'est dans ce sens qu'elle tient les propos suivants : « Recycler les mythes me semble de la première importance pour une écrivaine » (2016 : 50). Elle établit, dans le cadre de la réinterprétation des mythes, une analogie avec la discipline de l'archéologie : « En déterrants la mémoire enfouie sous les fondations de l'édifice patriarcal, les écrivaines se sont faites les archéologues d'une mémoire occultée, supprimée » (2016 : 45). Si l'on interprète cette pensée, l'on peut en déduire que les écrivaines, « archéologues d'une mémoire occultée », modifient cette mémoire qu'elles ont préalablement récupérée en l'adaptant au contexte historique et social dans lequel elles composent leurs œuvres, et des idées et perceptions qu'elles entendent véhiculer dans ces œuvres. Aux écrivaines des dernières décennies, Dupré associe également l'idée de déconstruction dans le recours aux mythes : « Défaire, déconstruire : ces termes rendent bien le travail des écrivaines ces dernières décennies. Pourtant ce travail de sape n'a pas hésité à s'appuyer sur les mythes connus de notre civilisation. Comment faire table rase d'une culture qui nous a vues naître et qui nous a formées ? » (2016 : 49) : les écrivaines contemporaines afficheraient donc une tendance à réécrire des idées préconçues, attitude résolument nouvelle, en s'appuyant néanmoins sur une connaissance vieille comme le monde, à savoir les mythes. Si l'on va plus loin, l'on pourrait avancer que le recours à ces connaissances millénaires pour déconstruire et reconstruire l'identité féminine confère d'autant plus de poids aux arguments des écrivaines contemporaines. Enfin, dans le prolongement de ceci, Dupré affirme que faire revivre les mythes au moyen de leur potentiel de subversion est une méthode efficace de déconstruction : « Recycler les mythes, n'est-ce pas les faire revivre en en rappelant le potentiel de subversion ? » (2016 : 50). Ainsi, les mythes font partie d'un référentiel de pensée commun : les écrivaines, en s'appuyant sur ceux-ci, permettent au lectorat de se raccrocher à des éléments culturels millénaires avec lesquels il présente un certain degré de familiarité, ce qui lui permet de s'approprier les propos des auteures en question. Cette idée de subversion nous ramène aux propos de Compagnon, qui affirmait que la littérature possédait un potentiel subversif. Dupré associe ce potentiel subversif à la littérature de femmes, en lien avec la réécriture des mythes.

Ces propos nous permettent de dégager plusieurs questions fondamentales à traiter dans notre analyse pratique : on peut, tout d'abord, s'interroger sur la réécriture majoritairement consciente ou inconsciente des mythes chez les auteures des romans de notre corpus, mais également la manière dont elles réécrivent ces mythes et le « moteur » de pensée qu'elles associent à cette réécriture. En outre, il conviendra de déterminer si, outre les mythèmes, les caractéristiques de la littérature de femmes (comme vu plus haut chez Didier, 1981) se retrouvent dans les œuvres en question, et en quoi la réécriture des mythes influence la construction identitaire à laquelle donne lieu la littérature de femmes.

2.4 Conclusion

Dans ce deuxième chapitre, consacré à la littérature de femmes et à son influence sur la construction identitaire, nous avons abordé plusieurs éléments fondamentaux qui nous permettront, ensuite, d'asseoir notre analyse pratique.

Nous avons commencé en faisant état du pouvoir de la littérature sur la construction identitaire en général, et sur la construction identitaire des femmes, en particulier. En effet, les auteures dont nous avons analysé les travaux font état d'un immense pouvoir de la littérature dans la construction de soi.

Nous nous sommes ensuite, dans le prolongement de ce premier constat, penchée sur les traits caractéristiques de l'écriture féminine, théorie issue des années 1970 ; dans le but de déterminer les caractéristiques révélatrices que nous tâcherons de comparer aux œuvres qui seront analysées dans la partie pratique du travail et nous permettront d'établir un lien avec les théoriciennes des années 1970, pour voir si leurs théories se vérifient encore aujourd'hui dans la littérature contemporaine des femmes. L'analogie se fera notamment à l'aune de deux contextes bien particuliers mais dont la ressemblance justifie la comparaison.

L'un des traits caractéristiques que nous étudierons, comme nous l'avons déduit des sources analysées, est le recours conscient ou inconscient à la mythologie. En ce sens, nous avons donné quelques exemples de réflexions liant littérature de femmes, mythes et construction identitaire, notamment au moyen de la figure de Méduse, à la fois forte et

persécutée en raison de la liberté qui la caractérise. Si le chapitre 1 était centré sur les mythes, il nous semblait intéressant d'établir un lien plus profond entre mythes et construction identitaire sous le prisme de la littérature de femmes.

Si ces considérations théoriques nous ont permis d'affiner notre méthodologie (analyse des mythes présents dans la littérature de femmes et influence de ceux-ci sur la construction identitaire du lectorat), il nous reste une dimension fondamentale à aborder avant de pouvoir procéder à notre analyse, à savoir la dimension traductologique que nous conférerons au projet. En effet, ce volet traductologique nous permettra de mener une étude translinguistique de la réception de la littérature de femmes par le lectorat et, partant, de la construction identitaire dans les différentes cultures cibles. De la même manière, nous pourrons aussi étudier les effets des choix de traduction sur la réception de ces écrits et la construction identitaire qui en découle, toujours au moyen d'une analyse mythocritique s'appuyant sur les mythes gréco-romains.

Chapitre 3 - Traductologie, genre et mythes : une transversalité viable ?

« Comme l'écriture au féminin, dont elle est tributaire, la traduction au féminin se présente comme une activité politique visant à faire apparaître et vivre les femmes dans la langue et dans le monde. » (Susanne de Lotbinière-Harwood, 1991 : 11)

3.0 Introduction

Après avoir présenté les enjeux d'une analyse genrée de la mythologie gréco-latine au moyen de la littérature contemporaine dans le premier chapitre, puis exposé le potentiel formateur et subversif de la littérature dans le deuxième volet, pour ensuite nous pencher plus particulièrement sur la littérature francophone de femmes des années 1970 à nos jours, nous nous proposons, désormais, d'aborder le troisième chapitre du présent travail. Celui-ci a pour objectif d'apporter les bases traductologiques nécessaires à la bonne compréhension de l'analyse qui sera entreprise dans le volet pratique, ainsi que la méthodologie qui y est mise en œuvre.

Nous commencerons par aborder de manière critique les théories fonctionnalistes développées par Christiane Nord, dans la lignée de Katarina Reiss et Hans Vermeer et de leur théorie du *skopos*. Ceci nous permettra d'étudier les effets produits par la traduction des mythèmes dans la culture cible et de comparer ces effets avec ceux produits par le texte source sur le public source, en vue de jauger les conséquences provoquées par le processus de traduction sur le transfert des thématiques mythiques sur la perception des femmes dans les traductions vers l'anglais et l'espagnol des romans contemporains de femmes constituant notre corpus. Nous traiterons ensuite de la méthode d'analyse des traductions littéraires développée par Lance Hewson (2011) et amendée par Kevin Henry (2016) dans le but de structurer notre analyse.

Nous nous pencherons, dans un deuxième temps, sur un aspect particulier de la traduction, à savoir ses lectures féministes. Nous définirons le concept de traduction féministe et soulignerons les notions clefs qui le caractérisent pour établir un lien entre

celui-ci et les procédés méthodologiques qui seront exploités dans notre volet pratique. L'aspect politique et subversif de la traduction sous le prisme du genre sera notamment détaillé, ainsi que les interrogations sur la fidélité et la traduction du corps, du genre et de la sexualité dans un contexte transgressif au cœur des romans qui forment notre corpus d'analyse. Cette étape nous permettra d'établir en partie les critères de choix des passages à analyser.

Nous concluons le présent chapitre en dressant un résumé des concepts abordés en vue de mettre en relation les domaines de la traductologie, des études de genre et de la mythocritique. En effet, il apparaît pertinent, dans le cadre de ce projet de recherche, d'établir un lien précis entre ces trois champs de recherche transversaux : la mythocritique constitue l'élément fondamental de l'analyse littéraire, elle est mise en œuvre pour déterminer des portraits de femmes dressés dans des textes littéraires contemporains, problématique appréhendée sous le prisme du genre, et ces deux disciplines analysées de manière conjointe sont ensuite traitées au moyen du filtre de l'analyse traductologique qui chausse, elle aussi, des lunettes genre.

3.1 Le fonctionnalisme

Étant donné que nous avons pour objectif de déterminer si les traducteurs et traductrices de notre corpus ont modifié l'expressivité des mythes étudiés, nous nous sommes en premier lieu penchée sur les théories fonctionnalistes de la traduction.

La première théorie ayant attiré notre attention est celle du *skopos*, publiée pour la première fois dans *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*⁴ en 1984 par Hans Vermeer et Katarina Reiß. Ceux-ci y mettent l'accent sur la fonction du texte, son utilité dans une perspective axée sur l'action du traduire. Le texte source aurait une fonction spécifique et sa traduction doit alors servir cette même fonction. Vermeer décrit l'action du *skopos* en expliquant qu'il faut traduire, interpréter, parler et écrire de manière à faire fonctionner le texte, la traduction dans la situation dans laquelle elle est utilisée avec les personnes qui veulent l'utiliser et de la manière précise dont elles veulent qu'elle fonctionne

⁴ Fondements pour une théorie générale de la traduction. Notre traduction.

(1989 : 20). Christiane Nord, disciple de Reiß, publie treize ans plus tard son ouvrage phare intitulé *Translating as a Purposeful Activity — Functionalist Approaches Explained* (également publié en 2020 par l'ULiège, sous le titre *La Traduction : une activité ciblée*). Elle y met en avant l'approche fonctionnaliste de la traduction dans la lignée de la théorie du *skopos* avec une visée didactique. La chercheuse allemande expose les fondements de son approche pour ensuite présenter les diverses applications du fonctionnalisme dans un but formateur.

Christiane Nord décrit le fonctionnalisme comme étant un moyen de se centrer sur la fonction ou les fonctions des textes et traductions (1997 : 1). Trente-deux ans plus tôt, John Cunnison Catford, un linguiste écossais, publiait *A Linguistic Theory to Translation*⁵ dans lequel il définissait la traduction comme le remplacement de matière textuelle dans une langue par la matière équivalente dans une autre (1965 : 72). Christiane Nord semble compléter la pensée de Catford dans le sens où, pour remplacer la matière textuelle source par une matière équivalente cible, il faut se centrer sur l'utilité du texte.

Dans son ouvrage, la traductologue allemande définit la traduction en tant qu'interaction intentionnelle qui a pour objectif principal de modifier un état, c'est-à-dire qu'elle vise à faire disparaître l'incapacité pour certaines personnes parlant des langues différentes de communiquer les unes avec les autres. Elle attribue par ailleurs une dimension plus communicative à la traduction, qui aurait pour but d'instruire le public cible sur une information que le destinataire du texte source voudrait faire passer (Nord, 1997 : 19). Aborder la traduction en ce sens nous paraît crucial dans le cadre de notre recherche ayant une dimension genrée. Mettre l'accent sur la communication entre un destinataire cible et un public source est de la plus grande importance dans le cas d'un texte caractérisé par une dimension genrée, à savoir un texte rendant possible une pensée sur le genre (Chabaud-Rychter *et al.*, 2010 : 13). Ensuite, si le but du texte source est de susciter une réflexion du lectorat sur ces questions particulièrement d'actualité, une discussion interculturelle et internationale est, selon nous, souhaitable. Christiane Nord précise que cette communication entre destinataire cible et public source se déroule via un médium et dans des situations limitées dans le temps et l'espace (1997 : 1). Notre corpus est en effet à

⁵ Une théorie linguistique de la traduction. Notre traduction.

remettre en contexte dans un temps et dans un espace contemporains et francophones. La chercheuse allemande met d'ailleurs le doigt sur cette question quand elle explique que les situations ne sont pas universelles mais font plus partie d'un contexte culturel qui conditionne à son tour la situation. Selon elle, le langage doit être considéré comme faisant partie de la culture (Nord, 1997 : 1). En ce sens, la traduction est confrontée à un problème de taille : destinataires et destinataires en traduction appartiennent à des groupes culturels différents (2).

Une autre question relative à notre corpus se pose. Qu'en est-il alors des textes littéraires ? Christiane Nord consacre dans son ouvrage un petit chapitre à la traduction littéraire sous le prisme du fonctionnalisme. Elle explique que la traduction littéraire se distingue de la production non-littéraire car elle n'a usuellement pas pour intention de décrire le monde réel mais plutôt de faire jaillir des réflexions personnelles sur la réalité en décrivant un monde alternatif ou fictionnel (80). En reprenant les termes de Jakobson, Christiane Nord explique que le texte littéraire aurait donc une fonction expressive plus forte que la fonction référentielle (80). Les enjeux de la traduction littéraire et, par extension, de l'analyse traductologique littéraire transparaissent dans ces propos. Elle continue en effet en indiquant que le texte littéraire est principalement adressé à un lectorat compétent possédant les codes littéraires nécessaires (80-81). Concernant le concept de fiction et le rôle de la littérature, nous nous devons de les définir pour ensuite affiner la manière dont nous les aborderons dans le cadre de notre analyse traductologique. Genette établit une distinction entre « fiction » et « diction ». Il tient sur la fiction les propos suivants :

La raison de cette différence [entre fiction et diction] pourrait s'exposer (*s'imposer* ?) ainsi : dans l'œuvre de fiction, l'action fictionnelle fait partie, et Aristote (qui, je le rappelle, nomme *mimèsis* ce que nous nommons *fiction*) pense qu'elle fait l'essentiel, de l'acte créateur ; inventer une intrigue et ses acteurs est évidemment un art. Au contraire, chez un journaliste, un historien, un mémorialiste, un autobiographe, la matière (l'événement brut, les personnes, les temps, les lieux, etc.) est en principe donnée (reçue) d'avance, et ne procède pas de son activité créatrice ; on est donc plus ou moins autorisé à estimer qu'elle n'appartient pas à son *œuvre*, au sens fort (littéraire, artistique) de ce terme (son *poiein*), à quoi appartient seulement – mais ce peut être l'essentiel – la façon dont il sélectionne et met en forme cette matière : mise en « intrigue » (Veyne, Ricœur), souvent en *scène* – voyez Michelet – qui tend, si je puis dire, à la quasi-fictionnaliser, et qui constitue proprement son travail d'artiste (2003 : 133).

La fiction comporte donc, selon Genette, une composante artistique que ne revêtent pas les textes de nature dictionnelle (par exemple, les textes historiques). La notion d'« acte créateur », en tant qu'action artistique donnant naissance à une œuvre fictionnelle (qui raconte une histoire), est celle qui permet de différencier fiction et diction. Les textes constitutifs de notre corpus relèveront donc de la fiction, car ils sont issus de la volonté créatrice des auteurs qui les ont composés et relatent des événements hypothétiques mettant en scène des personnages n'existant pas dans le monde réel. Le lectorat accorde une attention artistique sur les œuvres de fiction (Genette, 2003 : 133), ce qui n'est pas le cas dans le cadre des œuvres relevant uniquement de la diction.

Dans les *Cahiers internationaux de symbolisme* 152-153-154, Antoine Brandelet explicite le but qu'il attribue à la fiction : « Le but d'une fiction est donc de figurer, de représenter quelque chose, mais pas de dire directement le vrai » (2019 : 17). Il est fondamental de souligner cette fonction de représentation de la fiction, notamment sous le prisme des mythes gréco-romains qui seront analysés. Bruno Humbeeck souligne, par ailleurs, l'altération du réel qui peut ressortir de la fiction :

La fiction, c'est une réalité revue et corrigée, un réel assoupli. Jamais inerte, elle s'écoule en récit, par des voies imprévisibles ou des foudres invisibles. Elle peut alors même frapper plus fort que la réalité – comme le font par exemple les nouvelles de Lovecraft – cogner plus dur que le réel. Les coups apparaissent néanmoins amortis. Contenus dans une forme transfigurée qui rend le choc moins percutant parce qu'on a accepté le «pacte» selon lequel «c'est pour du faux», et que l'histoire, quand bien même elle serait plus horrible que le réel, n'en a ni la factualité, ni la virulence (2019 : 151-152).

La fiction ne doit donc pas être entendue comme une trahison de la réalité, comme l'on pourrait hâtivement le penser, mais plutôt comme une adaptation de la réalité au moyen d'un canal qu'est le texte littéraire, canal permettant de rendre la vérité dont les auteurs et auteures entendent rendre plus facile à accepter en raison, comme l'indique Humbeeck, de sa virulence réduite. Ainsi, les œuvres originales constitutives de notre corpus et leurs traductions qui feront l'objet de l'analyse traductologique seront entendues comme des créations littéraires dont les auteurs illustrent des questions actuelles liées aux femmes sous le prisme de mythes employés implicitement ou explicitement, représentant une réalité parfois difficile dont l'expression est néanmoins rendue possible grâce au canal qu'est le

texte littéraire, canal poussant le public de destination (de l'œuvre originale et des traductions) à la réflexion au sujet des questions qui y sont abordées.

Dans le cadre de notre projet, l'un des éléments prépondérants à prendre en compte est la notion d'interprétation du texte littéraire. Christiane Nord expose que lorsque le lectorat d'un texte littéraire l'interprète, celui-ci perçoit un effet particulier qui peut être l'effet voulu par l'écrivain ou écrivaine du texte, ou pas (Nord, 1997 : 84). Par extension, puisque le traducteur, la traductrice fait partie du lectorat, son interprétation du texte source est individuelle et devient le point de départ de la traduction (85). Étant donné que la littérature s'éloigne souvent des moyens d'expressions conventionnels pour laisser place à l'ambiguïté et à la polysémie, permettant ainsi une variété d'interprétations, ce qui est traduit n'est pas l'intention du romancier ou de la romancière mais plutôt l'interprétation que fait la traductrice ou le traducteur de l'intention émise par le destinataire (85).

Selon Christiane Nord, la traduction littéraire idéale doit avoir la même fonction et le même effet que le texte source (89) et que le public cible devrait comprendre l'univers du discours de la même manière que le public source (90), la chercheuse allemande n'offre néanmoins pas de modèle d'analyse de la traduction littéraire satisfaisant. Comme l'explique Kevin Henry dans sa thèse intitulée « Présentation phraséologique et perspectives traductologiques des *chengyu* du chinois mandarin. De la critique de la traduction des *chengyu* dans les versions françaises de quatre romans chinois contemporains », les approches fonctionnalistes ont originellement été conçues à des fins didactiques dans le but de refléter la « réalité professionnelle de la discipline » (Henry, 2016 : 70). D'après lui, les modèles élaborés par Christiane Nord, entre autres, sont fondés sur des textes pragmatiques (Henry, 2016 : 70). Cette voie, si elle propose des réflexions intéressantes sur les textes littéraires, ne paraît pas être suffisante dans le cadre de notre projet centré sur une approche littéraire. En outre, le fonctionnalisme s'inscrit dans une tradition dichotomique dans l'étude des traductions : sourcier *vs* cibliste (Jean-René Ladmiral), équivalence dynamique *vs* formelle (Eugène Nida), traduction documentaire *vs* instrumentale (Christiane Nord), traduction déguisée *vs* non-déguisée (Juliane House). Kevin Henry souhaite s'en affranchir pour se tourner vers une approche plus moderne de la traductologie (2016 : 71). Enfin, cette dichotomie ancrée dans la traductologie nous renvoie

aux études de genre qui s'efforcent de rejeter ces mêmes représentations bipolaires du monde enfouies dans les concepts d'homme vs femme, féminin vs masculin, ce qui nous pousse d'autant plus à rechercher une autre approche traductologique qui nous permettrait d'unir analyse traductologique à la fois littéraire et genrée.

3.2 Redéfinir la traduction avec Lance Hewson

En 1991, en collaboration avec Jacky Martin de l'Université Montpellier 3, Lance Hewson, actuellement professeur honoraire à l'Université de Genève, cherchait à redéfinir la traduction, à la rénover et à consolider les recherches traductologiques, avec un ouvrage intitulé *Redefining Translation*⁶. Cette recherche exploratoire avait pour objectif de se centrer sur la comparaison dont l'objectif serait d'analyser non une seule traduction perfectible mais plutôt un éventail de traductions potentielles (Hewson, Martin, 1991 : 8).

Dans ce but, les deux chercheurs proposent aux traductologues de se concentrer sur un éventail de variations et sur les conditions de ces variations au cours de l'activité traduisante pour éviter la distorsion de l'objet d'étude causée par une vision trop restreinte du texte (Hewson et Martin, 1991 : 11). Selon les deux chercheurs, définir la traductologie est une tâche ardue causée par l'influence parasitaire de représentations idéologiques stéréotypées (Hewson et Martin, 1991 : 14). Leur but est donc de s'affranchir de ces conceptions, à notre sens comme le font les études de genre, et Lance Hewson proposera vingt ans plus tard une monographie proposant un modèle d'analyse allant en ce sens.

3.3 Le modèle de Lance Hewson

En 2011, Lance Hewson publie ainsi « *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation* »⁷. Dans cette monographie, le chercheur propose une méthode d'analyse des textes littéraires traduits, non pour les juger mais pour comprendre la position de la traduction par rapport à l'original en analysant les choix traductifs effectués et leurs effets. Il met ensuite son modèle en pratique en analysant *Emma* de Jane Austen et *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

⁶ Redéfinir la traduction. Notre traduction.

⁷ Une approche de la critique traductologique : *Emma* et *Madame Bovary* en traduction. Notre traduction.

Lance Hewson introduit son travail en affirmant qu'une traduction est un objet paradoxal, un substitut de texte original qui est pourtant un texte autonome en soi. La traduction est, selon lui, communément perçue comme égale au texte qu'elle remplace, mais elle est pourtant inévitablement différente. Hewson soutient que la traduction est le résultat d'une série de choix de la part de la « main traduisante », choix qui sont toujours discutables. Il ajoute qu'il n'y a rien de plus facile que de critiquer le travail d'un traducteur ou d'une traductrice. Son objectif d'analyse n'est donc pas de critiquer d'emblée la traduction mais plutôt de comprendre les choix traductifs (2011 : 1). Hewson cherche à se libérer de ces démarches fondées sur une attitude qui, selon lui, provoque la création de nombreuses approches fondées sur le postulat selon lequel les traductions sont intrinsèquement imparfaites et doivent être étudiées en tant que textes « déficients », ce qui explique les démarches fondées sur des analyses de la « qualité » des traductions fondées sur le concept d'équivalence (2011 : 2-3).

Hewson se lance ensuite dans une réflexion sur les problèmes fréquemment rencontrés dans l'analyse des traductions littéraires. Il commence par critiquer la dichotomie source-cible que nous abordions plus haut. Cette polarisation signifie selon lui que, dans une perspective source, la traduction ne sera inévitablement pas à la hauteur des attentes ou que, dans une perspective cible, l'original devient superflu (Hewson, 2011 : 16). Toury (1985 : 19) estime, pour sa part, que la traduction doit être considérée comme la représentation d'un autre texte mais aussi comme un texte indépendant. L'intention de Hewson est donc de réactiver, lors du processus traductionnel, les interprétations possibles de l'original tout en envisageant le potentiel interprétatif de la traduction, ce qui permet de s'écarter de la dichotomie source-cible (Hewson, 2011 : 16-17). En 2019, Jean-René Ladmiral, créateur du binôme source-cible, mentionne également les dangers d'une surinterprétation de ces deux termes lorsqu'il s'interroge sur l'erreur en traduction. Il s'agit d'après lui d'un « objectivisme » qui pousse à « une essentialisation du texte-cible. C'est l'idée, fautive, qu'il y a (quelque part ?) LA bonne traduction, que la traduction est pour ainsi dire, comme la jeune fille du conte, en attente d'être trouvée, d'être découverte » (Ladmiral, 2019 : 232). Nous nous efforcerons dans notre analyse de nous éloigner de cette dichotomie selon laquelle la traduction s'apparente, pour reprendre les termes de Ladmiral,

à une jeune fille passive. Si l'on veut faire référence auxdits « théorèmes » de Ladmiral, le « théorème de dichotomie » est tout à fait pertinent dans le cadre de notre travail. Il le définit comme suit :

J'entends par là le fait qu'en traduction, on doit toujours faire des choix et prendre des décisions (ainsi qu'il vient déjà d'être indiqué). Pour illustrer ce « théorème », je prendrai un exemple très simple, et même simpliste. Quand un Anglais (un anglophone) dit *you*, est-ce qu'il pense *tu* ou est-ce qu'il pense *vous* ? Eh bien ! il pense *you*. Mais le traducteur français devra nécessairement choisir entre *tu* et *vous*. Il ne pourra pas opter pour des solutions intermédiaires (un peu comme les allemands [*sic.*] qui peuvent s'amuser à répondre *jein*, pour éviter de dire *ja* ou *nein*). Le théorème de dichotomie ne fait qu'apporter la formalisation conceptuelle de l'une des figures du « principe de réalité » de Freud, à laquelle nous confronte la traduction. Concrètement, la question posée est : dans ma traduction, qu'est-ce que je vais accepter de perdre ? Corollairement : quels sont les aspects de l'original que je vais décider de privilégier dans ma traduction ? (Ladmiral, 2004).

En effet, le but du jeu sera, dans notre analyse traductologique, de déterminer les éléments que les traductrices et traducteurs ont dû privilégier dans leurs traductions des éléments mythologiques présents dans les romans de notre corpus, et donc, les éléments qui exercent la plus grande influence sur la construction identitaire découlant de la lecture des traductions, en lieu et place des éléments mythologiques qui auraient dû être sacrifiés au cours du processus traductionnel.

Dans un deuxième temps, Hewson se met en quête d'une terminologie adéquate à l'heure de désigner ses résultats. Il mentionne la « déviation » (Armin Paul Frank), les « tendances déformantes » (Antoine Berman) qui impliquent toutes deux d'assumer une position automatiquement négative envers la traduction même lorsque l'analyse se veut positive (2011 : 17). Dans cette perspective, nous éviterons dans notre projet d'employer l'« erreur » telle qu'envisagée par Ladmiral dans le cadre du colloque *L'erreur culturelle en traduction* s'étant déroulé à Valenciennes en mars 2018. Hewson mentionne ensuite le « glissement » de Catford (*translation shift*) qui semble moins subjectif, du moins en anglais, mais qui d'après Hewson implique alors que les passages de la traduction qui ne seraient pas victimes de glissement seraient parfaitement équivalentes en tous points. Hewson opte, dans un souci de neutralité et dans le but d'englober toute la traduction, pour le terme de « choix traductif » et l'analyse de ses effets (2011 : 17). Lance Hewson explique

en effet qu'en traduction, il y a toujours un choix à faire même si la solution semble évidente. Selon lui, les conséquences des choix traductifs, leurs effets peuvent être identifiés et même mesurés (Hewson, 2011 : 17).

Un troisième point abordé par Hewson est celui du choix des passages analysés. Le choix des passages étudiés requiert des bases solides pour éviter de tomber dans l'acte interprétatif, étant donné que l'on ne peut assurer une cohérence constante de choix dans l'ensemble de la traduction. Pour ce faire, Hewson propose une analyse à plusieurs niveaux : macroscopique, microscopique et mésoscopique dans le but de comparer les résultats (2011 : 17). Nous décrirons ces différents niveaux plus bas dans ce chapitre.

La quatrième difficulté de l'analyse traductologique littéraire selon Hewson repose sur le style. Hewson met en exergue que s'il est une composante indissociable de la littérature, et par conséquent de la traduction littéraire, il s'agit du style (Hewson, 2011 : 17). Il s'inspire tout particulièrement des recherches de Jean Boase-Beier qui mettent en évidence les choix stylistiques observables dans le roman étudié comme dans sa traduction (2006 : 114). A la lumière de ceci, Hewson propose de comparer les effets de ces choix stylistiques (2011 : 18).

Un cinquième point mentionné par Lance Hewson dans sa monographie est la notion de *tertium comparationis*. Le chercheur explique que dans cet élément est destiné à proposer un étalon de mesure objectif. Cette manœuvre fait abstraction des innombrables interprétations potentielles qui caractérisent le texte littéraire. Hewson préconise ainsi une approche se fondant sur les interprétations potentielles (2011 : 18-19).

Enfin, la dernière problématique envisagée par le chercheur est celle de l'interprétation que fait le ou la critique de la traduction et du texte source. Ce dernier point rassemble toutes les considérations mentionnées plus haut et se place, selon nous, au cœur de sa méthode, car l'analyse de toute traduction, comme tel sera le cas dans ce travail, repose sur une critique de certains choix opérés par la traductrice ou le traducteur, raison pour laquelle une telle dimension d'analyse est importante dans un projet où nous critiquerons l'adaptation linguistique des mythes gréco-romains utilisés implicitement ou explicitement

par les auteures des romans de notre corpus. Hewson se rapproche des considérations de Christiane Nord développées plus haut. Mais alors que Christiane Nord prévoit des considérations sur la traduction qui n'est qu'une interprétation du traducteur ou de la traductrice quant aux diverses interprétations proposées par le texte source sans proposer de solution, Lance Hewson va plus loin et expose une méthode d'analyse. Il explique en effet que confronter les interprétations du traducteur, de la traductrice avec les nôtres est largement insuffisant et subjectif. La multiplicité d'interprétations qui caractérise un texte littéraire ne nous permet pas de juger si la traduction s'appuie sur une conception fautive de l'original. Ainsi, Hewson encourage les critiques à contempler les interprétations possibles du texte source pour ensuite proposer une analyse des choix traductifs menant à une conception de l'original que nous n'avons peut-être pas d'emblée envisagée (2011 : 18).

Quel est donc le modèle concret envisagé par Lance Hewson ? Celui-ci présente une analyse divisée en six étapes principales (2011 : 24) :

- 1) Récolte des données préliminaires ;
- 2) Construire le « *critical framework* » ou cadre critique ;
- 3) Identifier les passages à analyser au niveau microscopique et mésoscopique ;
- 4) Passage de l'analyse au niveau macroscopique ;
- 5) Émission d'une hypothèse sur la nature de la traduction ;
- 6) Vérification des résultats.

En ce qui concerne la première étape, Hewson propose de relever les éléments suivants sur l'œuvre étudiée ainsi que sur ses traductions (2011 : 24-26) :

- 1) Informations principales sur le texte source (publication, éditions, l'auteure et son œuvre) ;
- 2) Informations principales sur le texte cible (première traduction ? quelle réception ?) ;
- 3) Informations sur la traductrice ou le traducteur (carrière, autres œuvres traduites) ;

- 4) Informations sur les éléments para- et péri-textuels (couverture, quatrième de couverture, illustrations, introduction, bibliographie, commentaires de l'éditeur, notes de bas de page et autres postfaces et préfaces) ;
- 5) Informations sur l'apparat critique (critiques initiales et comptes rendus de la traduction, critiques littéraires dans la langue originale mais aussi dans les autres langues étudiées) ;
- 6) Vue d'ensemble de la macrostructure du texte (division en chapitres, paragraphes).

La deuxième étape consiste en la construction d'un cadre critique qui se fonde sur les données récoltées lors de la première phase d'analyse. Ce cadre critique permet de poser les bases de la comparaison microscopique entre traduction et original, de l'analyse des effets et de l'élaboration des conclusions au niveau macroscopique. À ce stade de l'analyse, Hewson préconise une identification des caractéristiques stylistiques principales des œuvres étudiées ainsi qu'une exploration des principales interprétations possibles à l'aide des orientations interprétatives proposées par les critiques, mais pas uniquement. Hewson précise que ce stade de l'analyse est clairement tourné sur l'étude du texte source et a pour but non pas d'établir une seule interprétation mais plutôt d'identifier une série d'éléments qui semblent avoir une portée à l'heure d'envisager une interprétation. Le but de la critique sera donc d'identifier la manière dont les traductions altèrent d'une manière ou d'une autre ces éléments et en quoi les choix traductifs encouragent des interprétations divergentes (Hewson, 2011 : 26).

Hewson définit ensuite son analyse microscopique (Hewson, 2011 : 26). Le chercheur met le doigt sur l'impossibilité de proposer une analyse exhaustive de tous les choix traductifs. Il explique donc qu'il se concentrera dans son analyse sur l'identification lors de sa première lecture des points déterminés au cours de la mise en place du cadre critique. Il propose ainsi de se concentrer sur certains aspects et de déterminer la manière dont ils ont été traduits (Hewson, 2011 : 26-27). Kevin Henry identifie six catégories mises en avant par Hewson dans son analyse microscopique (Hewson, 2011 : 58-83) :

- Choix syntaxiques : calque total ou partiel, modification de la structure discursive interne, antéposition/postposition, juxtaposition, transposition (ou recatégorisation), modulation, modification de la cohérence intradiscursive ;
- Choix lexicaux : équivalent établi, emprunt, explicitation/implication, hyperonymie/hyponymie, adaptation culturelle, modification lexicale, création non automatique et appropriée ;
- Choix grammaticaux : temps et aspect, modalité ;
- Choix stylistiques : répétition, appellatifs, réseaux anaphoriques, clichés, tropes, rythme, allitération et assonance, registre, connotation ;
- Choix traductifs globaux : addition, suppression ;
- Traitement du discours indirect libre (Henry, 2016 : 105).

Hewson distingue deux effets perceptibles (2011 : 85-87) : les « *voice effects* » ou « effets de voix » selon la traduction de Kevin Henry (2016 : 105) et les « *interpretational effects* » ou « effets interprétatifs » (2016 : 106). Comme Henry, nous appliquerons ces effets à l'analyse microscopique (*ibid.*).

Hewson définit les effets de voix comme regroupant les voix de l'auteur, des narrateurs des textes source et cible et des personnages principaux (2011 : 85). Les effets interprétatifs concernent les choix traductifs qui affectent le potentiel interprétatif du passage analysé. Henry (2016 : 106) propose un tableau résumant la typologie de Hewson (2011 : 83-87) que nous rapportons ci-dessous :

	Effets de voix	Effets interprétatifs
+	Accrétion (<i>accretion</i>) = voix plus marquée, plus affirmée, embellie ou bien étoffée et plus volubile Choix traductifs typiques : explicitation, restructuration syntaxique, addition, modification du registre, etc.	Expansion (<i>expansion</i>) = enrichissement des interprétations potentielles Choix traductifs typiques : Explicitation, addition
-	Réduction (<i>reduction</i>) = voix moins affirmée, caractérisée par un appauvrissement, une rationalisation, une homogénéisation, une baisse de l'articulation, un affaiblissement stylistique ou un certain laconisme Choix traductifs typiques : implication, simplification des structures syntaxiques, élimination, choix lexicaux, etc.	Contraction (<i>contraction</i>) = réduction des interprétations potentielles Choix traductifs typiques : implication, suppression
≠	Déformation (<i>deformation</i>) = voix modifiée ; points de vue, récit, descriptions, commentaires altérés	Transformation (<i>transformation</i>) = absence de lien entre les lectures possibles des textes source et cible

	Choix traductifs typiques : changement de focalisation, altération du type de discours (direct, indirect, indirect libre), modification de l'aspect ou de la modalité, choix lexicaux	
--	---	--

Tableau 1 - Typologie des effets mésoscopiques de Lance Hewson, adapté de Kevin Henry (2016 : 106)

Lance Hewson met néanmoins son lectorat en garde quant à l'analyse au niveau microscopique des passages de l'œuvre étudiée. Si les choix et leurs effets microscopiques sont dignes d'être remarqués, ceux-ci n'ont notamment de véritable effet que lorsqu'ils ont des répercussions au niveau macroscopique. Selon lui, l'analyse n'a de véritable sens qu'à partir du moment où les résultats obtenus de l'étude des différents passages sont rassemblés pour construire des hypothèses au niveau macroscopique. Ce n'est qu'à ce moment-là que les divers choix observés peuvent avoir une influence sur la nature du texte traduit ainsi que sur les interprétations potentielles que le lectorat peut en faire (Hewson, 2011 : 87). Le chercheur définit son analyse macroscopique comme une projection des résultats obtenus aux niveaux inférieurs menant à une hypothèse sur la nature de la traduction. Il compare les divers effets observés dans le but d'assigner l'une des quatre catégories suivantes à la traduction : « similarité divergente », « divergence relative », « divergence radicale » ou « adaptation » (2011 : 27).

Le tableau suivant élaboré par Kevin Henry (2016 : 107) propose un résumé des divers choix macroscopiques énumérés par Lance Hewson (2011 : 178) :

Effet macroscopique	Description
Effets de voix	
Accentuation (<i>Markedness</i>) +	Les voix dans l'œuvre sont plus saillantes et affectent plus fortement le lecteur.
Concision (<i>Conciseness</i>) - Anamorphose (<i>Anamorphosis</i>) ≠	L'écriture est aplanie et moins marquée. Des modifications dans la focalisation ou le statut discursif adjointes à des changements d'aspect ou de modalité induisent le lecteur à mal évaluer (ou simplement à ne pas percevoir) les jeux de focalisation et à mal cerner ou juger les sources d'information. L'accumulation d'autres choix traductifs marqués débouche sur une polyphonie qui diverge de celle présente dans l'original.
Traduction hybride (<i>Hybrid translation</i>)	La traduction présente un caractère disparate où les voix traversant l'œuvre perdent leurs particularités essentielles.
Traduction ontologique (<i>Ontological translation</i>)	Le traducteur entend créer une œuvre originale qui présente des marques clairement discernables.
Effets interprétatifs	
Gonflement (<i>Swelling</i>) +	Les chemins interprétatifs sont plus nombreux ou plus riches.
Rétrécissement (<i>Shrinkage</i>) -	Les chemins interprétatifs sont moins nombreux ou moins riches.
Transmutation (<i>Transmutation</i>) ≠	Les chemins interprétatifs sont modifiés.

Traduction idéologique (<i>Ideological translation</i>)	Le traducteur impose son interprétation (exclusive et « vraie »).
Traduction métamorphique (<i>Metamorphosing translation</i>)	Rétrécissement, gonflement et transmutation se combinent pour altérer la nature des interprétations potentielles.

Tableau 2 - Récapitulatif des effets macroscopiques de Lance Hewson, adapté de Kevin Henry (2016 : 107)

Pour résumer, une accumulation d'effets de voix d'accrétion au niveau microscopique provoque des effets macroscopiques d'accentuation. Il en va de même pour la réduction qui cause la concision, et la déformation au niveau microscopique qui provoque une anamorphose au niveau macroscopique. Une accumulation élevée de déformations, d'accrétions et/ou de réductions aboutit sur une traduction ontologique. D'après Hewson, cette traduction ontologique est caractérisée par une réécriture de la part du traducteur ou de la traductrice qui produit une œuvre originale clairement tirée du texte source mais allant au-delà de celui-ci (Hewson, 2011 : 167-170). La traduction ontologique telle que définie par Hewson nous évoque la technique de traduction féministe du « *hijacking* » telle que définie par Luise von Flotow et que nous détaillerons plus avant. Enfin, la traduction hybride résulte d'une série de choix inconsistants (Hewson, 2011 : 170). Pour ce qui est des effets interprétatifs, ceux-ci suivent une logique similaire comme l'explique Kevin Henry (Henry, 2016 : 108). Ainsi, une accumulation au niveau microscopique d'effets d'expansion provoque un gonflement, tandis qu'un amoncellement d'effets de contraction et de transformation produit respectivement au niveau macroscopique des effets de rétrécissement et de transmutation. Tout comme la traduction ontologique, la traduction idéologique est issue d'un agglomérat d'effets microscopiques d'expansion, contraction et/ou transformation. La traduction idéologique est caractérisée par une stratégie de traduction qui privilégie une interprétation, faisant fi des autres interprétations potentielles. Enfin, une incohérence d'effets cause une traduction métamorphique (Hewson, 2011 : 172-175).

Une fois les trois niveaux du texte étudiés, Hewson envisage la traduction sous un angle plus global en lui attribuant l'une des quatre catégories susmentionnées : similarité divergente, divergence relative, divergence radicale et adaptation. Pour ce faire, Hewson se fonde sur les divers choix traductifs et leur influence globale d'après ce qu'il définit comme des interprétations « juste » ou « fausse » selon la typologie de Jean-Jacques Lecercle dans « *Interpretation as Pragmatics* ». Ainsi, Lecercle définit l'interprétation « juste » comme celle qui n'empêche pas le processus éternel de réinterprétation du texte, alors que la

« fausse » est soit délirante soit ignorante des contraintes que la langue et le texte imposent pour encourager les interprétations (Lecerclé, 1999 : 32).

À ce stade, il est nécessaire d'établir une distinction entre les notions de « langue » et de « texte ». Bloome et Bailey soulignent que la langue et ses locuteurs sont ancrés dans des événements : « *people and their language are viewed as embedded in events, even though it is their actions and their use of language that construct the event* »⁸ (1992 : 182-183), et que les textes, dans le cadre d'une étude intertextuelle comme celle qui sera menée, présentent des événements à caractère « historique », ce que les auteurs définissent comme ayant un passé, un présent et un futur : « *an exploration of intertextuality assumes that events are historical; that is, that events are related to each other, and that there is a past, present, and future. And if events are historical, so, too, are the people in them* »⁹ (183). Les événements dans lesquels s'inscrivent les individus et leurs langues seront étudiés, sous le prisme des textes dans lesquels ils sont relatés, textes qui, par ailleurs, s'inscrivent dans un contexte historique et sont, dès lors, causés par les événements qui les ont précédé, tout en influençant la chaîne des événements futurs. Notre analyse sera donc plutôt intertextuelle (entre le texte source et ses traductions).

Ainsi, l'adaptation est caractérisée, dans le texte, par des altérations au niveau de l'intrigue, des additions ou suppressions de descriptions ou d'épisodes entiers, des changements liés à l'essence des protagonistes qui engendrent une perception différente de ceux-ci. Tous ces éléments suscitent une impossibilité d'atteindre une interprétation juste (Hewson, 2011 : 182). Hewson définit ensuite la divergence radicale qui, à l'image de l'adaptation, rend l'interprétation « juste » inconcevable, mais pour des raisons différentes. La traduction est intégrale, mais elle a subi une accumulation élevée d'effets macroscopiques. Les traductions ontologique et/ou idéologique se retrouvent dans cette catégorie (Hewson, 2011 : 182). La divergence relative est caractérisée par une frontière vague entre interprétation juste et fausse. Le texte comporte du potentiel pour des interprétations justes mais fausses également (Hewson, 2011 : 182). La similarité

⁸ Les personnes et leur langue sont considérées comme ancrées dans des événements, même si ce sont leurs actions et leur utilisation de la langue qui construisent l'événement. Notre traduction.

⁹ Une exploration de l'intertextualité suppose que les événements sont historiques, c'est-à-dire que les événements sont liés entre eux, et qu'il existe un passé, un présent et un futur. Et si les événements sont historiques, il en va de même pour les personnages qui les animent. Notre traduction.

divergente est définie par la présence d'effets au niveau macroscopique mais qui n'empêchent pas la construction d'une interprétation juste de la part du lectorat (Hewson, 2011 : 182-183).

Dans sa conclusion, Lance Hewson énumère les faiblesses de sa méthode qui cherche à critiquer de manière objective et scientifique une série de démarches littéraires caractérisées par la subjectivité (Hewson, 2011 : 257). Le premier reproche que l'on pourrait adresser à la méthode de Hewson est le manque d'exhaustivité ainsi que la question de la représentativité des passages choisis et analysés. Dans sa partie pratique, Hewson entend étudier deux romans dans leur intégralité. Nous optons pour l'étude d'un cas particulier dans les romans de notre corpus : le transfert des myèmes féminins d'une langue à une autre. Nos passages seront donc choisis soigneusement dans le sens où ils seront représentatifs, en lien avec les mythes, des figures féminines mises en évidence dans les romans de notre corpus. Dans le cadre de notre travail, nous ne pourrions donc pas choisir des passages aléatoirement comme le fait Hewson pour vérifier ses hypothèses. Comme pour une majorité d'études littéraires, le manque d'exhaustivité est à mettre en évidence dans notre travail également. Hewson explique d'ailleurs que la critique des traductions est une activité qui ne peut jamais être exhaustive (Hewson, 2011 : 257). Nous nous inscrivons dans le cadre d'une étude de cas : il est ainsi nécessaire de reconnaître que l'analyse est chronophage, d'où le manque d'exhaustivité inhérent au travail. En outre, la validité externe est problématique et il est impossible de généraliser les résultats (Gagnon, 2012 : 3) car l'échantillon de données est trop restreint pour réaliser des calculs de signification statistique (et donc, de dégager des résultats qui seraient statistiquement significatifs). Nous proposons néanmoins d'apporter des pistes de réflexions qui peuvent faire l'objet d'études quantitatives par la suite. Yves-Chantal Gagnon, qui décrit « L'étude de cas comme modèle de recherche » explique que le chercheur laisse aller son imagination dans l'interprétation des résultats (Gagnon, 2012 : 85).

En conclusion, le modèle de Hewson offre, à notre sens, un cadre d'analyse qui nous paraît assez complet dans le sens où il envisage le texte littéraire à plusieurs niveaux en s'interrogeant sur les effets de chaque niveau inférieur sur le supérieur. Si le classement des traductions en quatre catégories est intuitif et que le binarisme que Hewson rejetait lorsqu'il

critiquait sourcier vs cibliste se retrouve également dans sa typologie (interprétations juste vs fausse et similarité vs divergence), le cadre de Hewson permet néanmoins d’appréhender la traduction sans y apposer d’entrée un jugement négatif.

3.4 Le modèle de Kevin Henry

Dans sa thèse, Kevin Henry se base sur la méthode de Lance Hewson pour analyser les *chengyu*, expressions idiomatiques chinoises. Le chercheur belge apporte néanmoins quelques modifications à cette méthode. Dans cette rubrique, nous allons décrire les apports de Kevin Henry qui semblent pertinents pour notre recherche.

Le premier point qui rapproche notre étude de celle de Kevin Henry est relatif à la « portée de l’analyse » (Henry, 2016 : 112). Henry explique en effet que Hewson cherche à critiquer la traduction dans son ensemble « ou du moins tourner autour de la problématique des chemins interprétatifs globaux » (Henry, 2016 : 112). Or, le chercheur belge concentre son analyse sur les *chengyu*. Il justifie cet écartement de la typologie de Hewson par le fait que ces expressions idiomatiques chinoises « pourraient intervenir (même inconsciemment) dans la conception que le lecteur aura d’un texte littéraire chinois » (Henry, 2016 : 113). Il juge donc que le modèle de Hewson peut « servir à étudier l’impact de la traduction des *chengyu* » (Henry, 2016 : 113). Or, nous nous inscrivons dans une analyse connexe à celle du chercheur belge. Nous souhaitons en effet estimer l’impact de la traduction des mythes féminins (même inconsciemment) sur lectrices et lecteurs.

Une deuxième similarité avec les changements apportés par Henry est liée au corpus. Dans son chapitre théorique sur la traduction, Henry présente en effet une différence de taille avec l’analyse de Lance Hewson. Ainsi, Lance Hewson met en œuvre une étude diachronique dans laquelle il compare plusieurs traductions d’un même roman. Henry explique ne disposer néanmoins que d’une version française traduite des romans de son corpus (Henry, 2016 : 114). Tout comme l’analyse de Kevin Henry, notre démarche se concentrera sur une poignée de romans possédant un nombre limité de traductions (vers l’anglais et l’espagnol). Nous ne pouvons donc pas effectuer une analyse diachronique comme l’avait fait Hewson.

Le dernier point commun que nous souhaitons aborder concerne la méthode de Hewson à proprement parler. Henry propose d'aller au-delà de la méthode de Hewson pour ce qui est de la « place du traducteur » (Henry, 2016 : 114). Henry indique que lorsque Hewson propose de relever des informations sur le traducteur, celui-ci n'a pas essayé ou a tout simplement été dans l'incapacité de contacter ceux-ci directement. Henry a quant à lui développé un questionnaire qu'il a soumis aux traducteurs et traductrices de son corpus (Henry, 2016 : 115). Nous nous sommes inspirée de ce questionnaire (voir annexe) pour contacter les traducteurs et traductrices des romans que nous avons sélectionnés. En outre, puisque nous travaillons sur des textes contemporains, nous avons également recherché des entretiens de certains traducteurs et traductrices dans la presse. Ce questionnaire, ainsi que les informations glanées dans les médias nous ont permis de compléter notre analyse.

Une divergence avec Hewson est néanmoins à noter : Henry a abandonné l'utilisation du terme « analyse mésoscopique » proposé par Hewson. Nous comptons nous inspirer d'Henry, car l'analyse microscopique suffit, dans notre cas, à dégager des tendances au niveau macroscopique.

3.5 Quand la traduction se genre

Après avoir analysé l'outil d'évaluation qui sera adapté en vue d'une mise en œuvre dans notre analyse littéraire, une autre dimension de l'analyse traductologique reste à aborder : la manière d'envisager la traduction genrée dans le cadre d'analyse que nous venons d'établir. Cette section se divisera en quatre parties : la traduction genrée sera d'abord définie et son émergence sera décrite, les notions de fidélité et infidélité seront abordées en traduction littéraire genrée sous le prisme des auteures qui les ont étudiées, la fonction du texte féministe en tant que geste politique sera détaillée, et la traduction du corps et de la sexualité sera, ensuite, abordée.

Grâce à cette section, nous entendons mettre en exergue les enjeux que soulève la traduction genrée dans une société marquée par de nombreuses questions de genre et d'identité. De la sorte, nous espérons proposer aux lectrices et lecteurs un panorama détaillé des manières d'aborder la pratique de la traduction genrée, et de son évolution au fil du

temps pour en arriver à l'analyse de cette pratique dans le cadre des romans qui seront étudiés dans notre corpus d'étude.

3.5.1 Traduction féministe : définition

Un élément fondamental doit, de prime abord, être souligné : la multiplicité de traductions possibles pour une même œuvre, notion qui nous renvoie également à la multitude d'interprétations possibles pour une même œuvre littéraire (Nord, 1997 : 80) tout en restant dans le respect du texte source. Ceci n'est pas non plus sans rappeler les propos de Walter Benjamin : « Tout comme les manifestations de la vie sont en corrélation intime avec le vivant sans rien signifier pour lui, la traduction surgit de l'original » (1991 : 151), car toute traduction surgit d'un original, original lui donnant la vie, et capable de donner une infinité de vies, que seraient toutes les traductions possibles d'un texte. Il s'agit d'un élément révélateur puisque chaque roman envisagé dans notre corpus de recherche est étudié grâce à sa traduction publiée, à savoir une traduction publiée (bien qu'elle ne soit pas absolue). Ceci n'empêche en aucun cas l'hypothétique existence d'une autre traduction qui transmettrait de manière plus engagée la représentation des femmes (sous le prisme des mythes, dans le cadre de notre recherche). Dans notre analyse, nous nous rapprochons donc de la pensée de Hewson qui consiste à envisager la pertinence des choix traductifs dans son analyse traductologique (2011 : 170).

Dans ce contexte, et pour saisir au mieux les enjeux et défis de la traduction littéraire genrée, tentons d'élaborer une définition de cette pratique.

Partons d'une définition générale de la traduction proposée par Sherry Simon : « *Translation is considered as a mode of engagement with literature, as a kind of literary activism. What will be emphasized is the way in which translators contribute to cultural debates and create new lines of cultural communication* »¹⁰ (1996 : viii). D'emblée, la traduction est caractérisée d'activisme littéraire, ayant pour rôle fondamental la modélisation de nouveaux modes de communication étant donné que la traduction

¹⁰ La traduction est considérée comme un mode d'engagement avec la littérature, comme une sorte d'activisme littéraire. L'accent sera mis sur la manière dont les traductrices et les traducteurs contribuent aux débats culturels et créent de nouvelles lignes de communication culturelle. Notre traduction.

littéraire va plus loin qu'un simple opérateur (la traductrice ou le traducteur) en charge du traitement linguistique d'un texte littéraire d'une langue source vers une langue cible.

La traduction littéraire, et donc, *a fortiori* la traduction littéraire genrée, contiendrait une forte dimension culturelle nécessaire à la représentation fidèle du personnage féminin proposée par l'auteure. Cette dimension culturelle est mise en évidence par Susanne de Lotbinière-Harwood, lorsqu'elle dit :

L'effet du genre est ressenti en premier lieu par le corps lisant qui décode et interprète le message contenu dans le texte source. Inévitablement, la main traduisante fera passer ses valeurs, ses intentions, ses positions idéologiques, dans le texte qu'elle réécrit en langue cible. L'identité de genre du corps traduisant influence également les rapports avec l'auteur-e et avec le lectorat de la culture à laquelle se destine le texte traduit. (Lotbinière-Harwood, 1991 : 18-19)

Dans cette citation, l'auteure caractérise l'idée de culture en mettant le doigt sur le rôle fondamental de la traductrice ou du traducteur dans le transfert des contenus culturels propres à chaque œuvre. Bien loin se trouve donc l'idée habituelle du « traducteur transparent » devant à tout prix s'effacer du texte qu'il produit – le point de vue de l'auteure est plutôt l'inverse : traducteurs et traductrices doivent intervenir lors du processus traductionnel dans le but de transmettre les contenus genrés caractérisant de tels textes. En effet, même si l'idéal serait de tendre vers un respect sans faille de la représentation des femmes dans la langue cible, l'influence de la personne en charge de la traduction se fera inévitablement sentir dans la représentation des femmes qui sera transmise dans la culture cible et, par extension, dans la construction de l'image des femmes qui découlera de l'interprétation de l'œuvre traduite par les lectrices et lecteurs dans la culture de destination. Et Sherry Simon d'ajouter qu'elle perçoit le genre « *as a cultural construct and in translation as cultural transfer* »¹¹ (1996 : 1) et que le langage utilisé pour décrire la traduction genrée « *dips liberally into the vocabulary of sexism, drawing on images of dominance's and inferiority, fidelity and libertinage. The most persistent of these expressions, "les belles infidèles" has for centuries encouraged an attitude of suspicion*

¹¹ En tant que construction culturelle et dans la traduction en tant que transfert culturel. Notre traduction.

toward the seemly but wayward translation »¹² (*ibid.*). Ceci n'est pas sans rappeler l'expression somme toute sexiste « les belles infidèles », titre d'un ouvrage de Mounin, dont Ladmiral dit, en page 74 de son ouvrage *Sourcier ou cibliste* que cette expression « remonte en fait à un bon mot de l'abbé Gilles Ménage (1613-1692), qui a alors été répété partout mais dont l'attestation écrite a été plus tardive » (2014 : 74). Si l'on considère les « infidèles » comme « belles », qu'en est-il des fidèles ? Sont-elles nécessairement caractérisées pas la laideur ?

De ce qui précède transparaissent les grands enjeux et débats restant ouverts autour de la notion de fidélité et de traduction genrée ou féministe. En effet, cette notion de « belles infidèles » met en exergue toute la méfiance dont le lecteur ou la lectrice doit faire preuve lors de la lecture de la traduction d'une œuvre à forte dimension genrée. Nous reviendrons, plus bas dans le présent chapitre, sur la notion de fidélité et d'infidélité en traduction genrée.

Il convient de tenter de définir les notions de « traduction genrée » et « traduction féministe ». Concernant la traduction féministe, elle est définie par Godard en ces termes : « La traduction féministe est un mode privilégié de réécriture » (1989 : 42). Elle relève, selon l'auteure, du discours féministe, considéré comme « une pratique émancipatoire, un discours politique orienté autour de la construction de nouveaux savoirs et des sujets en procès » (*ibid.*). Cette définition correspond au projet de recherche que nous menons, dans le sens où nous considérerons la traduction féministe comme un discours féministe créé à partir d'un texte source puisqu'il comporte une dimension politique portant sur des questions d'actualités, telles que les représentations des femmes dans la société et l'influence que les éléments mythologiques peuvent exercer sur ces dernières dans l'imaginaire collectif. Il est plus ardu de déceler une définition de la notion de « traduction genrée ». Une piste nous est donnée par Jafarzadeh :

Mais le genre dans la langue ne se limite pas à la grammaire ; il est aussi influencé par le genre social (*social gender*) et le genre culturel. Dans l'ouvrage *La face cachée du genre*, issu des idées de Michard, il est écrit que "le langage et sa structure sémantique ne sont pas un produit neutre séparé des rapports sociaux de sexe" (Chetcuti and Greco 2012, 13). Ainsi, il faut être prudent avec l'utilisation de l'expression "langues

¹² Plonge généreusement dans le vocabulaire du sexisme, en s'appuyant sur des images de domination et d'infériorité, de fidélité et de libertinage. La plus persistante de ces expressions, "les belles infidèles", a encouragé pendant des siècles une attitude de suspicion à l'égard de la traduction décente mais rebelle. Notre traduction.

non-générées" car le genre est, d'une certaine façon, présent dans toutes les langues à travers les mythes, les symboles, les formes, les clichés sociaux, etc. (2019 : 106).

Elle met le doigt sur l'une des composantes tout à fait fondamentales de la traduction genrée telle qu'elle sera abordée, à savoir le caractère non exclusivement linguistique de la notion de genre. En effet, même si le genre linguistique est celui dont il est le plus habituel de parler en traduction, la dimension culturelle et politique de notre travail, que nous venons d'aborder, rend indispensable une prise en compte du genre social et du genre culturel, qui seront deux dimensions étudiées à partir de l'interprétation des mythes gréco-romains utilisés implicitement ou explicitement par les auteurs des romans constitutifs de notre corpus.

Littau établit un lien entre traduction et thématiques mythiques telles que nous entendons les étudier dans notre travail : « [...] *precisely because every text can be retranslated (and every myth can be rewritten), seriality is a condition which neither has a beginning nor an end.* »¹³ (Littau, 2000 : 31).

Nous l'avons compris, le transfert des contenus féminins d'une langue vers une autre va bien au-delà d'une simple opération linguistique étant donné que la conception du personnage féminin, et le portrait qui en sera dressé dans toute œuvre littéraire traduite, est résolument tributaire de la manière dont est transposée son identité d'une langue vers une autre. Pour déterminer le transfert idéal de l'image des femmes au moyen de la traduction genrée, nous nous devons de nous pencher sur les concepts de « fidélité » et d'« infidélité », sujets à une double interprétation : au texte et à l'intention de l'auteure ou de l'auteur, d'une part, et à la représentation des femmes dépeinte par l'auteure dans l'ouvrage littéraire source faisant l'objet de la traduction. Si l'on entend établir un lien avec les propos de Lotbinière-Harwood présentés plus haut (1991 : 18-19), nous nous devons de reconnaître que la représentation de l'image des femmes dépendra donc de la fidélité du traducteur ou de la traductrice, qui aurait en quelque sorte la mainmise sur la portée et les effets de la traduction genrée de notre corpus d'étude dans la culture linguistique de destination.

¹³ Précisément parce que chaque texte peut être retraduit (et chaque mythe réécrit), la sérialité est une condition qui n'a ni début ni fin. Notre traduction.

Dans notre recherche, et à la lumière des éléments exposés ci-dessus, nous étudierons les traductions genrées des romans de notre corpus en considérant chacune d'entre elles comme une traduction possible, parmi un large éventail de possibilités, d'un texte source à dimension genrée, une traduction inévitablement marquée par la culture, les conceptions et l'idéologie de la traductrice ou du traducteur, et dont la fidélité de la représentation des femmes déterminera les effets de l'œuvre traduite sur la construction de l'image des femmes dans la culture cible.

3.5.2 Historique de la traduction féministe

Avant de nous pencher sur la notion capitale de fidélité sous le prisme de la traduction genrée, attachons-nous à dresser un bref historique de l'évolution de cette pratique. Dans son article intitulé *Le féminisme en traduction*, Luise von Flotow dresse le portrait de la traduction féministe, domaine de la traduction influencé par le mouvement féministe des années 1970, mouvement qui nous rapproche également de la notion d'écriture féminine décrite dans le chapitre 2. Von Flotow souligne le fait que « la traduction comme tout autre travail créateur, est marquée et déterminée par les mouvements sociaux ainsi que par la politique de son époque » (Von Flotow, 1998 : 117). Dans le cas de notre corpus, il conviendra dans cette optique de décrire le cadre sociopolitique contemporain tout particulièrement marqué par des mouvements féministes tel que #metoo, qui s'inscrivent dans la rédaction et la traduction des œuvres étudiées. Von Flotow décrit dans son article plusieurs facettes de la traduction féministe, dont une phase critique et historique marquée par la relecture critique de « mauvaises » traductions et leur réécriture (comme la traduction anglaise du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir par Howard M. Parshley) ainsi que des analyses comparatives et la mise en valeur de traductrices disparues. Une dernière phase concerne les approches théoriques qui consistent en une relecture des métaphores de la traduction (Lori Chamberlain) et en une réinterprétation du mythe de Pandore sous le prisme de la traduction féministe (Karin Littau) et enfin en une affirmation de la subjectivité de la traductrice (Von Flotow, 1998 : 117-133).

Deux éléments de la pensée de von Flotow nous semblent d'importance dans le cadre de notre recherche. En premier lieu, elle mentionne la réécriture de « mauvaises » traductions féministes. Nous ne nous attarderons pas sur ce qu'elle entend par

« mauvaises », mais mettrons plutôt l'accent sur la réécriture de traductions existantes pour y réparer, en quelque sorte, l'image des femmes renvoyée par ces textes traduits. En ce sens, notre démarche s'appuie sur le postulat suivant : l'image de la femme renvoyée par les œuvres traduites fait parfois l'objet de pertes, qui peuvent demander à faire l'objet d'amendements pour respecter davantage la pensée originale de l'auteure de l'œuvre. Le deuxième élément réside en la « relecture des métaphores de la traduction » et en la « réinterprétation » des mythes. Si, dans le cadre de notre analyse, nous nous pencherons, comme Von Flotow le fait avec les métaphores, sur les mythes implicites ou explicites exprimant des éléments de pensée des femmes, nous le ferons non pas en étudiant les histoires originelles des mythes, mais bien en nous penchant sur les réécritures de ces mythes, actualisées en fonction des contextes dans lesquels a pris place la rédaction de chacune des œuvres constitutives de notre corpus de recherche.

Il est, par ailleurs, nécessaire de se pencher sur la subjectivité affirmée dont il est question plus haut, défendue par des auteures comme Luise von Flotow et Susanne de Lotbinière-Harwood notamment, et critiquée par Rosemary Arrojo dans son article *Feminist, 'orgasmic' theories of translation and their contradictions*¹⁴ où elle mentionne les contradictions de leur pensée qui consiste à critiquer une voix trop masculine dans une traduction de textes écrits par des femmes alors qu'elles préconisent la stratégie de « *hijacking* » mentionnée par Von Flotow qui consiste à imposer la voix féminine dans un texte trop masculin. Elle donne un exemple précis de ce qu'elle entend par « *hijacking* » :

De Lotbinière-Harwood has in fact "hijacked" the text, appropriated it, made it her own to reflect her political intentions. And the fact that this translation won the prize awarded for the French-Canadian literature by Columbia University in 1991 further validates her strategies. In this case, the translator's collusion with the author is, I think of secondary importance. Here the translator is writing in her own right¹⁵ (von Flotow, 1991 : 79-80).

Arrojo se demande pourquoi la traduction féminisante d'un texte par Susanne de Lotbinière-Harwood serait enrichissante quand la traduction d'un traducteur serait une

¹⁴ Les théories féministes et "orgasmiques" de la traduction et leurs contradictions. Notre traduction.

¹⁵ De Lotbinière-Harwood a en effet " détourné " le texte, se l'est approprié, l'a fait sien pour refléter ses intentions politiques. Et le fait que cette traduction ait remporté le prix de littérature franco-canadienne décerné par l'Université de Columbia en 1991 valide encore plus ses stratégies. Dans ce cas, la collusion de la traductrice avec l'auteure est, je pense, d'une importance secondaire. Ici, la traductrice écrit de plein droit. Notre traduction.

trahison (Arrojo, 1995 : 73). Cette notion de fidélité peut être remise en question à l'aune des théories de « subjectivité affirmée de la traduction féministe » (von Flotow, 1998 : 6). En cherchant à être neutre, la traduction est-elle véritablement « fidèle » à la voix d'une auteure féministe ?

3.5.3 Fidélité et infidélité

Nous l'avons mis en exergue plus haut, la traduction genrée ne peut être envisagée sans un examen approfondi des notions de « fidélité » et « infidélité » qui y sont inhérentes, comme souligné par Von Flotow (1997 : 1). Dans cette section, notre objectif sera de déterminer la conception de fidélité qui sera entendue dans le présent travail, pour caractériser notre conception de la traduction genrée en général et en déterminer l'application à notre analyse traductologique, en particulier.

La notion de fidélité, si elle est indissociable de la qualité de toute traduction, n'en est pas moins une notion ardue à définir, très connotée, très variable selon les époques, contextes et les personnes qui l'envisagent. Ladmiral formule les propos suivants, qui peuvent nous aider à délimiter la manière dont cette notion sera appréhendée dans notre travail :

« Si l'on se tourne maintenant vers les controverses qui touchent les traductions, on verra qu'assez généralement ceux qui critiquent une traduction le font en reprochant au traducteur de s'être écarté du texte original : comme si la traduction se trouvait inconsciemment définie en termes d'*identité*. » (Ladmiral, 1995 : 417)

Dans les propos exposés ci-dessus, Ladmiral fait état d'une « identité » de la traduction, identité du texte source qui pourrait être trahie par le texte cible si celui-ci ne lui est pas fidèle. Le *Trésor de la Langue française* définit, par exemple, la notion d'« identité » comme « Caractère de ce qui, sous des dénominations ou des aspects divers, ne fait qu'un ou ne représente qu'une seule et même réalité (identité numérique, concrète) ». Définir la traduction en ayant recours à la notion d'identité reviendrait, dès lors, à affirmer que l'original et sa traduction ne représenteraient « qu'une seule et même réalité ». Or, un original et une traduction ne représentent-ils vraiment qu'une même réalité ? Il est permis d'en douter, de prime abord si l'on considère la fonction même d'une traduction, à savoir

transférer un contenu vers une nouvelle culture. Des altérations se retrouveront forcément dans la traduction, ce qui la rendra, *de facto*, différente de l'original. Ce qui importe, c'est de s'assurer que la traductrice ou le traducteur ne « défigure » pas le texte original (et, dans notre cas, les mythes véhiculés par les auteures), selon les termes employés par Lacheny, Rentel et Schwerter, qui se posent la question : « que reste-t-il de la valeur d'un texte ou d'une pensée une fois qu'ils ont passé le filtre de la traduction, quand ce dernier déforme ou défigure ? » (2019 : 19).

Si les identités respectives du texte source et du texte cible ont leur importance (notamment lorsque nous répondons à la question « comment l'identité du texte source est-elle traduite dans la culture cible et quelle est l'identité du texte cible ? », une autre identité revêt un caractère tout aussi capital : l'identité des femmes. Ainsi, la traduction, en plus d'être fidèle uniquement aux idées du texte source, se doit en outre de respecter l'identité des femmes véhiculée par les propos du texte source, en tenant compte de la culture de destination du texte cible.

L'étude de la notion de fidélité à l'auteure et à ses conceptions doit envisager un concept crucial lorsque l'on s'attache à analyser la traduction sous le prisme du genre, à savoir celui de « préjugé », comme en témoignent les propos suivants de Jane Wilhelm. En effet, lors de la rédaction de son œuvre littéraire, l'auteure fait inévitablement transparaître dans son texte ce que Wilhelm appelle ses « présupposés » (2014 : 153). En ce sens, les termes de traduction et de lecture sont indissociables : la traduction se base sur une lecture de l'œuvre originale de l'auteure, lecture destinée à comprendre les idées, conceptions et intentions de l'auteure (sans quoi il serait impossible de lui être fidèle, et d'être fidèle à son intention). C'est cette lecture qui permettra une traduction fidèle des « présupposés », permettant une lecture, par le lectorat cible, cette fois, d'un texte dont la langue de rédaction diffère mais qui véhicule la même portée de l'image des femmes que l'original, tout en respectant les présupposés de l'auteure.

Il convient maintenant de nous interroger sur les présupposés et idées fondamentales de la pensée féministe dont il est nécessaire de tenir compte dans la traduction genrée.

En effet, comme nous l'avons vu, la fidélité en traduction littéraire genrée est double : la fidélité au texte original et à l'intention de son auteure, et la fidélité nécessaire à la représentation des femmes que l'auteure adopte dans son œuvre originale. Ainsi, il convient de s'éloigner quelque peu des notions purement traductologiques pour préciser ce que nous entendrons par « fidélité » à l'égard des représentations des femmes, composante fondamentale de la construction de l'identité des femmes dans la culture de destination de toute œuvre littéraire rédigée par une femme et traduite.

Dans le domaine de la traduction genrée, les idées de Lori Chamberlain ont été reprises par de nombreuses théoriciennes. Une comparaison très intéressante est établie entre la fidélité en traduction et la fidélité dans le mariage. Ainsi, l'idée de fidélité, ou plutôt d'infidélité, est prépondérante dans le sens où de nombreuses théoriciennes avancent cette idée selon laquelle l'œuvre originale aurait été pendant des siècles placée sur un piédestal par rapport à sa traduction (Chamberlain, 1988 : 455). Ce n'est pas sans rappeler les « Belles Infidèles » mentionnées plus haut et mettant sur un piédestal le texte original masculin et tout puissant par rapport à la traduction, en retrait et féminine. Il est nécessaire, pour la main traduisante, d'être consciente des enjeux de la traduction de textes féministes et d'en tenir compte, à l'image des propos de Koskinen, qui souligne les notions d'amour et de convictions en traduction féministe :

Texts and their writers can be sheltered from the horrors of infidelity, bastards, and emasculation when translators are expected to love and honour their sources. There was an interesting revival/reversal of this discourse [...] within feminist translation in the 1990s: the traditional notions of fidelity were criticized and replaced by new, openly sexual metaphors [...]. I have personally found it difficult to accommodate the idea of love into either my theoretical thinking of translation or my work as a translator. In the context of identification, the rhetoric of love, however, has a valuable contribution to make: it takes into account the emotional side of interaction. After all, identification is not just a question of rational choice; as humans, we also bring in our beliefs, feelings and needs¹⁶ (Koskinen, 2014 : 46).

¹⁶ Les textes et leurs auteurs peuvent être mis à l'abri des horreurs de l'infidélité, des bâtards et de l'émascation lorsque les traducteurs sont censés aimer et honorer leurs sources. Ce discours a connu un intéressant renouveau/renversement [...] au sein de la traduction féministe dans les années 1990 : les notions traditionnelles de fidélité ont été critiquées et remplacées par de nouvelles métaphores ouvertement sexuelles [...]. J'ai personnellement eu du mal à intégrer l'idée d'amour dans ma réflexion théorique sur la traduction ou dans mon travail de traductrice. Dans le contexte de l'identification, la rhétorique de l'amour a cependant une contribution précieuse à apporter : elle prend en compte le côté émotionnel de l'interaction. Après tout, l'identification n'est pas seulement une question de choix rationnel ; en tant qu'humains, nous apportons également nos croyances, nos sentiments et nos besoins. Notre traduction.

Comme le dit Koskinen, la notion d'amour occupe un rôle important en traduction féministe, en ce sens qu'elle permet à la traduction de tenir compte de la portée émotionnelle de l'interaction. Elle ajoute que l'identification (et donc, par extension, la construction de l'image des femmes dans la culture cible), ne se limite pas à des choix rationnels, mais dépend des croyances, des besoins et des sentiments. Dans notre propos, cette affirmation nous permet de mettre en exergue l'influence des croyances, des besoins et des sentiments des lectrices et lecteurs de la culture cible sur la réception qui sera réservée au document traduit. Ainsi, ladite fidélité à l'image des femmes doit impérativement tenir compte des attentes et besoins de la culture cible : le texte source est, en ce sens, un vecteur de la pensée de l'auteure originale, qu'il convient de traduire en tenant compte des lectrices et lecteurs de destination et du contexte culturel dans lequel ils et elles s'inscrivent, situant ainsi notre conception de la fidélité à l'image des femmes à mi-chemin entre les conceptions sourcière et cibliste de Jean-René Ladmiral, sans nous orienter vers un extrême ou l'autre, comme nous l'avons mentionné plus haut.

Dans cette optique, Susanne de Lotbinière-Harwood souligne l'inévitable infidélité qui existe en traduction féministe : « Les traductions qui font parler le féminin assument leur infidélité – par fidélité aux femmes – et font de la traductrice et du texte traduit des corps sonores et parlants » (1991 : 22). En raison de leur fidélité au lectorat, en vue d'une construction idéale de l'image des femmes dans la culture cible, l'auteure reconnaît que la traductrice d'une œuvre littéraire féministe commet une éventuelle infidélité à l'égard du texte source : une traduction peut être infidèle au texte source pour être fidèle à la représentation des femmes attendue. Pour illustrer ce propos, Von Flotow utilise comme introduction à son article « *Feminist Translation : Contexts, Practices and Theories* » un exemple qu'elle reprend d'un article de Barbara Godard qui elle-même s'inspire d'un article d'Evelyne Voldeng. Toutes trois reprennent la traduction en anglais d'un passage de la pièce intitulée *La Nef des sorcières* : « Ce soir, j'entre dans l'histoire sans relever ma jupe ». Von Flotow explique qu'il existe deux traductions, l'une plus traditionnelle et « fidèle » : « *This evening I'm entering history without pulling up my skirt*¹⁷ », et l'autre

¹⁷ Ce soir, j'entre dans l'histoire sans relever ma jupe. Notre traduction.

plus féministe : « *This evening I'm entering history without opening my legs*¹⁸ » (1991 : 69-70). La fidélité à l'image des femmes en lien avec les attentes du lectorat cible, comme nous venons de le voir, passe donc par une infidélité visant à « rendre la parole aux femmes » (Wilhelm, 2014 : 166) : « Si les "belles" du XVII^e siècle étaient "infidèles" aux œuvres d'origine au profit de leurs propres priorités, les "re-belles" du XX^e sont infidèles à la loi du langage patriarcal en ce qu'il nous interdit, nous, les femmes » (Lotbinière-Hartwood, 1991 : 21).

L'on peut également lire que la traduction genrée est à l'origine du développement de la troisième phase de la traductologie, où « l'étude du langage métaphorique de la traduction joue un rôle important, la traduction serait envisagée comme l'un des nombreux procédés de manipulation textuelle, le concept de *pluralité* remplaçant le dogme de fidélité au texte-source et l'idée d'original étant remise en question à partir de différentes perspectives critiques » (Wilhelm, 2014 : 168). Comme nous pouvons le voir, la notion de fidélité en traduction de textes écrits par des femmes se révèle encore plus complexe que dans bien d'autres domaines de la traduction. À cela s'ajoute, la « manipulation picturale » dénoncée par Olga Castro qui déplore le fait de laisser de côté la paratraduction dans les analyses critiques. Elle explique, en particulier, que le choix, qui n'est pas toujours celui des traductrices et traducteurs, des illustrations de couverture influence les constructions idéologiques, aurait des répercussions sur la textualité et agirait sur l'interprétation que le lectorat se fait du roman étudié. Castro va même jusqu'à affirmer que le choix de cette couverture peut pervertir l'intention de l'auteure (Castro, 2009 : 69). Nous comptons donc intégrer cette dimension à notre analyse.

En outre, une dimension politique et revendicative de la traduction féministe existe, dans laquelle les questions de domination sont centrales, à l'image de ce que nous dit Sherry Simon : « *The hierarchical authority of the original over the reproduction is linked with imagery of masculine and feminine; the original is considered the strong generative male, the translation the weaker and derivative female* »¹⁹ (1996 : 1). Ces notions de fidélité et

¹⁸ Ce soir, j'entre dans l'histoire sans écarter les jambes. Notre traduction.

¹⁹ L'autorité hiérarchique de l'original sur la reproduction est liée à l'imagerie du masculin et du féminin ; l'original est considéré comme le mâle fort producteur, la traduction comme la femelle faible et dérivée. Notre traduction.

d'infidélité se fondent à la notion de traduction comme geste politique telle que présentée ci-dessous.

3.5.4 Fonction du texte féministe : traduire comme geste politique

Loin d'être un simple vecteur de pensée, la langue revêt un rôle beaucoup plus important dans la traduction féministe qui nous intéresse. En effet, Lotbinière-Harwood indique que « Pour le dominant, sa position dans la hiérarchie du discours résulte en une sorte de surdité à tout ce qui ne vient pas de la même sphère. Pour le groupe muselé (qui ne peut pas s'exprimer librement), la survie dépend de sa bonne compréhension des messages verbaux et non verbaux émis par le dominant » (Lotbinière-Harwood, 1991 : 14). Et l'auteure de préciser : « Toutes les femmes sont bilingues. Nous "possédons" forcément la langue dominante, de fabrication masculine, puisque c'est la seule qui a une valeur reconnue » (Lotbinière-Harwood, 1991 : 13). La survie des femmes dépend donc, selon l'auteure, de leur compréhension des messages émis par un groupe dominant masculin et qui conditionne la traduction féministe en tant qu'acte politique de revendication. Les femmes se voient donc contraintes de maîtriser à la fois la langue dominante et la langue minoritaire (la leur, qui ne dispose néanmoins pas d'une valeur reconnue). Dans cette optique, les femmes possèdent l'avantage de maîtriser aussi bien le langage du groupe dominant que le langage du groupe « dominé », selon les termes de Lotbinière-Harwood. Luce Irigaray, pour sa part, va encore plus loin en affirmant que le « langage peut aider un sexe à écraser l'autre » (1994 : xv), à l'instar de la langue du colonisateur tentant d'effacer celle du colonisé.

Si la langue est un vecteur de pouvoir permettant au groupe dominant d'écraser le groupe dominé, tel est également le cas, par extension, de la littérature, comme l'indique Von Flotow, qui établit en outre un lien avec les sciences sociales dans leur ensemble : « *Though the social sciences were the first to be affected by issues of gender, the term soon entered the realms of language and literature. Attention was drawn to the fact that language is not only a tool for communication but also a manipulative tool* »²⁰

²⁰ Bien que les sciences sociales aient été les premières à être touchées par les questions de genre, le terme est rapidement entré dans le domaine du langage et de la littérature. L'attention a été attirée sur le fait que le langage n'est pas seulement un outil de communication mais aussi un outil de manipulation. Notre traduction.

(1997 : 8). La langue et la littérature s'inscrivent, dès lors, comme de véritables armes de manipulation permettant au groupe dominant d'imposer sa pensée. La traduction littéraire, et *a fortiori* la traduction littéraire féministe qui nous intéresse constitue, *de facto*, un renversement de cette arme redoutable qu'est la littérature.

En ce sens, Sherry Simon (1996 : viii) explique que la traduction peut être considérée comme un acte d'activisme, qui permet de contribuer aux débats culturels pour créer de nouvelles idées de communication. Toutefois, cet aspect peut également être une arme pour les traductrices d'œuvres féministes : en effet, si le groupe masculin dominant peut utiliser la traduction pour répandre ses idées, la pratique traduisante peut également permettre aux femmes d'affirmer leur identité et de se construire en œuvrant à contrer la pensée dominante.

C'est ainsi que la traduction peut également servir le discours des femmes, comme l'indique Von Flotow :

Translation has long served as a trope to describe what women do when they enter the public sphere: they translate their private language, their specifically female forms of discourse, developed as a result of gendered exclusion, into some form of the dominant patriarchal code²¹ (1997 : 12).

Dans cette citation, elle explique que la traduction permet d'expliquer ce que les femmes font lorsqu'elles entrent dans la sphère publique. Elles ont recours à la traduction de leur langage privé (formes dominées du discours), langage apparu en réponse à l'exclusion et mis en œuvre pour s'adapter au discours dominant. C'est dans cette optique que la traduction du discours féministe peut se révéler être un atout capital pour la construction de l'image des femmes dans une société de tradition patriarcale : les femmes ont l'avantage de maîtriser la langue dominée, ainsi que la langue majoritaire véhiculée par les hommes, ce qui leur confère plus de liberté lorsqu'il s'agit d'exprimer leur pensée. La pensée de Wilhelm, dans son *Anthropologie des lectures féministes de la traduction*, va en ce sens :

²¹ La traduction a longtemps servi de trope pour décrire ce que font les femmes lorsqu'elles entrent dans la sphère publique : elles traduisent leur langage privé, leurs formes de discours spécifiquement féminines, développées à la suite de l'exclusion genrée, en une forme de code patriarcal dominant. Notre traduction.

Si le concept de genre est une catégorie d'analyse utilisée pour désigner les rapports sociaux entre les sexes, c'est également une grille de lecture de constructions sociales signifiant des rapports de pouvoir. En effet, l'évolution actuelle des sociétés remet en question les acquis du mouvement féministe depuis les années 1970, et la traduction, en mettant au jour des enjeux de pouvoir, peut apporter de nouveaux éléments dans les débats autour de la question du rapport au pouvoir et celle de la violence de la tradition patriarcale (2014 : 149).

Dans ce contexte, la traduction permet donc d'enrichir le débat en vue de mettre fin à la tradition de domination patriarcale : elle ne s'inscrit, en ce sens, guère comme un outil de création de conflit dans le chef des femmes, mais plutôt comme un moyen permettant, grâce à la traduction de textes littéraires écrits par des femmes, de faire avancer le débat et d'aider les lectrices et lecteurs des cultures de destination des œuvres traduites de construire leur identité en tant qu'actrices et acteurs à part entière de la société dans laquelle ils et elles évoluent, et non pas comme groupe dominé vivant dans l'oppression. C'est là l'un des enjeux fondamentaux de notre projet, qui a précisément pour objectif de déterminer la manière dont l'image des femmes est traduite et transmise aux lectrices et lecteurs de destination des textes au moyen des mythes féminins qui les représentent.

Si nous avons, dans cette partie, soulevé les enjeux politiques que représente la traduction littéraire féministe dans le contexte de l'émancipation des femmes au sein d'une société à dominante patriarcale, il nous reste un enjeu à aborder, qui revêt également une grande importance dans notre recherche, comme nous l'expliquerons dans la section suivante : la traduction de la sexualité et du corps des femmes, thèmes encore tabous dans nos sociétés (voir, entre autres, l'article de Jacqueline Schaeffer : « Le sexe féminin : entre tabou et interdit », 2015).

3.5.5 Traduire corps, genre et sexualité

La portée fondamentalement politique de la traduction féministe va de pair avec l'un des facteurs fondamentaux de la construction de l'image des femmes : l'image du corps qui est renvoyée par les œuvres traduites. Étant donné que nous réalisons notre étude sous le prisme de l'adaptation linguistique des mythes gréco-romains, et étant donné que la description du corps est l'une des ressources dont disposent les auteures pour se faire

entendre et contribuer à la construction identitaire des lectrices de leurs œuvres, il est essentiel de se pencher, dans le présent travail, sur la traduction du corps et de la sexualité des femmes.

La traduction du corps et de la sexualité revêt une grande importance dans la construction de l'identité des femmes, car les auteures recourent très régulièrement au corps pour appuyer leur propos et proposer leurs revendications, comme l'indique Von Flotow : « *Women's sexuality and women's eroticism, described from a woman's point of view, have become a preferred area of experimentation in feminist writing* »²² (2016 : 17). Von Flotow souligne que l'érotisme et la sexualité au féminin constituent un terrain d'expérimentation immensément riche pour les auteures : il en sera de même dans les romans constitutifs de notre corpus d'étude, dans lesquels des auteures ont eu recours, d'une pléthore de manières, à la sexualité et à l'érotisme au moyen d'un usage, tantôt implicite, tantôt explicite de ceux-ci sous le prisme des mythes gréco-romains que nous étudierons. Cet intérêt des auteures envers la sexualité des femmes est prépondérant en littérature, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il l'est donc tout autant en traduction littéraire, notamment, comme le laisse entendre Koskinen : « *The rhetoric of gender, sexuality and the different forms of fondness has a long history in the discourses on translation* »²³ (2008 : 45-46).

L'étude de la sexualité des femmes s'inscrit dans la composante sociale de la traduction, comme le précise Wilhelm :

Toute traduction commence par la lecture d'un texte original [...]. Toute lecture comporte nécessairement une dimension sociale, y compris la différence sexuelle, en mettant en jeu des compétences apprises qui peuvent varier selon l'époque de l'histoire ou le milieu social. Cette activité peut également impliquer une compétence interprétative très élaborée (c'est la raison d'être, à l'origine, de l'herméneutique), voire véritablement créatrice (2014 : 159).

²² La sexualité et l'érotisme des femmes, décrits du point de vue des femmes, sont devenus un domaine d'expérimentation privilégié dans l'écriture féministe. Notre traduction.

²³ La rhétorique du genre, de la sexualité et des différentes formes d'affection a une longue histoire dans les discours sur la traduction. Notre traduction.

Wilhelm indique que l'époque ou le milieu social jouent, en outre, un rôle prépondérant dans la traduction du corps des femmes. Il convient en effet de garder constamment en mémoire, à l'heure de traduire, que les images explicites ou implicites véhiculées par tout écrit se penchant sur la sexualité des femmes s'inscrivent nécessairement dans une époque et un contexte bien précis. D'où le nécessaire recours à l'interprétation et à la création lors de la traduction de tels écrits : l'image de la sexualité et de l'érotisme véhiculée dans la culture cible doit, encore une fois, produire auprès du lectorat cible la même réponse que celle qu'engendre l'œuvre originale chez le lectorat de la culture source, si l'on a pour objectif de produire la même réponse pour ce qui est de la construction identitaire. En effet, il convient de percevoir le lien qui unit l'auteure, le lectorat de la culture source, la traductrice ou le traducteur et le lectorat de la culture cible comme un véritable réseau de personnes se dirigeant vers un objectif commun, et non comme des relations isolées.

Plus concrètement, et dans le contexte de notre recherche, plusieurs exemples d'enjeux soulevés par la traduction de la sexualité, dans un contexte de construction identitaire, peuvent être relevés. Ainsi, certaines langues sont privilégiées : si le terme « cyprine » est bien utilisé par les auteures en français (même s'il est difficilement trouvable dans des dictionnaires francophones, comme l'indique la citation ci-dessous), il n'est pas transposable en l'état vers une langue cible qui serait, par exemple, l'anglais. Un exemple serait celui de la traduction vers le français du terme anglais « *cunt* » :

The issue arose in [de Lotbinière-Harwood's] translation of Gail Scott's book Heroine into French, where the question 'I wonder about the smell of cunt' had to be rendered 'je me demande ce que sent le con d'une femme'. The specification 'd'une femme' was necessary since it could otherwise have referred to the smell of an idiotic male. In the translator's view, the need to specify this indicates the extent to which the terms for women's sexual body have been thoroughly colonized by male use and abuse²⁴ (von Flotow, 1997 : 18).

²⁴ La question s'est posée dans la traduction en français [réalisée par de Lotbinière-Harwood] du livre de Gail Scott, *Heroine*, où la question "I wonder about the smell of cunt" devait être rendue par "je me demande ce que sent le con d'une femme". L'ajout "d'une femme" était nécessaire car, sinon, la traduction aurait pu se référer à l'odeur d'un homme idiot. Selon la traductrice, la nécessité de préciser ce point indique à quel point les termes relatifs au corps sexuel des femmes ont été complètement colonisés par l'usage et les abus masculins. Notre traduction.

Ceci donne un aperçu des enjeux de la traduction de la sexualité dans la définition de l'image des femmes dans la littérature. S'il existe des exemples lexicaux, des exemples grammaticaux peuvent également être cités, comme l'existence des genres masculin et féminin en français, alors que cette distinction n'existe pas dans la langue anglaise (Von Flotow, 1997 : 22). Sherry Simon explique, en outre, que le genre grammatical peut cacher une tout autre signification lorsque celui-ci revêt un caractère mythique :

*Gender is not normally considered a 'significant' element of language for translation. Because grammatical categories belong to the structural obligations of a language, they are, like the other elements which constitute the mechanics of a language, meaningless. Roman Jakobson shows, however, that grammatical gender can be invested with meaning in certain cases, as when language is turned away from its instrumental or communicative functions and used in poetry and mythology. Grammatical gender then takes on symbolic meaning, as when the poet wishes to emphasize the mythological origins and gendered identities of the terms for the days of the week, the terms for night and day, or sin and death. (Jakobson, 1959). In these cases, grammatical gender must be taken into consideration for translation*²⁵(1996 : 18).

Cette notion du genre qui présente un caractère symbolique lorsqu'il possède des fonctions poétiques ou mythique est à prendre en compte dans notre analyse pratique. Plus récemment, Pauline Henry-Tierney écrit un article intitulé *Transgressive Textualities: Translating References to Gender, Sexuality and corporeality in Nelly Arcan's 'Putain and Paradis, clef en main'*²⁶ où elle propose une analyse traductologique d'un roman d'une auteure québécoise qui met l'accent dans son œuvre sur des sujets sensibles tels que la prostitution, l'inceste, la sexualité des femmes, l'anorexie, la matrophobie ou le suicide (Henry-Tierney, 2013 : 162). Le roman que Pauline Henry Tierney analyse s'apparente ainsi aux romans de notre corpus qui abordent de tels sujets également. Son analyse se divise en plusieurs étapes qui se rapprochent de celles de Hewson

²⁵ Le genre n'est normalement pas considéré comme un élément "significatif" de la langue pour la traduction. Parce que les catégories grammaticales font partie des obligations structurelles d'une langue, elles sont, comme les autres éléments qui constituent la mécanique d'une langue, dénuées de sens. Roman Jakobson démontre cependant que le genre grammatical peut être investi de sens dans certains cas, comme lorsque la langue est détournée de ses fonctions instrumentales ou communicatives pour être utilisée dans la poésie et la mythologie. Le genre grammatical prend alors une signification symbolique, comme lorsque le poète souhaite souligner les origines mythologiques et les identités de genre des termes pour les jours de la semaine, les termes pour la nuit et le jour, ou le péché et la mort. (Jakobson, 1959). Dans ces cas, le genre grammatical doit être pris en considération pour la traduction. Notre traduction.

²⁶ Textualités transgressives : traduire les références au genre, à la sexualité et à la corporalité dans *Putain et Paradis, clef en main* de Nelly Arcan. Notre traduction.

mais sont adaptées au genre. Ainsi, elle présente l'œuvre de l'auteure, ses caractéristiques et celles de la traduction ainsi que le cadre critique comme Hewson propose la récolte des données préliminaires et le *critical framework*. Elle identifie ensuite les passages qui font références au genre, à la sexualité et au corps et les analyse. Nous entendons nous inspirer de sa méthode pour notre partie pratique dans le but de compléter le cadre d'analyse de Hewson et l'adapter au genre. Dans notre cas, nous devons identifier les passages contenant les myèmes sélectionnés et les références liées au corps, au genre et à la sexualité, intimement liés aux mythes féminins et à leurs représentations. Notre cadre d'analyse adapté sera présenté au chapitre 4.

3.6 Titres : quels enjeux pour l'analyse mythocritique et la traduction ?

Un dernier élément d'une importance fondamentale que nous aborderons est la traduction des titres des œuvres littéraires, en particulier écrites par des femmes. En effet, si une large partie de nos analyses sera consacrée à l'étude d'extraits représentatifs issus des romans étudiés, un autre volet important résidera en l'étude des titres. Il nous semble, dès lors, nécessaire de préciser divers éléments, et plus précisément l'effet des titres des œuvres littéraires sur leur réception (et, plus globalement, sur le succès du livre, si l'on considère également le titre comme un argument de vente), les défis qui se posent quant à la traduction de textes écrits par des femmes lorsqu'il s'agit de traiter les titres d'œuvres écrites par des femmes.

3.6.1 Importance des titres des œuvres littéraires

Un titre ne fait pas un livre, encore moins une œuvre... Mais on l'en détache difficilement, et plus encore avec le temps. *L'Avare*, *Hamlet*, *L'Encyclopédie*, *L'Enfer*, *Madame Bovary*, *Les Fleurs du mal*, *Maria Chapdelaine*, *L'Étranger*, *Les Belles-Sœurs* et combien d'autres intitulés ont pris valeur d'icônes ou de symboles. Indissociables des textes qu'ils annoncent, les titres restent parfois le seul souvenir des lectures passées, voire le seul segment de texte lu (Roy, 2008 : 47).

Ces propos de Roy offrent un résumé pertinent de l'importance cruciale du titre littéraire. Nous n'évoquerons pas les autres types de titres textuels, car notre étude reposera uniquement sur des romans, et donc des œuvres de type littéraire. Le titre est la première prise de contact entre une lectrice ou un lecteur et une œuvre romanesque. Dans ce sens, il

s'érige en l'un des piliers de toute œuvre littéraire, car c'est notamment au moyen du titre que des lectrices et lecteurs peuvent aisément identifier un roman faisant partie ou non de leurs référents communs, et échanger sur celui-ci. Le même auteur (p. 48) explique que le titre s'inscrit dans le périphrase : il entoure le texte sans en faire directement partie.

Outre sa fonction d'identification de l'œuvre, le titre littéraire revêt aussi une portée commerciale : lorsque tout lecteur ou toute lectrice souhaite acquérir un nouveau roman à lire, le titre est souvent déterminant dans la décision d'achat. Un bon titre (qui n'est néanmoins pas nécessairement synonyme d'œuvre de qualité) pourra faire décoller les ventes, tandis qu'un titre inadéquat ou peu accrocheur fera passer à la trappe des œuvres dont le contenu n'était pourtant pas nécessairement de mauvaise qualité. En ce sens, le choix d'un titre à donner à son œuvre par une auteure ou un auteur fait l'objet d'une grande attention de sa part :

Title is deemed as the first text component observed by readers. Therefore, title is of utmost importance in any type of publication. For this reason, great strides are made by authors to select titles for their publications such that they can attract more audience. Usually, a lot of information is embedded in title. Such information includes content information and an array of other information related to culture, etc. All this necessitates that great care must be taken while translating titles from one language into another (Salehi et Falahati Qadimi, 2013 : 197)²⁷.

Comme l'indiquent les auteurs, de nombreuses informations peuvent être contenues dans des titres. Il ne s'agit pas uniquement d'informations factuelles : elles peuvent aussi être de nature culturelle ou métaphoriques et demandent une attention toute particulière lors du processus traductif. Ce que nous entendons souligner est l'élément suivant : les titres ne se limitent pas à un mot ou à une suite de mots ne renvoyant qu'à l'intrigue, mais contiennent de nombreux éléments pouvant influencer la réception de l'œuvre. Dans le contexte de la littérature de femmes, ils peuvent donc être lourds de sens et s'appuyer sur des référents culturels pour produire des effets percutants dans le chef des lectrices et lecteurs (ex. *Chanson douce*, de Slimani, titre qui renvoie à une berceuse d'Henri Salvador

²⁷ Le titre est considéré comme la première composante du texte observée par les lecteurs. Par conséquent, le titre est d'une importance capitale dans tout type de publication. Pour cette raison, les auteurs fournissent de nombreux efforts pour sélectionner des titres pour leurs publications afin d'attirer un plus large public. Les titres contiennent habituellement de nombreuses informations, notamment relatives au contenu ou encore à la culture, etc. Tous ces éléments requièrent une grande attention lors de la traduction des titres d'une langue vers une autre. Notre traduction.

et tranche avec le caractère morbide de l'infanticide commis au tout début de l'intrigue). Toutefois, si les titres vont au-delà d'un simple rappel du contenu d'une œuvre romanesque, ils ne peuvent produire leurs effets qu'à partir du contenu du roman en question :

Titles have potential power that can be released by the textual contexts they operate in. They are dynamic forces, and the target titles have to follow suit in a complementary fashion (Briffa, 2008 : 124)²⁸.

Dans cette optique, Briffa met en évidence le fait que le pouvoir des titres est révélé par les contextes textuels qui y sont liés. En d'autres termes, un titre ne peut produire ses effets que lorsqu'il est relié au texte de l'œuvre qui le porte : titre et texte constituent donc des éléments indissociables et, comme nous le verrons plus bas, ceci prend une importance capitale dans le cadre de la traduction des titres d'œuvres littéraires.

Les titres traduits des œuvres étudiées influençant, comme nous venons de le voir, directement la réception de celles-ci dans les cultures étudiées, nous nous attacherons maintenant à déterminer les enjeux de la traduction des titres littéraires.

3.6.2 Traduction des titres littéraires : enjeux et réception

Si traduire une œuvre romanesque représente une tâche d'envergure, traduire son titre est une tâche revêtant une portée différente :

Translating fiction titles is a separate problem. The title should sound attractive, allusive, suggestive, even if it is a proper name, and should usually bear some relation to the original, if only for identification. (Newmark, 1988 : 56)²⁹.

Pour les raisons que nous avons vues plus haut, à savoir l'importance du titre pour l'écoulement commercial du roman et le premier contact que représente le titre entre

²⁸ Les titres ont un pouvoir potentiel pouvant être exercé par les contextes textuels dans lesquels ils opèrent. Ils constituent des forces dynamiques, et les titres cibles se doivent d'en faire de même de manière complémentaire. Notre traduction.

²⁹ La traduction des titres de fiction est un tout autre problème. Le titre doit être attrayant, allusif, suggestif, même s'il s'agit d'un nom propre, et doit généralement conserver un certain lien avec l'original, ne serait-ce qu'à des fins d'identification. Notre traduction.

l'œuvre et son lectorat, l'adaptation des titres dans les langues cibles est une problématique fondamentale dans le cadre de la réception des romans traduits. Dans notre projet, il s'agit de la raison pour laquelle nous étudierons avec attention les traductions des titres francophones vers les cultures anglophone (le titre pouvant même varier entre les versions du roman destinées au marché britannique et au marché américain) et hispanophone de destination. En effet, lorsque l'on entend étudier la réception et les effets de traductions de romans francophones écrits par des femmes dans des cultures étrangères, le titre est un premier élément porteur de sens et de symboliques à étudier. Dans le prolongement de ces propos, Salehi et Falahati Qadimi indiquent que les titres des romans contribuent, sans aucun doute, à des échanges culturels :

The first thing that catches the reader's attention is the novel title. Well translated novel titles tend to attract the audience. Undoubtedly, novel title translation, which contributes to cultural exchanges, counts or matters a great deal (2013 : 197)³⁰.

Il est clair que le titre d'un roman est le premier élément du roman avec lequel le lectorat entre en contact, que ce soit en magasin, en librairie ou encore dans la presse. La traduction d'un titre romanesque nous semble donc d'une importance fondamentale dans l'optique commerciale de la publication d'un roman, ce qui rend nécessaire une réflexion traductologique poussée dans le chef du traducteur ou de la traductrice durant la traduction, ou encore du traductologue dans le cadre de l'analyse des traductions, de par le caractère court d'un titre et la nécessité qu'il soit accrocheur. S'il est acquis que la traduction des titres des romans influence les échanges culturels qui auront lieu autour de l'œuvre dans les cultures de destination, en plus de constituer un argument commercial et référentiel, il reste à aborder la relation entre la traductrice ou le traducteur de l'œuvre romanesque et le titre de l'ouvrage. En effet, comment traduire un titre en respectant sa relation originelle avec le corps du texte, tout en préservant l'intention de son auteur et en lui permettant de constituer un solide argument de vente ?

Dans ce contexte, Peter Newmark aborde la relation entre traducteur ou traductrice et titre de l'œuvre traduite, en soulignant que la traductrice ou le traducteur est libre de

³⁰ Le premier élément à attirer l'attention du lecteur est le titre du roman. Des titres de romans bien traduits ont tendance à attirer le public. Il ne fait aucun doute que la traduction des titres de romans, pratique qui contribue aux échanges culturels, revêt une grande importance. Notre traduction.

modifier le titre, et en établissant une distinction entre titres « descriptifs » et titres « allusifs », sur laquelle nous reviendrons.

Normally, as a translator, you are entitled to 'change' the title of your text. All titles are either descriptive or allusive; in a non-literary text, a descriptive title that succinctly names the subject and states its purpose is appropriate. (Allusive titles are suitable for some imaginative literature and popular journalism, and may have to be changed.) (1988 : 156)³¹.

Nous devons, dès lors, nous demander dans notre étude si les choix des titres opérés par les traductrices et traducteurs des œuvres constitutives du corpus respectent les différents points vus ci-dessus, et en particulier la mesure dans laquelle l'image des femmes renvoyée est équivalente ou non. Lorsque l'on aborde la question de l'équivalence, Nelson et Wilson soulignent qu'il est souvent nécessaire d'opérer ce qu'ils dénomment des « ajustements créatifs » :

The problem of the novel's title is a good example of the nature and problems of translation generally: the need to achieve a form of equivalence, which often involves making creative adjustments. Translating the spirit of a text is frequently a matter of voice, register and syntax (2013 : 35)³².

Les auteurs indiquent ainsi qu'il est possible de jouer sur la voix, le registre et la syntaxe du titre lors du processus traductif. Il s'agira donc d'étudier les changements opérés aux titres par les traducteurs et traductrices sur ces trois aspects du titre, et d'en déterminer les effets sur l'image des femmes transmise par les œuvres et sur la réception de celles-ci. Nous évoquons plus haut la distinction entre titres descriptifs et titres allusifs : Newmark en fournit une définition précise, qui pourra également nous aider dans l'analyse des titres des romans du corpus.

I distinguish between 'descriptive titles', which describe the topic of the text, and 'allusive titles', which have some kind of referential or figurative relationship to the topic. For serious

³¹ En principe, tout traducteur peut légitimement 'changer' le titre du texte. Tout titre est soit descriptif, soit allusif. Dans un contexte non littéraire, un titre descriptif nommant succinctement le sujet et décrivant l'objectif du texte est approprié. (Les titres allusifs conviennent à certaines œuvres littéraires imaginatives et documents de presse populaire, et peuvent avoir à être changés). Notre traduction.

³² Le problème du titre du roman est un bon exemple de la nature de la traduction et ses problèmes habituels : la nécessité de parvenir à une certaine forme d'équivalence, qui implique souvent de procéder à des ajustements créatifs. Traduire l'esprit d'un texte relève souvent de la voix, du registre et de la syntaxe. Notre traduction.

imaginative literature, I think a descriptive title should be 'literally' kept (Madame Bovary could only be Madame Bovary), and an allusive title literally or where necessary, imaginatively preserved, as in the Proust examples quoted – it seems a pity that Grillparzer's Des Meeres und der Liebe Wellen had to be translated by the descriptive title, Hero and Leander, rather than by The Waves of the Sea and of Love (1988 : 57)³³.

Dans la distinction qu'il opère, nous voyons que Newmark définit les titres « descriptifs » comme renvoyant à une réalité concrète (du roman, dans notre cas – il cite l'exemple très parlant de *Madame Bovary*, titre restant inchangé dans les traductions), tandis que les titres de type « allusif » reposent plutôt sur l'expression d'une relation référentielle ou figurative entre le titre de l'œuvre romanesque et son contenu. Dans cette optique, les titres de notre corpus se révèlent intéressants : si *Chanson douce*, de Slimani, est un titre de nature allusive (berceuse d'Henri Salvador), la situation se complique lorsque nous envisageons les deux autres romans. En effet, *La Vraie Vie*, de Dieudonné, revêt à la fois une portée concrète et une portée figurative. Il peut, en effet, être question de « la vraie vie » vécue par la narratrice du roman, et le titre peut, par ailleurs, revêtir une portée ironique : les événements vécus par l'héroïne du roman s'apparentent-ils réellement à la « vraie vie » telle qu'elle devrait être vécue par une jeune femme ? Nous pouvons donc dire que ce titre est à la fois descriptif et allusif. En ce qui concerne, enfin, *Ça raconte Sarah*, de Delabroy-Allard, la situation est encore différente. S'il revêt une claire portée descriptive (Sarah étant l'héroïne du roman), la paronomase réalisée (« Sarah conte Sarah ») revêt, quant à elle, une portée allusive : qui conte Sarah ? À quoi ce « Ça » renvoie-t-il ? Il s'agit donc également d'un titre à la fois descriptif et allusif. Si la portée descriptive est aisée à prendre en compte lors du procédé traductif (l'on s'attendra, par exemple, à retrouver Sarah dans les titres traduits de *Ça raconte Sarah*), il n'en va pas de même pour la portée allusive, dans le cadre de laquelle le traducteur se doit de tenir compte de la portée et des enjeux du texte (*a fortiori*, des textes rédigés par des femmes) et de la relation du texte avec ses lectrices et lecteurs dans les différentes cultures de destination.

³³ Je distingue les 'titres descriptifs', qui décrivent le sujet du texte, et les 'titres allusifs', qui entretiennent certaines relations référentielles ou figuratives avec le sujet. En ce qui concerne la littérature imaginative sérieuse, je pense que tout titre descriptif devrait être conservé 'littéralement' (*Madame Bovary* ne peut être que *Madame Bovary*), et que tout titre allusif devrait être littéralement ou, lorsque c'est nécessaire, imaginativement conservé, comme dans les exemples cités de Proust : il semble dommage que *Grillparzer's Des Meeres und der Liebe Wellen* ait été traduit par le titre descriptif *Hero and Leander*, plutôt que par *The Waves of the Sea and of Love*. Notre traduction.

Différentes stratégies peuvent être mises en œuvre pour traduire des titres romanesques, comme l'indiquent Salehi et Falahati Qadimi : « *transliteration*, *literal translation*, *explicitation*, *adaptation*, and *providing a new title* » (2013 : 197)³⁴.

Cinq procédés peuvent, selon ce modèle, être envisagés. Nous pourrions les relier aux choix traductifs opérés par les traducteurs et traductrices des œuvres analysées : la « translittération », la « traduction littérale », l'« explicitation », l'« adaptation » ou encore la proposition d'un nouveau titre. Quelques mots d'explication s'imposent pour définir chacune de ces cinq approches, plus une sixième tirée d'un autre modèle :

- 1) « Translittération » : traduction mot à mot, comme dans l'exemple proposé par Newmark : *Madame Bovary* traduit par *Madame Bovary* ;
- 2) « Traduction littérale » : conversion des constructions grammaticales en langue source en utilisant l'équivalent le plus proche en langue cible, pour préserver au maximum la forme et le contenu du titre original (Yin, 2009 : 172). Par exemple : *White Fang* traduit par *Croc-blanc* en français (notre exemple) ;
- 3) « Explicitation » : ajout d'informations à certains titres (surtout de nature allusive) pour les rendre plus explicites, titres originaux dont la traduction littérale ne décrit pas assez l'histoire et fait donc l'impasse sur des informations et qui attire moins le lecteur ou la lectrice. Idéalement, les informations ajoutées doivent renvoyer à l'intrigue (*ibid.*). Par exemple : *Thinks*, de David Lodge, traduit par *Pensées secrètes* (exemple tiré de Cachin, 2006).
- 4) « Adaptation » : changement quant aux références culturelles durant la traduction. Le traducteur doit comprendre les informations culturelles dans les titres et trouver une traduction pouvant être comprise, acceptée et appréciée par le lectorat cible (*ibid.*). Par exemple : *35 kilos d'espoir*, d'Anna Gavalda, traduit par *95 Pounds of Hope* (notre exemple).
- 5) Proposition d'un nouveau titre : titres pour lesquels aucune autre des techniques mentionnées n'est appliquée. Le traducteur ou la traductrice se fonde sur ses goûts

³⁴ La « translittération », la « traduction littérale », l'« explicitation », l'« adaptation » et la « proposition d'un nouveau titre ». Notre traduction.

et intuitions pour inventer un nouveau titre (73). Par exemple : *Le Malheur du bas*, d'Inès Bayard, traduit en anglais par *This Little Family* (notre exemple).

- 6) En outre, nous pouvons ajouter au modèle de Yin un sixième procédé, l'« implication » mentionnée par Poizat-Xie et Zhang (2017 : 381) et définie comme suit par les auteurs : « Le traducteur peut enlever certains éléments du titre original, afin que le titre traduit soit plus vif et concis ou plus adapté aux habitudes du lectorat » (*ibid.*). À titre d'exemple, citons le titre *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* de Lewis Carroll, traduit par *De l'autre côté du miroir* en français (notre exemple).

Dans la partie pratique du travail, les choix opérés par les traductrices et traducteurs des œuvres du corpus pour les titres seront analysés à l'aune des six procédés présentés ci-dessus.

Comme nous l'avons vu, la traduction des titres soulève de nombreux enjeux pour une bonne adéquation à la culture de destination. Il est, en outre, nécessaire de tenir compte de leur relation très proche avec le texte :

Title translation may be a complex process and since titles are necessarily contextual, in that their meaning is specified by the text, they become governed by non-detachability (Briffa, 2008 : 125)³⁵.

En guise de conclusion à ce point, plusieurs éléments sont à retenir dans le cadre de l'analyse de la traduction de titres d'œuvres romanesques rédigées par des femmes. En premier lieu, le lien indissociable entre le texte, et donc le message véhiculé par les auteures, et le titre de l'œuvre, intervient lors du processus traductif et détermine la réception de l'œuvre dans les différentes cultures cibles. Par exemple, le titre *Chanson douce* entre en opposition avec les premiers mots du roman « Le bébé est mort ». Il conviendra, dès lors, de vérifier si cette opposition, ainsi que les autres liens unissant les titres et le corps des romans, sont respectés lors du procédé traductif. En outre, n'oublions pas la portée

³⁵ La traduction des titres peut se révéler être un procédé complexe et, en raison de leur caractère nécessairement contextuel (car leur signification est précisée par le texte), ils sont gouvernés par l'impossibilité d'être détachés du corps du texte. Notre traduction.

référentielle qu'exerce le titre d'un ouvrage : tout roman rédigé par une femme dont le titre sera accrocheur, représentatif du contenu et porteur de sens exercera davantage d'effets sur son lectorat qu'un titre ne rendant pas justice au contenu. C'est dans cette optique, et au moyen des procédés envisagés, que les titres des œuvres du corpus ainsi que leurs traductions seront abordés dans la partie pratique.

3.7 Conclusion

« En proposant une grille de lecture autre, c'est-à-dire genrée au féminin, le féminisme permet de voir et d'articuler des réalités cachées par et dans les mots. »

(De Lotbinière-Harwood, 1991 : 19)

Dans ce chapitre, nous avons commencé par nous pencher sur les théories fonctionnalistes de la traduction qui ont permis de lancer la réflexion mais dont le caractère s'est révélé trop général pour nous permettre de dégager une méthode d'analyse directement applicable au présent travail. Nous nous sommes ensuite attachée à étudier le travail de Lance Hewson et à décrire son cadre d'analyse revisité par Kevin Henry dans le but de dégager une procédure d'analyse. Nous avons poursuivi en dressant un portrait de la traduction féministe depuis l'école canadienne des années 1980-1990 à des travaux plus récents qui se sont développés de par le monde. Enfin, nous avons proposé un cadre théorique se centrant sur la traduction des titres dans le contexte de notre analyse.

Le présent chapitre clôturera la première partie de notre travail qui est la partie théorique. Nous proposerons dans la partie suivante notre méthode d'analyse adaptée, à laquelle nous aurons recours lors de la mise en pratique qui y sera également décrite.

Chapitre 4 - Méthodologie et justifications

Dans ce premier chapitre méthodologique, nous jetterons les grandes bases de nos analyses littéraires, mythocritiques et traductologiques. En premier lieu, nous nous attacherons à exposer nos hypothèses de travail. Nous poursuivrons ensuite en légitimant le choix opéré pour notre corpus de recherche : l'utilisation de romans d'auteurs des sélections Goncourt sera expliquée, ainsi que la période choisie en fonction du contexte contemporain sur fond de quatrième vague féministe. Ensuite, nous exposerons les modalités de notre méthode de recherche et détaillerons la manière concrète dont la méthode de Hewson adaptée par Henry et nous-même sera appliquée aux romans constitutifs de notre corpus de recherche. Nous justifierons par ailleurs la raison pour laquelle nous avons jugé nécessaire de proposer un questionnaire aux auteures et aux traductrices et traducteurs des œuvres constitutives du corpus en vue d'approfondir nos analyses et d'obtenir le point de vue de ces acteurs et actrices fondamentaux. L'objectif de ce chapitre est donc de décrire notre méthodologie.

4.1 Détermination des hypothèses

Attachons-nous tout d'abord à exposer nos hypothèses de travail. Nous commencerons par rappeler les éléments pertinents de la pensée des théoriciennes renommées des années 1970 envisagées (Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva), en la comparant à la pensée des théoriciennes et auteures actuelles qui se sont penchées sur les mêmes problématiques, dans le but d'étudier comment certains personnages féminins revêtant une dimension mythique sont perçus lorsqu'ils sont revisités dans des œuvres littéraires. Nous analyserons ensuite la littérature scientifique abordant l'influence de la traduction sur la réception des œuvres littéraires et, plus particulièrement, sur la modification de l'expression des mythes au moyen des personnages féminins qui en découle, avec pour conséquence la présence éventuelle d'effets traductifs différents.

4.1.1 Littérature scientifique liée aux hypothèses

Nous présenterons les idées et constats sur lesquels nous nous sommes fondée pour élaborer nos hypothèses en matière de littérature.

Pour dégager les thèmes prépondérants de la réécriture des mythes, nous nous sommes fondée sur des travaux tels que ceux de Julia Kristeva (1977). La première thématique prépondérante est celle du corps des femmes, élément sous le prisme duquel la construction identitaire était et est encore communément étudié. Selon Kristeva, « pour ce qui est de la thématique des écrits de femmes, [...] ils donnent à voir, à sentir, à toucher – [...] ils exhibent, avec complaisance ou horreur – un corps fait d’organes » (1977). Le corps des femmes semble donc être une caractéristique prépondérante des écrits de femmes, raison pour laquelle nous nous attacherons à étudier cette thématique en lien avec la réécriture des mythes gréco-romains et leur traduction. Par ailleurs, Cixous faisait également état de cette prépondérance de la thématique du corps (Cixous, 1975 : 15). Par conséquent, nous nous pencherons sur le corps des femmes et sur ses traductions vers l’anglais et l’espagnol en qualité d’élément de construction identitaire, qui, selon Kristeva, fait partie intégrante des écrits de femmes tels que nous les étudions.

Un autre thème récurrent mentionné par les théoriciennes des années 1970 est celui de la relation mère/fille dans les écrits de femmes. Le titre de Jeanne Hyvrard, *Mère la mort*, est on ne peut plus explicite à ce sujet. D’autres auteures la rejoignent : Irigaray (1974 : 37) met en exergue la projection que la fille réalise sur le corps de la mère dans les écrits de femmes, tandis que Cixous souligne l’aspect sentimental de la relation mère/fille dans les écrits de femmes (1975 : 121-122). Il s’agit donc de l’un des thèmes que nous étudierons dans le cadre de la réécriture des mythes mise en œuvre par les auteures dans leurs romans. Par conséquent, dans notre travail, nous nous pencherons sur l’étude d’extraits mettant en scène le corps des femmes.

En ce qui concerne, le volet traductologique de notre recherche, nous avons exploité sur le modèle de Hewson s’inscrivant dans les théories de la réception. Dans ce cadre, rappelons les altérations survenant lors de la traduction d’écrits féministes mentionnées par Lotbinière-Harwood (1991 : 2), trahisons dont nous postulerons qu’elles peuvent également exister dans le cadre de la traduction des romans de notre corpus, en ce sens que nous considérons *a priori* que l’expressivité des mythes sera altérée lors du processus de traduction.

Et, puisque nous considérons que certaines pertes pourraient avoir lieu en termes d'expressivité des mythes nous considérerons que ces pertes, si elles existent, exerceront des effets sur la réception des traductions des œuvres constitutives de notre corpus, et plus concrètement au niveau des trois thématiques mises en évidence plus haut.

4.1.2 Hypothèses

Au regard du double volet de notre recherche, à savoir un volet consacré à l'analyse mythocritique littéraire et un volet traductologique, nous avons choisi de diviser nos hypothèses en deux volets également. Nous commencerons donc par les hypothèses s'appliquant uniquement aux romans originaux rédigés en français, avant de poursuivre avec les hypothèses relatives au volet traductologique de notre travail. Ensuite, un tableau récapitulatif des différentes hypothèses sera présenté.

4.1.2.1 *Hypothèse littéraire et mythocritique*

La première hypothèse que nous entendrons vérifier dans le cadre de ce travail est fondée sur le constat suivant : comme nous l'avons vu chez les théoriciennes étudiées précédemment (Dupré, Zupančič), des auteures contemporaines réécrivent les mythes au féminin, de manière consciente ou inconsciente. Il sera, dès lors, question de vérifier l'hypothèse de la reformulation des mythes dans les œuvres originales francophones étudiées, rédigées par trois romancières contemporaines. Notre hypothèse n°1 est donc la suivante : « Les auteures contemporaines de la sélection Goncourt étudiées ont réécrit au féminin, de manière consciente ou inconsciente, des mythes gréco-romains ».

4.1.2.2 *Hypothèses traductologiques*

En ce qui concerne les hypothèses du volet traductologique, elles sont étroitement liées à la précédente.

Ainsi, en nous fondant sur le modèle de Hewson revisité par Henry, que nous avons analysé dans le chapitre précédent, nous avons émis cinq hypothèses traductologiques. La première (hypothèse 2) porte sur les effets de voix, à comprendre comme les modifications au niveau microscopique dans l'image qui est renvoyée des avatars féminins des romans étudiés. Nous postulons que différents effets de voix modifient légèrement la perception

qu'a le lectorat en langue cible des personnages féminins (en analysant notamment des problématiques telles que le corps, la voix et les relations mère/fille décrites plus haut), sans pour autant que ces effets de voix ne débouchent sur des phénomènes perturbateurs au niveau macroscopique (hypothèse 4). En effet, comme il le sera illustré dans le chapitre 5, les traductrices et traducteurs littéraires en charge de la traduction des ouvrages du corpus ont de l'expérience dans le domaine et sont reconnus, ce qui nous pousse à envisager une absence de phénomènes majeurs au niveau macroscopique. Comme le postulent Hewson et Henry, des effets sont à relever au niveau macroscopique lorsque les effets microscopiques d'une catégorie donnée représentent davantage de 20 % par rapport au maximum théorique (= somme des extraits) dans le cas des effets d'accrétion et de réduction, et davantage de 10 % dans le cas des effets de déformation. Il est à noter que, dans notre cas, plusieurs effets (semblables ou contraires) ont pu occasionnellement être relevés dans certains extraits, en raison de la longueur de ceux-ci (devant être représentatifs des mythèmes illustrés). Enfin, dans un cas, un extrait est utilisé à deux reprises pour illustrer des phénomènes différents. Celui-ci n'a été comptabilisé qu'une fois dans le total des extraits pour *La Vraie Vie*.

Il en va de même pour nos hypothèses concernant les effets interprétatifs au niveau microscopique (hypothèse 3) et leurs effets au niveau macroscopique (hypothèse 5). Nous considérons ainsi que les phénomènes observés au niveau microscopique en termes d'effets interprétatifs au niveau des différents mythèmes déboucheront sur des effets macroscopiques légers et non perturbateurs (hypothèse 5). La même méthode de calcul sera utilisée que pour les effets de voix.

Au regard des hypothèses listées, nous considérons (hypothèse 6) que les traductions des différents romans constitutifs de notre corpus vers l'anglais et l'espagnol feront état de « similarité divergente », définie par Henry comme « une conceptualisation de ce qui arrive lorsque l'accumulation des effets produits par les choix traductifs ne génère qu'un nombre réduit d'effets macroscopiques » (2016 : 109).

4.1.2.3 Tableau récapitulatif

Voici le tableau récapitulatif des hypothèses.

<i>Numéro</i>	<i>Hypothèses</i>	<i>Volet</i>
<i>Hypothèse n°1</i>	Les auteures étudiées ont réécrit, de manière consciente ou inconsciente, des mythes gréco-romains au féminin.	<i>Littéraire</i>
<i>Hypothèse n°2</i>	La perception qu'a le lectorat des avatars féminins est légèrement modifiée, en langue cible, en raison d'effets de voix au niveau microscopique.	<i>Traductologie</i>
<i>Hypothèse n°3</i>	Les interprétations possibles des différents mythèmes sont légèrement modifiées en raison d'effets interprétatifs au niveau microscopique.	<i>Traductologie</i>
<i>Hypothèse n°4</i>	L'accumulation des effets de voix au niveau microscopique donne lieu à une hypothèse traductologique témoignant d'effets non perturbateurs au niveau macroscopique.	<i>Traductologie</i>
<i>Hypothèse n°5</i>	L'accumulation des effets interprétatifs au niveau microscopique donne lieu à une hypothèse traductologique témoignant d'effets non perturbateurs au niveau macroscopique.	<i>Traductologie</i>
<i>Hypothèse n°6</i>	L'ensemble des effets des traductions débouchent, dans chaque cas, sur des phénomènes de « similarité divergente »	<i>Traductologie</i>

Tableau 3 - Récapitulatif des hypothèses

4.2 Choix du corpus et justification

Ces hypothèses maintenant exposées, nous justifierons le corpus auquel nous avons eu recours pour tenter de les vérifier. En effet, nous avons choisi de nous pencher sur des romans des sélections Goncourt rédigés par des femmes, ainsi que sur leurs traductions vers l'anglais et l'espagnol. Dans cette optique, nous décrirons d'abord les prix littéraires en général, et ensuite le prix Goncourt en particulier et exposerons les raisons pour lesquelles il est considéré comme une institution légitime. Nous expliquerons également notre choix de travailler à partir des sélections Goncourt plutôt qu'à partir des ouvrages écrits par les lauréates Goncourt, et justifierons les sélections utilisées à la lumière de la période contemporaine dans laquelle s'est inscrite la rédaction de ces romans.

4.2.1 Description des prix littéraires

Nous nous attacherons, dans la présente section, à décrire de manière brève l'histoire des prix littéraires français et de leur évolution, surtout en ce qui concerne les romans de femmes, ainsi que les débats et questions qui les sous-tendent, dans le but de préciser le contexte du présent travail et la place des écrits de femmes dans les sélections Goncourt.

À l'origine, comme l'indique Sylvie Ducas, les prix littéraires avaient pour seul objectif de rendre légitime des œuvres littéraires de grande qualité, sans volonté aucune de permettre aux auteures, auteurs et aux maisons d'édition d'en tirer un profit économique (Ducas, 2010).

Néanmoins, cet objectif donné aux prix littéraires n'a pas perduré, et des aspects commerciaux sont rapidement apparus. Certes, cet aspect économique revêtait une volonté de permettre aux maisons d'édition primées de financer leurs futures publications :

Il faut sérier les choses : les prix sont nécessaires, ils font partie du tempérament français – on adore les récompenses – et l'édition a absolument besoin de cet apport financier. Chaque maison d'édition a besoin d'un grand succès commercial pour pouvoir financer les livres qui n'atteindront pas le grand public, ou qui sont à circulation lente. Partant de cette nécessité, nous revenons à la partie politique dont parle Valéry : en politique, tous les moyens sont bons. Quels sont ces moyens ? C'est la colonisation des jurys par des compères et des barons, de manière à s'assurer des majorités au sein des quatre grands distributeurs de manne. La qualité d'un livre ne compte plus. Une maison doit l'emporter sur l'autre, le cas échéant s'allier avec une troisième parce qu'au fond les prix littéraires sont déjà joués bien avant que ne se déroule le vote. (Rinaldi *et al.*, 1989 : 5)

Plusieurs éléments sont à relever. Si, au départ, la qualité littéraire l'emportait lors du choix par le jury, les responsables des maisons d'édition ont rapidement pris conscience que le fait de se voir octroyer un prix prestigieux pouvait doper leurs ventes et financer la publication d'autres œuvres. Rinaldi *et al.* font un parallèle entre politique et prix littéraires, pour expliquer qu'au fur et à mesure, les prix littéraires sont devenus de plus en plus convoités, et leur octroi s'est transformé en théâtre de bassesses politiques visant à favoriser certaines maisons d'édition pour permettre à ces dernières d'engranger un profit significatif découlant des ventes de l'œuvre lauréate (ceci peut être relié au terme « Galligrasseuil » dont nous ferons état ci-dessous).

Les différents prix littéraires français soulèvent donc des questions et des débats, qui ont notamment débouché sur la création du prix Femina, au jury exclusivement féminin, destiné à contrer le prix Goncourt. Sylvie Ducas décrit la création du prix Femina en ces termes :

Nulle mise en scène auctoriale sophistiquée, nulle effigie à idolâtrer laissée à la postérité. [...] Né à première vue d'un accident de l'histoire littéraire, il est avant tout l'expression contestataire d'un refus, celui d'une minorité, en l'occurrence les femmes de lettres, qui ne souffre pas l'injustice qui lui est

faite, à savoir : le prix Goncourt refusé à l'une des leurs. [...] Avec le comité Vie heureuse, la consécration littéraire change donc radicalement de forme et d'enjeu : elle n'est plus l'affaire d'une catégorie de personnes qui écrivent, mais d'un sexe. Elle naît précisément du scandale et de l'injustice de la jeune Académie des Goncourt à l'égard des femmes de lettres, en ces premières années où elle doit encore faire ses preuves et asseoir son autorité symbolique (Ducas, 2003 : 45-46).

Né principalement à la suite du refus de l'octroi du prix Goncourt à Myriam Harry (1904, *La Conquête de Jérusalem*) au profit de Léon Frapié (*La Maternelle*), le prix Femina illustre bien le genre de polémiques pouvant surgir dans le domaine des prix littéraires. Ainsi, la revendication portée par les auteures dès la création du prix Femina nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de la présente recherche, en ce sens que les questions et biais liés au genre ont ponctué l'histoire de ces prix depuis leur création. Le Femina, dont le jury n'est composé que de femmes (bien qu'il puisse y avoir des lauréates comme des lauréats), a donc été créé avec l'objectif de contrecarrer l'hégémonie masculine du Jury Goncourt (qui ne comportait aucune femme dans ses rangs lors de sa création). Les femmes de lettres ont historiquement été désavantagées lors de la composition des jurys littéraires et lors de l'octroi de leurs prix respectifs, et nous verrons plus bas que dans le cadre de prix tels que le Goncourt, le Renaudot ou encore l'Interallié, cette situation est toujours, dans une certaine mesure, d'actualité. L'« autorité symbolique » pointée dans les propos de Ducas indique l'un des enjeux fondamentaux qui ont guidé notre choix de cet angle d'approche : les romancières affichent, depuis plus d'un siècle, une volonté d'affirmer leur condition au moyen de la littérature. C'est précisément grâce à cette revendication que nous avons décidé de travailler avec des ouvrages rédigés par des femmes.

Après ce bref panorama des questions relatives aux prix littéraires dans notre recherche, nous nous attarderons maintenant davantage sur le prix Goncourt, car c'est de sa sélection que nous avons choisi de tirer les romans constitutifs de notre corpus d'analyse. Nous légitimerons ensuite ce choix en dépit des polémiques entachant ce prix en particulier.

4.2.2 Description du prix Goncourt

Edmond de Goncourt était un écrivain français du XIX^e siècle, considéré comme l'un des fondateurs du naturalisme français (Ashley, 2005 : 82). L'histoire de l'Académie Goncourt a débuté en 1897 à la suite du testament d'Edmond de Goncourt à destination

d'Alphonse Daudet et de Léon Hennique, héritiers universels désignés par Edmond de Goncourt, ce dernier affichant une volonté de créer une « société littéraire » (Académie Goncourt, 2021). Déjà à l'époque, il était prévu que dix membres composent l'Académie, huit ayant été nommés par Edmond de Goncourt dans son testament. Ils étaient les suivants : Alphonse Daudet, Joris-Karl Huysmans, Octave Mirbeau, Rosny (l'aîné), Rosny (le jeune), Léon Hennique, Paul Margueritte, Gustave Geffroy.

« *Universally celebrated as the most prestigious French literary award since its inception in 1903, le Prix Goncourt plays a remarkably influential role in French literature*³⁶ ». C'est en ces termes que Genova (2014) décrit le prix Goncourt, vieux de presque 120 ans. L'auteure le présente comme le prix littéraire français le plus prestigieux, lequel joue un rôle prépondérant sur l'évolution de la littérature française (voir l'état des lieux dressé par Ashley, 2004 : 13-14). Ashley fait, dans ces pages, par exemple état de l'effet du Goncourt sur les institutions littéraires et éditoriales, ou encore la progressive internationalisation de la portée des œuvres lauréates. Le jury Goncourt est composé à ce jour de dix grands noms de la littérature française : Didier Decoin, Françoise Chandernagor, Tahar Ben Jelloun, Patrick Rambaud, Paule Constant, Philippe Claudel, Pierre Assouline, Éric-Emmanuel Schmitt, Camille Laurens et Pascal Bruckner (ordre de présentation du site) (Académie Goncourt, 2021b).

Les conditions à respecter pour qu'un roman puisse être présenté au prix Goncourt permettent d'éviter élitisme et discrimination : « Écrire en français et que son roman soit publié par un éditeur francophone ayant un circuit de distribution en librairies, sont les conditions impératives pour qu'un écrivain puisse participer au Prix » (Académie Goncourt, 2021c). Ceci signifie que tout romancier et toute romancière ayant publié un livre vendu en librairie et affichant une volonté de participer au prix Goncourt peut le faire sans respecter d'autre condition. En ce qui concerne l'attribution du prix, elle se déroule comme suit : « Au cours des dix premiers tours, le prix ne peut être attribué qu'à la majorité absolue. Du onzième au treizième tour, la majorité relative suffit. En cas d'égalité, la voix du président compte double au quatorzième tour » (*ibid.*). Les débats entourant la désignation du lauréat

³⁶ Universellement reconnu comme le prix littéraire français le plus prestigieux depuis sa création en 1903, le Prix Goncourt joue un rôle remarquablement influent dans la littérature française. Notre traduction.

peuvent donc s'étaler sur plusieurs tours, toujours dans un souci de respecter le souhait de la majorité. Par ailleurs, le vote est secret.

Le prix Goncourt est décerné sur base annuelle, généralement début novembre. Historiquement, il a été considérablement plus souvent attribué à des hommes qu'à des femmes (seules 12 lauréates depuis 1903), même si la tendance semble évoluer quelque peu au cours des dernières années (pour une liste des lauréats sur le site web de l'Académie Goncourt, nous renvoyons la lectrice ou le lecteur au lien suivant : <https://www.academiegoncourt.com/tous-les-laureats-prix-goncourt>).

Le prix Goncourt n'est pas exempt de polémiques. Il est, par exemple, nécessaire de souligner que les membres de l'Académie Goncourt sont majoritairement masculins (actuellement trois femmes pour sept hommes). Cela permet-il d'expliquer la plus grande fréquence de lauréats ? C'est en tout cas une idée communément répandue, comme l'indique l'article au titre on ne peut plus explicite « Prix littéraires : "C'est l'homme blanc quinquagénaire qui règne en maître dans les jurys" » rédigé par Hélène Combis et publié sur France Culture en 2018³⁷. Dans cet article figurent les propos suivants : « Parmi les grands prix littéraires, il n'y en a pas un qui récompense à égalité les femmes et les hommes. Le Goncourt a couronné 9,5 % de femmes depuis sa création en 1904, l'Interallié 9 %, le Renaudot 17 %... ; et ces chiffres, plus qu'inégalitaires, ne choquent pas grand monde » (France Culture, 2018). Il apparaît donc que la claire domination des lauréats masculins est communément admise et n'est que très peu remise en question. Anne-Marie Garat, lauréate du prix Femina en 1992 regrette cette situation :

Comme si par une sorte d'inertie de l'histoire et de manière occulte, se perpétuait cette idée que les femmes ne sont pas dans l'excellence. Il n'y a pas un écrivain homme de ma génération qui cite ses contemporaines quand on l'interroge sur ses références littéraires, à part celles du Panthéon comme Marguerite Duras, Virginia Woolf ou Yourcenar... Et quand il les cite, c'est comme une espèce d'arrière-fond de l'histoire. Je suis sûre que mes contemporains ne lisent pas ce que j'écris : ce sont des "livres de bonne femme". Nous sommes des romancières, mais pas des écrivains à part entière, c'est-à-dire des créatrices dans l'art de la langue, il y a un préjugé masculin qui se perpétue (Combis, 2018).

³⁷ <https://www.franceculture.fr/litterature/prix-litteraires-cest-le-male-blanc-quinquagenaire-qui-regne-en-maitre-dans-les-jurys> [dernière consultation le 3 mars 2021]

La domination masculine dont nous avons fait état dans les chapitres précédents ne semble donc pas épargner les prix littéraires contemporains, à l'image du Goncourt. Et le phénomène ne semble pas nouveau :

L'année suivante, en 1904, un des livres qui était sérieusement en lice pour le Prix Goncourt fut un roman, *La Conquête de Jérusalem*, de Myriam Harry. Bien que le livre soit très bien reçu par la critique, les jurés de l'Académie Goncourt ne semblent pas l'avoir pris au sérieux et quelques membres du jury ont fait des commentaires misogynes à propos du roman et de son auteure (Irvine, 2008 : 16).

Les attitudes misogynes de certains membres du jury Goncourt ne sont guère inédites. D'ailleurs, il a fallu attendre 1944 pour que le prix Goncourt soit, pour la première fois, attribué à une femme (*ibid.*).

Les polémiques liées au Goncourt ne se limitent pas à des questions de représentation de genre au sein des lauréates et lauréats. Un mot-valise a même été créé pour décrire le phénomène que nous allons décrire : « Galligrasseuil ». Zaparart évoque ce mot-valise dans les termes suivants :

[...] il est devenu le prix littéraire le plus convoité par les éditeurs, car il fait augmenter considérablement les chiffres de vente du livre gagnant. Dans ce contexte, les soupçons concernant la connivence entre les membres du jury et les maisons d'édition foisonnent : déjà en 1989, dans son livre *Paris, France*, Louis-Bernard Robitaille inventait le terme Galligrasseuil pour faire référence à l'avance que Gallimard, Grasset et Le Seuil ont sur d'autres maisons d'édition dans le palmarès du Goncourt (Zaparart, 2017).

Comme l'indique l'auteure, le prix Goncourt présente pour intérêt principal l'envolée des ventes qu'il permet au roman choisi. Certes, la récompense en liquide attribuée à la lauréate ou au lauréat du prix Goncourt n'excède pas la dizaine d'euros, mais obtenir cette récompense garantit que le roman s'écoulera à de très nombreux exemplaires, ce qui a donné naissance aux polémiques selon lesquelles certains membres du Jury Goncourt favoriseraient les romans issus de grandes maisons d'édition telles que Gallimard, Grasset et Le Seuil (d'où la création du mot-valise en question). Si l'on se penche sur les chiffres, Ducas estime le nombre d'exemplaires écoulés d'un roman lauréat du Goncourt à « 250 000 à 450 000 [...] en édition courante » (Ducas, 2013 : 89). De nombreux auteurs dénoncent cette supposée connivence, comme le fait Tartakowsky, dont les propos, en note de bas de page de son article, mettent en exergue :

« [...] l'asymétrie du monde éditorial et de la situation oligopolistique de grandes maisons d'éditions, principalement Gallimard, Grasset et le Seuil. Cette critique, résumée par le mot-valise «Galligrasseuil», vise l'entente supposée du partage du marché éditorial en France et de l'attribution des prix littéraires prestigieux, dont le prix Goncourt » (Tartakowsky, 2014 : 114).

4.2.3 Légitimation du prix Goncourt

Au regard de ces polémiques, comment justifier le choix du prix Goncourt dans le cadre de la présente recherche ? En effet, il serait légitime de se demander pourquoi, au regard de tous les biais (surtout au niveau du genre) dont peut être accusé l'Académie Goncourt, nous l'avons malgré tout sélectionné pour notre projet, au détriment du prix Femina, entre autres.

En premier lieu, nous devons souligner une raison qui, si elle ne peut à elle seule justifier notre choix, a rendu le travail plus aisé : la facilité de constitution du corpus découlant de la situation particulière de l'Université de Mons. En effet, l'UMONS participe au « Choix Goncourt de la Belgique » depuis plusieurs années, ce qui rend l'accès aux romans du corpus aisé, car nous disposons, au sein de l'Université, d'exemplaires papiers de chaque roman faisant partie de la sélection. Élément plus important, durant nos lectures dans le cadre du groupe UMONS, nous avons déjà pu déceler le potentiel mythocritique de certains romans des sélections, ce qui nous a permis d'amorcer des lectures sur les différents mythes dont nous soupçonnions la présence. Cette première raison, si elle n'est bien entendu pas suffisante prise isolément pour justifier le choix du Goncourt dans la constitution de notre corpus de recherche, est néanmoins à prendre en compte. En outre, en tant qu'assistante, organisatrice et participante au comité de lecture Goncourt de l'UMONS, nous avons lu chaque roman avec une grande attention, échangé avec d'autres étudiants et étudiantes, et découvert dans les romans rédigés par des auteures de vastes possibilités d'exploration pour l'étude des thématiques mythiques et de leurs répercussions sur la construction identitaire.

Il convient de justifier notre choix de ne pas avoir retenu le prix Femina pour nos analyses. Outre le fait que depuis 2013, aucune femme n'ait remporté le Femina, et que les sélections du Femina bénéficient d'une portée moindre (par exemple, les œuvres lauréates

du Femina se vendent, en moyenne, environ trois fois moins que les œuvres lauréates du Goncourt, comme le soulignent *Les Echos*³⁸), les femmes membres du jury peinent à obtenir une légitimation satisfaisante, en raison de biais qui leur sont souvent attribués, par exemple : « [...] certains titres couronnés, particulièrement évocateurs, suffisent à se convaincre de la propension du jury Femina à ce genre de littérature dite ‘pour dames’ » (Ducas, 2003 : 70).

Un autre argument de poids, peut-être l’argument principal justifiant notre choix du prix Goncourt, est la fréquente traduction du roman lauréat vers des langues étrangères, dont l’anglais et l’espagnol qui nous intéressent dans le cadre de la recherche réalisée, comme l’indiquent Gravet et Lievois : « La consécration parisienne, le prix Goncourt par exemple, détermine aussi les traductions » (2021 : 12). Ducas met aussi l’accent sur ce phénomène dans les termes suivants :

Le prix littéraire facilite aussi l’accès à la traduction. Le prestige du Goncourt tout particulièrement rayonne incontestablement en dehors des frontières de l’Hexagone et les pays étrangers sont légion à conférer à ce prix la valeur littéraire qu’on lui conteste souvent en France. [...] l’inflation des traductions dont bénéficie un roman primé est due aussi aux politiques éditoriales qui placent au cœur des stratégies commerciales la promotion des prix littéraires à l’étranger (Ducas, 2013 : 94).

Ainsi, les romans lauréats, mais aussi de nombreuses œuvres des sélections Goncourt sont traduites vers des langues étrangères, dont l’anglais et l’espagnol qui nous intéressent. Le Goncourt étant très primé à l’étranger, son influence sur les cultures de destination n’en est que plus grande, ce qui fait des œuvres participantes et lauréates des entités considérées comme légitimes à l’étranger. Un autre élément important découlant de ces propos, outre la plus grande disponibilité des traductions, est la plus grande diffusion des œuvres couronnées par un Goncourt aux lectrices et lecteurs appartenant à de nombreuses cultures de destination différentes. En effet, plus les traductions sont nombreuses et disséminées, plus large sera le public potentiel, et plus grand sera l’effet de l’œuvre sur les lecteurs et lectrices du monde entier, et nous avons précisément pour objectif d’analyser des ouvrages dans lesquels les mythes gréco-romains exercent une grande influence sur la construction

³⁸ Article *Prix littéraires : Goncourt, Renaudot, Femina, quel est le plus vendeur ?* dont les chiffres sont issus d’une étude de GFK. Disponible à l’adresse <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/prix-litteraires-goncourt-renaudot-femina-quel-est-le-plus-vendeur-1270414> [dernière consultation le 26 mars 2021].

identitaire des lectrices et lecteurs. Un dernier élément intéressant est mentionné par Ducas, lorsqu'elle souligne que les romans lauréats du Goncourt se voient souvent attribuer une plus grande légitimité à l'étranger que celle qui lui est conférée en France. La traduction de ces romans déterminera donc leur réception dans des cultures cibles où les œuvres en question sont considérées comme très légitimes. Cela signifie que les romans en question, même s'ils se voient entachés de certaines polémiques en France, sont considérés comme des références littéraires à l'étranger, élément important pour notre projet où nous entendons étudier les traductions de ces romans dans les mondes anglophone et hispanophone. En effet, une grande légitimité débouchera sur une grande diffusion, et donc, un public cible volumineux.

De plus, n'oublions pas que le Goncourt, même s'il a été décrié pendant des décennies comme faisant l'apologie de la masculinité (membres de l'Académie très majoritairement masculins, peu de lauréates), a évolué avec son temps. Loin d'être pleinement égalitaire aujourd'hui, il s'est tout de même ouvert, au fil des années, aux œuvres de femmes. L'un des piliers de cette transition est sans nul doute l'élection de Colette à la tête de l'Académie Goncourt en 1949 même si, selon Ducas, « l'analyse de ses votes révèle qu'elle a rarement imposé ses choix » (2013 : 156). L'Académie Goncourt reste néanmoins la première grande institution littéraire française à accepter une femme dans ses rangs, bien avant toutes les autres :

« On peut enfin d'autant plus parler de véritable consécration pour Colette que la compagnie Goncourt est encore à l'époque une institution littéraire qui compte et qu'il faudra surtout attendre vingt-cinq ans pour qu'une femme, en la personne de Marguerite Yourcenar, entre à l'Académie française. Colette n'avait donc aucune chance à l'époque de se voir promue académicienne en dehors du Goncourt » (2013 : 158).

Cette nomination de Colette à la tête de l'Académie Goncourt est un fait d'importance dans l'optique du présent travail : Colette a été la première auteure à paver la voie vers une plus grande intégration des femmes au prix Goncourt, tant dans le jury que chez les lauréates. Cette intégration progressivement plus grande des auteures a rendu possible la compilation d'un corpus représentatif du point de vue des mythes et des questions féministes. L'Académie Goncourt fait figure d'exception, à l'époque, sur la scène littéraire française, dans le sens où elle est la toute première entité, hors Femina, à s'ouvrir à des membres

femmes. Cette ouverture s'est, certes, opérée de manière partielle et progressive, mais la situation du Goncourt concernant la représentation des femmes est, de nos jours, plus équilibrée qu'elle ne l'était alors. Concluons ce point en soulignant, en dépit de leur représentation modeste, le rôle des femmes lauréates de prix littéraires tels que le Goncourt dans l'évolution des pensées, dont Ducas dit qu'elles sont à l'origine d'« autant d'écritures qui déjouent la *doxa* des littératures consentantes, autant d'*ethos* transgressifs, de postures subversives qui dérangent l'horizon d'attente des acteurs d'une littérature consensuelle, autant de fables du monde qui témoignent d'un engagement auctorial à interroger un temps qui ne tourne pas rond » (2013 : 219). C'est en ce sens que nous avons choisi de nous pencher sur les auteures sélectionnées pour le prix Goncourt, que nous considérerons comme actrices d'évolution des paradigmes de pensée dans un contexte où la domination masculine se fait encore sentir. En effet, malgré la plus grande fréquence de participation d'auteures aux sélections Goncourt par rapport aux débuts du prix, force est de constater que la majorité des membres des sélections et des lauréats restent des hommes. Il nous semble donc particulièrement intéressant d'aborder les œuvres des quelques femmes parvenant à se hisser dans les sélections (voire à gagner le prix) : dans un contexte majoritairement masculin, ces femmes sont parvenues à rédiger des œuvres dont les qualités et le pouvoir ont été reconnus par les membres du jury, œuvres qui seront, grâce à cette reconnaissance, diffusées de manière large auprès du public francophone et de publics étrangers.

4.2.4 Choix des sélections plutôt que lauréates

Dans ce contexte, il nous apparaît également nécessaire de justifier notre choix de travailler à partir des romans rédigés par des femmes sélectionnés par le jury Goncourt, et pas seulement les romans des lauréates. En effet, l'on pourrait à première vue penser qu'analyser les romans de lauréates du prix conférerait une plus grande portée à notre étude, dans la mesure où c'est bel et bien le roman choisi qui est le plus diffusé auprès des lectrices et lecteurs des différentes cultures de destination de l'œuvre. Néanmoins, plusieurs raisons ont guidé notre choix de travailler, non pas sur la seule base des œuvres des lauréates uniquement, mais bien avec les romans écrits par des femmes repris dans les sélections

2016 et 2018, et traduits vers l'anglais et l'espagnol, dont un roman lauréat, à savoir *Chanson douce* de Leïla Slimani.

La première raison pour laquelle nous avons travaillé à partir de l'intégralité des sélections, et peut-être la plus évidente, est le nombre très restreint de lauréates du prix Goncourt, qui plus est dans la sélection contemporaine que nous entendons étudier. Ainsi, depuis 2000, seules deux femmes ont reçu le précieux sésame : Lydie Salvayre, en 2014 avec *Pas pleurer*, et Leïla Slimani, en 2016 avec *Chanson douce*. Puisque nous entendons étudier l'émancipation actuelle des femmes au moyen de romans publiés aux alentours de l'ère #metoo, nous nous devons donc d'élargir la constitution de notre corpus aux sélections dans leur intégralité.

En outre, gardons à l'esprit que les lauréats et lauréates du prix Goncourt sont choisis par vote à la majorité... et ce choix est donc influencé par les goûts et affinités de chaque membre du Jury. Les autres romans des sélections peuvent, dès lors, afficher une qualité équivalente et également exercer une influence non négligeable sur les cultures de destination. Il est intéressant de noter que, déjà en 1966, le processus de sélection de la lauréate ou du lauréat du Goncourt faisait l'objet de descriptions pour le moins sarcastiques, à l'image de celle de Jeancard :

Le Prix Goncourt, c'est quelque chose d'important. Le lauréat — en principe, un jeune romancier — vend, selon les années, de 200 à 600.000 exemplaires de son livre. [...] Quelquefois, à juste titre, le plus souvent sans raison valable, uniquement parce que les Académiciens Goncourt, divisés en deux clans égaux, soutiennent deux titres sans vouloir lâcher prise. Alors, pour départager les antagonistes, on vote pour le plus bête, un inconnu qui deviendra riche en quelques mois mais dont on n'entendra, sans doute, plus jamais parler ensuite. Il existe encore, pour les Goncourt, une autre solution de facilité : couronner un auteur chevronné et, par goût de la sécurité, oublier que le Prix a été fondé afin d'encourager de jeunes talents et non pas des talents confirmés. (Jeancard, 1966 : 171)

Dans l'optique des propos de Jeancard, nous jugeons donc nécessaire de souligner que la sélection de la lauréate ou du lauréat fait souvent débat, et que l'œuvre gagnante ne devrait donc en rien être perçue comme de qualité supérieure aux autres. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi de travailler à partir de l'intégralité des sélections, car faire partie des romans sélectionnés représente un gage de qualité et suppose une diffusion suffisante pour notre analyse.

Enfin, l'un des volets de notre recherche est un volet traductologique, visant à étudier les traductions vers l'anglais et l'espagnol des romans en question. Or, force est de constater que certains romans rédigés par des auteures et faisant partie des sélections Goncourt ont bel et bien été traduits vers les langues en question, preuve, d'une part, qu'ils font tout de même l'objet d'une certaine notoriété et, d'autre part, qu'ils peuvent être envisagés dans le but d'analyser la réception de romans de femmes dans les cultures de destination qui nous intéressent et, partant, leur influence sur la construction identitaire du lectorat cible.

4.2.5 Justification des sélections Goncourt utilisées

Nous avons intégré les sélections Goncourt 2016 et 2018 à notre analyse dans le but de repérer une éventuelle influence des phénomènes *#metoo* et *#balancetonporc* sur l'écriture féminine, et plus concrètement l'utilisation des mythes, tout en sachant que même si 2016 est antérieure à ces deux phénomènes, les prémices d'une révolution féministe étaient déjà bien en place (en témoigne l'article d'RTL France « De 2010 à 2016, les prémices d'une révolution féministe »³⁹), *#metoo* en constituant l'apothéose. Nous n'avons pas choisi d'étudier les sélections antérieures car nous avons préféré nous centrer sur des sélections les plus contemporaines possibles, dans le but de dresser un panorama le plus actuel possible de l'écriture féminine et de son influence sur le lectorat au moyen des mythes gréco-romains.

Notre choix d'analyse s'est porté donc sur les sélections Goncourt situées de part et d'autre de l'apparition des phénomènes *#metoo* et *#balancetonporc*, et donc en pleine quatrième vague féministe, pour reprendre les termes employés par Chloé Delaume dans son livre *Mes bien chères sœurs* (2019).

Il pourrait, de prime abord, sembler curieux d'avoir écarté la sélection 2017, *a fortiori* si l'on réalise qu'il s'agit de l'année où le fameux *#metoo* a été lancé par Alyssa Milano, plus concrètement le 15 octobre (Cantier, 2018). En outre, quelques femmes ont vu leur roman intégré à la sélection. C'est le cas de Kaouther Adimi, avec *Nos richesses*,

³⁹ <https://www.rtl.fr/actu/debats-societe/de-2010-a-2016-les-premices-d-une-revolution-feministe-7799772027>
[dernière consultation le 4 mars 2021]

Brigitte Giraud, avec *Un loup pour l'homme*, Marie-Hélène Lafon, avec *Nos vies*, Véronique Olmi, avec *Bakhita*, Monica Sabolo, avec *Summer*, et Alice Zeniter, avec *L'Art de perdre*. Cependant, lors de la constitution de notre corpus, ces romans n'avaient pas été traduits vers l'anglais et/ou l'espagnol, ce qui rendait une analyse traductologique exhaustive impossible. Nous avons, en effet, choisi de privilégier les œuvres traduites vers ces deux langues, notre étude étant qualitative plutôt que quantitative. Nous avons également pris le parti de sélectionner des romans résolument revendicateurs, comme nous le verrons au point suivant. Entre les sélections de 2016, 2017 et 2018, nous avons donc pu sélectionner trois romans remplissant les critères (rédigés par des femmes et traduits vers l'anglais et l'espagnol lors de l'étape de constitution du corpus de recherche), à savoir les suivants.

Titre	Auteure	Sélection	EN (UK)	EN (US)	ES
<i>Chanson douce</i>	Leïla Slimani	2016	<i>Lullaby</i>	<i>The Perfect Nanny</i>	<i>Canción dulce</i>
<i>Ça raconte Sarah</i>	Pauline Delabroy-Allard	2018	<i>All About Sarah</i>	<i>They Say Sarah</i>	<i>Voy a hablar de Sarah</i>
<i>La Vraie Vie</i>	Adeline Dieudonné	2018	<i>Real Life</i>	<i>Real Life</i>	<i>La vida verdadera</i>

Tableau 4 - Synthèse des romans étudiés

4.2.6 Autres critères de choix

Outre la disponibilité des romans dans les langues choisies, nous nous sommes appuyée, comme nous le disions ci-dessus, sur d'autres facteurs pour choisir les romans constitutifs du corpus. Ces critères spécifiques sont au nombre de trois.

En premier lieu, nous voulions étudier la littérature de femmes et la représentation des femmes dans des romans contemporains. Il s'imposait donc à nous de sélectionner des romans mettant en scène des femmes protagonistes où l'on peut retrouver un personnage mythique : c'est pourquoi nous avons choisi trois romans dont les personnages principaux sont des femmes. Ceci explique le nombre réduit de romans que nous avons pu intégrer à notre étude.

Mais la justification de notre choix ne s'arrête pas à ce seul critère : nous avons choisi des romans dont les auteures sont ouvertement et résolument féministes. Nous avons à cœur d'étudier l'évolution de l'identité des femmes et la réécriture des mythes par des femmes affichant une réelle volonté de susciter la réflexion (ce que nous entendons étudier grâce aux mythes envisagés). Concernant Leïla Slimani, dans une interview concédée au magazine *Elle*, elle fait ouvertement état de son féminisme – le titre de l'article, *Leïla Slimani : « Je suis féministe et je le revendique »*⁴⁰, ne laisse d'ailleurs aucun doute à ce sujet. Pauline Delabroy-Allard, pour sa part, a également mentionné explicitement son militantisme féministe lors d'une intervention à la Maison de la Poésie, comme en atteste son interview *Ça raconte deux femmes, ça raconte... Sarah*, menée par Juliette Calori⁴¹. Adeline Dieudonné a même été jusqu'à qualifier son roman, *La Vraie Vie*, de féministe, lors d'un entretien donné à la Fnac⁴². Dans ce contexte, les trois auteures étudiées se revendiquent féministes, ce qui rend leurs œuvres pertinentes à analyser sous le prisme de la réinterprétation des mythes.

Enfin, puisque l'une des thématiques récurrentes dans notre analyse est le corps, nous avons choisi d'opter pour des romans dans lesquels le corps des femmes occupe une place prépondérante. Les trois auteures indiquent accorder une place importante au corps des femmes. De Leïla Slimani, indiquant que « Le corps des femmes est un champ de bataille » (Bibliobs, 2017)⁴³, à Adeline Dieudonné, reconnaissant un rapport « presque érotique entre le corps et la connaissance » dans un entretien publié dans la revue *Études francophones et franco-italiennes mises en réseau* (2019)⁴⁴, en passant par Pauline Delabroy-Allard, narrant la rencontre entre deux femmes dont la relation est marquée par une importance prépondérante du corps (« Je ne pensais pas toucher un jour le corps d'une femme, aimer ça à la folie au point d'y penser sans arrêt, nuit et jour », p. 35), les trois

⁴⁰ Disponible au lien <https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/News/Leila-Slimani-Je-suis-feministe-et-je-le-revendique-3411470> [dernière consultation le 8 mars 2021].

⁴¹ Publiée sur le site de presse L'Alter Ego, <https://lalterego.fr/2018/12/04/ca-raconte-deux-femmes-ca-raconte-sarah/> [dernière consultation le 8 mars 2021].

⁴² Disponible au lien <https://www.fr.fnac.ch/Prix-du-roman-Fnac-2018-interview-d-Adeline-Dieudonne/cp40989> [dernière consultation le 8 mars 2021].

⁴³ Disponible au lien <https://bibliobs.nouvelobs.com/tous-feministes/20171102.OBS6853/leila-slimani-le-corps-des-femmes-est-un-champ-de-bataille.html> [dernière consultation le 8 mars 2021].

⁴⁴ Disponible au lien <https://efmr.hypotheses.org/890> [dernière consultation le 8 mars 2021].

auteures accordent une importance fondamentale au corps dans le cadre de leurs écrits, ce qui rendait leurs romans particulièrement intéressants à traiter.

4.2.7 Période contemporaine

Le choix arrêté pour la constitution de notre corpus ne pourrait être décrit de manière exhaustive sans une description du contexte actuel, en raison duquel nous avons opté pour les sélections 2016 et 2018, et non les sélections antérieures. Nous commencerons par dresser un panorama du contexte général actuel en termes d'évolution de la pensée des femmes et de prise de conscience, avant de nous attarder sur la situation, et plus particulièrement le phénomène *#metoo*, dans les trois cultures de destination étudiées, à savoir les cultures francophone, anglophone et hispanophone.

4.2.7.1 Contexte général

Avant d'en arriver à ce que Delaume décrit comme « quatrième vague féministe », de nombreux indices ont, au cours des dernières années, annoncé une évolution des mentalités dans le domaine des représentations des femmes.

Nous pouvons ainsi mentionner la troisième vague féministe, terme dont la première utilisation remonte à 2005 (Schaal, 2017 : 6) et « depuis, d'autres chercheur.e.s [...] l'emploient pour parler à la fois du mouvement des années 1990 et des manifestations féministes plus récentes telles que l'implantation du groupe ukrainien FEMEN en France » (*ibid.*). Là où la deuxième vague féministe « désirait avant tout faire émerger une parole indépendante des hommes » (Dagorn, 2019 : 5), la dénommée troisième vague « est représentée par une génération de féministes qui intègrent de nouvelles luttes et pratiques en rupture avec celles de la génération précédente, avec notamment la diversité au sein des groupes (lesbiennes, femmes de couleurs) » (5-6). Les femmes n'hésitent, dans cette troisième vague, pas à s'associer aux hommes sensibles à leur cause en vue d'un objectif commun (6). La plus grande dimension sociale dont fait état Dagorn, notamment au moyen des mouvements *queer* et de la prise en compte des deux sexes dans les revendications, est la suivante : « Le féminisme a changé des aspects de la société occidentale, s'étendant de la culture à la loi. Maintenant, il sait que nous vivons dans un système où l'on ne peut parler d'homme sans parler de femme et vice versa, que l'un ne peut se définir que par rapport à

l'autre de manière générale » (7). C'est cette évolution progressive des mentalités qui a ouvert la voie à la quatrième vague féministe, dans laquelle s'inscrivent les romans étudiés.

C'est dans le cadre d'une quatrième vague féministe que nous considérons que le phénomène *#metoo* a vu le jour, même s'il arrive fréquemment que cette quatrième vague soit perçue comme un prolongement de la troisième vague dont nous avons fait état plus haut.

Les transformations du militantisme par la démocratisation des réseaux sociaux sont le facteur le plus souvent relevé par cette littérature pour justifier l'existence d'une quatrième vague féministe. Un autre point commun associé aux mouvements féministes émergeant depuis la fin des années 2000 et le début des années 2010 est leur lutte contre le sexisme dans ses manifestations les plus ordinaires. (Bertrand, 2020 : 34)

Comme le souligne David Bertrand, c'est le déplacement vers les plateformes de réseaux sociaux qui a principalement provoqué la transition de la troisième vague féministe vers la quatrième. La quatrième vague féministe se recentre, en outre, sur les « manifestations ordinaires » du sexisme, ordinaires comme l'environnement des romans analysés dans notre corpus. Il est en effet actuellement question de mettre le doigt sur les sexismes privés, ceux qui ont lieu dans l'entourage professionnel, ou encore l'entourage familial : il s'agit là aussi d'un facteur de transition de la troisième vague féministe, traitant des problématiques plus générales, et la quatrième, entrant véritablement dans la sphère privée. C'est dans ce contexte que *#metoo* a été lancé par Alyssa Milano et son prolongement dans le monde francophone *#balancetonporc* initié.

4.2.7.2 #metoo dans le monde francophone

S'il n'a pas directement vu le jour dans le monde francophone, le phénomène *#metoo* s'y est rapidement propagé, dans le sillage de la vague de révolte ayant vu le jour aux États-Unis. Néanmoins, le phénomène *#metoo* a rapidement trouvé un équivalent français, à savoir *#Balancetonporc* (Millet, 2018 : 119) imaginé par Sandra Müller, experte française des médias (Hirsch, 2018 : 59).

La particularité du phénomène *#Balancetonporc* est qu'il réunit autant les activistes féministes que les femmes « ordinaires » voulant partager sur les réseaux sociaux le récit

des violences qu'elles ont subies, dans le but de « dénoncer la violence sexuelle masculine » (Khelimat, 2019 : 2).

L'un des points culminants de la quatrième vague féministe en France a été la vague de manifestations du 24 novembre 2018⁴⁵ sous le signe du #NousToutes, mobilisant au total plusieurs dizaines de milliers de personnes et ayant débouché sur la création d'une plateforme française de signalement des violences sexistes.

Notre projet s'inscrit donc directement dans ce contexte de revendications. D'ailleurs, les auteures francophones à l'origine des ouvrages analysés ont fait référence à ces phénomènes dans divers entretiens à la presse.

Ainsi, dans un entretien concédé à Paris Match⁴⁶ (Jowa, 2018), Adeline Dieudonné dit, lorsqu'elle parle du #Balancetonporc : « Ce mouvement m'a fait prendre conscience que la violence, on la vit sans le savoir. Avant cela, j'avais appris dès l'enfance à accepter comme une évidence qu'un garçon valait plus qu'une fille et qu'il y avait des domaines auxquels les filles n'avaient pas accès ». Il est donc clair que les problématiques ayant donné naissance au mouvement l'ont influencée lors de la rédaction de *La Vraie Vie*.

Même son de cloche pour Leïla Slimani et son roman *Chanson douce*. Celle-ci a en effet composé une tribune pour le journal *Libération*, intitulée *Un porc, tu nais ?* en réaction au phénomène #Balancetonporc en France⁴⁷. Elle y écrit, par exemple, « Je revendique ma liberté à ce qu'on ne commente pas mon attitude, mes vêtements, ma démarche, la forme de mes fesses, la taille de mes seins. Je revendique mon droit à la tranquillité, à la solitude, le droit de m'avancer sans avoir peur. Je ne veux pas seulement d'une liberté intérieure. Je veux la liberté de vivre dehors, à l'air libre, dans un monde qui est aussi un peu à moi » (Slimani, 2018).

⁴⁵ https://www.lemonde.fr/societe/article/2018/11/24/marches-noustoutes-les-feministes-esperent-des-dizaines-de-milliers-de-manifestants-dans-les-rues_5388001_3224.html [dernière consultation le 23 mars 2021].

⁴⁶ <https://parismatch.be/culture/litterature/202478/la-belge-adeline-dieudonne-remporte-le-rossel-2018audot-des-lyceens-son-interview-a-paris-match> [dernière consultation le 23 mai 2021].

⁴⁷ Disponible à l'adresse https://www.liberation.fr/france/2018/01/12/un-porc-tu-nais_1621913/ [dernière consultation le 24 mars 2021].

Pauline Delabroy-Allard, si elle ne fait pas directement référence aux phénomènes #metoo et #Balancetonporc, n'en mentionne pas moins des ambitions féministes et revendicatives : « Sarah, dans sa présence comme dans son absence, avale tous les autres personnages. *“En excluant complètement les hommes du récit, l'ambition féministe est assez claire, analyse Pauline Delabroy-Allard. Au début, la narratrice a un compagnon, dont on ne sait même pas ce qu'il devient. J'avais envie que ce soit permis et tout à fait assumé qu'elles se permettent cet amour. Je trouvais cela jubilatoire.”* » (Kopiejwski, 2018).

4.2.7.3 #metoo dans le monde anglophone

Si nous avons d'abord abordé #metoo dans le contexte francophone, le français étant la langue de départ de nos analyses, c'est bien dans le monde anglophone que ce phénomène a vu le jour.



48

Figure 2 - Tweet d'Alyssa Milano, 15 octobre 2017

Dans ce tweet, Alyssa Milano, actrice américaine, incite toutes les femmes ayant été victimes de harcèlement sexuel ou d'un viol à se manifester, dans le but d'ouvrir les yeux de la société sur ces agressions récurrentes et pourtant souvent méconnues. L'actrice a elle-même déclaré avoir été la victime d'un viol sur le plateau de tournage d'un film en 1993.

L'une des affaires les plus connues liées à l'ère #metoo est le scandale Harvey Weinstein, producteur hollywoodien ayant agressé sexuellement de nombreuses actrices.

⁴⁸ Source de l'image :

https://www.courrierinternational.com/sites/ci_master/files/styles/image_original_1280/public/assets/images/capiture_decran_2017-10-17_a_16.02.38.png?itok=NQmSydgd [dernière consultation le 23 mars 2021]

Cette affaire au retentissement médiatique immense a été l'un des éléments déclencheurs de la vague de protestations de *#metoo*⁴⁹, qui s'est d'ailleurs rapidement répandue hors des frontières américaines : Baker et Williams (2019 : 104) soulignent que la création de ce hashtag par Alyssa Milano a donné naissance à un mouvement de prise de conscience non seulement aux États-Unis, mais aussi au Royaume-Uni, au Canada, en Israël, en Inde et en Australie.

4.2.7.4 *#metoo dans le monde hispanophone*

Le phénomène *#metoo* n'a, par ailleurs, pas épargné le monde hispanophone. Diverses versions du hashtag ont vu le jour dans la culture hispanophone. *#YoTambién*⁵⁰, par exemple, dont des occurrences ont été relevées en Amérique centrale, Amérique du Sud et en Espagne (Lekach, 2017). Comme l'indique Luengo (2017), le phénomène s'est aussi présenté sous la dénomination *#AmiTambién* (*#AmiTambién me ha pasado*⁵¹) dans la culture hispanophone, en lien avec une campagne menée par le journal *El Diario*⁵². Mais la forme la plus fréquemment utilisée a été *#Cuéntalo* (« Raconte-le ») qui a, pour sa part, mobilisé près de trois millions de tweets (Valdés, 2018). En ce qui concerne les chiffres concernant le phénomène dans le monde hispanophone, Valdés (*ibid.*) fournit les informations suivantes :

Más de 50.000 de aquellos mensajes fueron testimonios en primera y segunda persona: hablaban de asesinatos (9,8%), de violaciones (14%), de agresiones sexuales (28%), de maltrato (15,7%), de acoso (35,5%) o del miedo a salir de noche, a caminar sola, a llegar tarde a casa (29,5%). Hubo más de 3.500 relatos sobre violaciones a menores de 18 años y más de 1.000 a menores de 12. Estas cifras son una radiografía del movimiento, espontáneo y de denuncia, en más de 60 países —34% de los testimonios se escribieron desde España, 32% desde Argentina, 8% de Colombia, 5% de Chile y Mexico [...]⁵³

Nous voyons donc que 50 000 messages furent des témoignages directs de violences sexistes subies majoritairement par des femmes, ce qui illustre l'importance de ce

⁴⁹ Voir, par exemple, https://www.rtb.be/info/medias/detail_affaire-weinstein-harvey-weinstein-connaitra-sa-peine-ce-mercredi?id=10453418 [dernière consultation le 25 mars 2021]

⁵⁰ Moi aussi. Notre traduction.

⁵¹ Ça m'est arrivé aussi. Notre traduction.

⁵² Voir la vidéo à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=MB-ySGEYF10&t=2s> [dernière consultation le 24 mars 2021].

⁵³ Plus de 50 000 de ces messages étaient des témoignages à la première et à la deuxième personne : ils parlaient de meurtre (9,8 %), de viol (14 %), d'agression sexuelle (28 %), d'abus (15,7 %), de harcèlement (35,5 %) ou de la peur de sortir la nuit, de marcher seule, d'arriver tard à la maison (29,5 %). Il y a eu plus de 3 500 rapports de viols d'enfants de moins de 18 ans et plus de 1 000 d'enfants de moins de 12 ans. Ces chiffres sont une radiographie du mouvement, spontané et dénonciateur, dans plus de 60 pays - 34% des témoignages ont été écrits depuis l'Espagne, 32 % depuis l'Argentine, 8 % depuis la Colombie, 5 % depuis le Chili et le Mexique, et 5 % depuis les États-Unis. Notre traduction.

phénomène dans la culture hispanophone de destination des œuvres analysées dans notre recherche.

4.3 Méthodologie

4.3.1 Méthodologie d'analyse mythocritique et traductologique

Rappelons que l'analyse des œuvres et de leurs traductions sera réalisée au moyen du modèle en six étapes de Hewson (2011), revisité par Henry (2016), comme exposé au chapitre 3. Bien que le cadre d'analyse y ait été décrit, nous nous devons de détailler notre méthodologie de sélection des extraits qui seront analysés et de présenter les tableaux d'étude que nous utiliserons.

En ce qui concerne les modalités de notre analyse, nous procéderons comme suit. Pour chaque œuvre francophone constitutive de notre corpus, un thème mythique principal sera identifié au regard de l'intrigue générale du roman et des personnages. Chaque thème sera caractérisé par différents mythes, que nous exposerons dans la rubrique du chapitre 5 consacrée à chaque œuvre analysée. Une fois les mythes exposés, ceux-ci seront illustrés par des extraits représentatifs. Ainsi, plusieurs extraits seront choisis pour illustrer chaque mythe, selon les critères de sélection qui seront exposés ci-dessous. Pour dégager les mythes des mythes traités, nous reviendrons aux premières incarnations littéraires du mythe, avant de nous pencher sur ses réinterprétations par les auteures contemporaines.

Le modèle de Hewson (2011) tel que revisité par Henry (2016) se situe à la base de nos analyses. Pour la sélection de nos extraits, nous nous sommes naturellement appuyée sur les critères formulés par ces deux auteurs. Comme l'indique Henry, il convient, lors de la sélection des extraits à analyser, de « [...] distinguer les caractéristiques stylistiques majeures de l'œuvre analysée et [d'] explorer les soubassements des principaux chemins interprétatifs potentiels » (2016 : 104). Exploiter les chemins interprétatifs nous paraît une idée pertinente, car ces mêmes chemins interprétatifs empruntés par les traductrices et traducteurs des œuvres du corpus pour traduire les thématiques mythiques nous intéressent pour analyser les choix traductifs dans les cultures cibles envisagées. Et Henry de poursuivre, lorsqu'il aborde la sélection des extraits : « [...] nous recueillerons une série d'informations préliminaires et donnerons un aperçu de la macrostructure de chacun des

quatre romans choisis dans le but, essentiellement, de tirer des premières conclusions taxinomiques et pour nous aider à mieux cerner les extraits à retenir par la suite » (121). L'importance de la macrostructure telle qu'il la mentionne est capitale, dans le sens où l'accumulation d'effets au niveau microscopique débouchera sur des effets correspondants au niveau macroscopique, qui permettront à leur tour de dégager une hypothèse traductologique générale pour chaque traduction envisagée. C'est d'ailleurs aux fins d'une sélection appropriée des extraits étudiés qu'une analyse approfondie du thème sera réalisée avant l'étude des extraits issus de chaque roman. Dans l'analyse microscopique seront traités les mythes et les caractéristiques des représentations des femmes littéraires telles que le corps ou la mère. Comme le faisait Hewson avec *Madame Bovary* (2011 : 42), les extraits sélectionnés seront relatifs à des thématiques bien déterminées : là où Hewson sélectionnait des extraits liés à des thèmes tels que la réalité ou les hallucinations (*ibid.*), nous choisirons, dans une optique parallèle, des extraits liés à chaque mythe constitutif des mythes analysés. Dans le prolongement de ce raisonnement, il convient de souligner la modeste portée des résultats obtenus, comme le fait Hewson dans le cadre de son analyse (126) : des études ultérieures pourront ainsi être menées pour, éventuellement, consolider les tendances que nous aurons identifiées.

Nous sélectionnerons donc un nombre limité d'extraits représentatifs de chaque mythe constitutif du mythe principal (niveau macroscopique) attribué à chacun des romans analysés. Ces multiples extraits nous permettront de prouver la présence de chaque mythe, et donc, du thème lié, dans les trois romans analysés. Voici des tableaux types pour les analyses littéraires et traductologiques que nous mènerons.

Niveau MACROSCOPIQUE		Niveau MICROSCOPIQUE
Roman-Mythe	Mythème 1	<i>Extrait 1</i>
		<i>Extrait 2</i>
		<i>Extrait 3</i>
	Mythème 2	<i>Extrait 1</i>
		<i>Extrait 2</i>
		<i>Extrait 3</i>
	Etc.	<i>Etc.</i>
		<i>Etc.</i>

Tableau 5 - Grille d'analyse littéraire

Extrait FR	Extrait EN (UK)	Extrait EN (US)	Extrait ES
-------------------	------------------------	------------------------	-------------------

Texte	Texte	Texte	Texte
	Choix traductif	Choix traductif	Choix traductif
	Analyse des choix de traduction par rapport au mytheme et aux thématiques des années 1970	Analyse des choix de traduction par rapport au mytheme et aux thématiques des années 1970	Analyse des choix de traduction par rapport au mytheme et aux thématiques des années 1970

Tableau 6 - Grille d'analyse traductologique

Ces tableaux, couplés à une analyse plus approfondie des extraits au moyen des différents niveaux d'étude dégagés par Hewson et Henry, nous permettront d'analyser les extraits pertinents pour comprendre la manière dont les auteures ont réécrit les mythes au féminin, et d'étudier les traductions de ces extraits pour saisir l'influence des procédés traductifs sur les mythes réécrits par les auteures. Les effets des choix traductifs relèvent d'une analyse au niveau microscopique, et la portée des œuvres traduites dans les cultures en fonction de ces choix sera analysée de manière macroscopique.

Notons par ailleurs que deux des trois niveaux proposés Hewson (2011), à savoir les niveaux microscopiques et macroscopiques, ont été repris dans les analyses de Henry (2016) et seront traités dans notre analyse. Le niveau microscopique réside dans les choix des extraits isolés, et le niveau macroscopique étudiera le lien entre ces extraits et leurs traductions et le texte pris dans sa globalité.

Un mot d'explication est nécessaire quant à la présence de rétrotraductions : elles sont importantes, d'une part, car elles nous permettent de nous placer dans la peau de la traductrice ou du traducteur, et donc d'appliquer une réflexion quant au transfert du contenu source vers la langue cible, ce qui permet d'approfondir nos analyses et, d'autre part, car elles permettent aux lectrices et lecteurs du travail qui ne maîtriseraient pas l'une ou l'autre langue cible (anglais ou espagnol) de comprendre la teneur de la traduction en comparaison avec le texte source, les rétrotraductions s'inscrivant dans une logique sourcière, dans la mesure où elles sont volontairement proches de celui-ci.

4.3.2 Entretiens avec les auteures et les traductrices : pourquoi ?

Outre les analyses littéraires et traductologiques mentionnées ci-dessus, nous nous attacherons également à intégrer à notre analyse, dans la mesure du possible, la réponse des

auteurs des œuvres constitutives du corpus, ainsi celles que des traductrices et traducteurs à des questions liées aux volontés des auteures, à leur utilisation implicite ou explicite des mythes gréco-romains, et aux stratégies de traduction employées par les traducteurs et traductrices en fonction de leur perception de la nature des textes rédigés par des femmes qu'ils avaient sous les mains.

Lesdits questionnaires nous permettront de compléter les analyses littéraires et traductologiques menées sur les romans choisis. Dans ce sens, les réponses obtenues nous permettront d'inférer le caractère conscient ou inconscient de l'utilisation des thématiques mythiques, en lien avec les questions féministes actuelles et le contexte de quatrième vague féministe. Enfin, les entretiens des traductrices et traducteurs nous permettront d'étudier leur prise en compte consciente ou inconsciente des mythes et du genre littéraire féministe lors du procédé traductif, et ainsi approcher le respect de la volonté de l'auteure.

Ces entretiens, s'ils ne se substitueront pas aux analyses, nous permettront de les compléter dans la vérification de nos hypothèses de travail.

4.3.3 Mise en commun de ces analyses

Comme nous l'avons vu, les analyses littéraire et traductologique, ainsi que les questionnaires à destination des auteures et des traductrices et traducteurs nous permettront d'analyser les œuvres et leurs traductions selon deux des trois niveaux d'analyse de Hewson (2011). La sélection des extraits (niveau microscopique) sera caractérisée par un lien avec un mytheme particulier, qui aura pour but d'appuyer la justification de la présence d'un mythe principal dans chaque œuvre analysée (niveau macroscopique). Ensuite, les traductions des extraits représentatifs des mythes (niveau microscopiques) seront reliées à des effets de différents degrés au niveau macroscopique, ce qui nous permettra de formuler une hypothèse traductologique pour l'ensemble des extraits envisagés.

Les questionnaires seront axés sur l'utilisation consciente ou inconsciente des mythes par les auteures de œuvres francophones, et sur les choix traductifs opérés en contexte par les traducteurs et traductrices de ces œuvres, en fonction des stratégies qu'ils ont appliquées à ces textes littéraires composés par des femmes.

4.4 Conclusion

Dans ce chapitre, nous nous sommes attachée à présenter nos hypothèses de recherche en lien avec les travaux scientifiques sur lesquels nous nous sommes fondée pour les formuler, et plus particulièrement les idées émises par les théoriciennes des années 1970. Nous avons ensuite dressé un portrait du prix Goncourt et justifié le choix que nous avons opéré de travailler sur des romans issus des sélections de ce prix, tout en soulignant les diverses polémiques ayant caractérisé ce prix au fil du temps. Par ailleurs, nous avons expliqué les critères de choix des œuvres constitutives de notre corpus, et détaillé notre volonté de travailler à partir des ouvrages des sélections, et pas seulement à partir des œuvres lauréates. Nous avons poursuivi en dressant un portrait du contexte de quatrième vague féministe ayant marqué la rédaction de ces romans, en détaillant notamment le phénomène *#metoo* et ses équivalents dans les trois cultures étudiées (francophone, anglophone et hispanophone). Pour terminer, nous avons décrit les modalités pratiques de la méthode d'analyse mise en œuvre pour la vérification des hypothèses présentées dans ce chapitre. Ce quatrième chapitre avait, dès lors, pour objectif principal de présenter nos hypothèses, le contexte sociétal dans lequel ont été rédigées les œuvres, les enjeux du prix Goncourt, ainsi que la méthode mise en œuvre pour tenter de vérifier ces hypothèses dans le contexte présenté. Dans le chapitre 5, nous présenterons les analyses relatives à ces hypothèses.

Partie II : Partie pratique

Chapitre 5 - Analyses et résultats

5.1 Introduction

Ce chapitre 5 constituera le cœur de nos analyses et sera fondé sur les modèles de Hewson et Henry présentés dans les chapitres théoriques du travail. C'est sur la base des informations présentées dans celui-ci que nous tirerons nos conclusions en lien avec les hypothèses formulées dans le chapitre précédent. Pour chacun des romans analysés, nous appliquerons le même raisonnement, fondé à la fois sur les éléments relevés dans les œuvres, sur les articles de presse et les entretiens des auteures et traductrices et traducteurs dans la presse, ainsi que sur les questionnaires soumis par nos soins aux auteures, traductrices et traducteurs des œuvres analysées.

En premier lieu, nous présenterons des informations générales concernant le roman en langue originale et sa réception dans la culture francophone grâce à des articles de presse et de critiques. Nous entendrons « culture francophone » au sens large, en ne nous limitant pas uniquement à la Belgique où à la France. En effet, les pays dans lesquels des articles de presse ont pu être décelés varient en fonction du roman en question, et nous présenterons des articles de presse issus d'une recherche non restrictive dans tous les médias francophones disponibles en ligne.

Nous continuerons par une présentation de l'auteure : nous étudierons notamment sur sa carrière et les types d'écrits produits par celle-ci, dans le but d'inscrire les œuvres analysées dans le contexte plus global de la production de chaque auteure étudiée.

Après ce volet consacré au texte source, nous contextualiserons, pour chaque roman, ses traductions vers l'anglais et l'espagnol, en abordant d'abord la carrière du traducteur ou de la traductrice (éventuels prix, autres œuvres traduites), et en étudiant les réponses fournies aux questionnaires que nous leur auront soumis concernant les aspects importants du processus traductif dans le contexte de nos analyses traductologiques.

Ensuite, pour le texte source et ses traductions vers l'anglais et l'espagnol, nous étudierons, conformément aux cadres de Hewson et Henry, les éléments para- et

péritextuels pertinents dans le cadre de nos analyses, tels que la couverture et le quatrième de couverture, les illustrations, d'éventuelles introductions et références bibliographiques, les commentaires de l'éditeur, la préface et la postface.

Nous poursuivrons par une analyse plus approfondie de l'ouvrage romanesque en tant que tel (autant l'original que ses traductions), en déterminant la macrostructure de la version originale du texte et de ses traductions et en établissant une synthèse comparative de ces différentes macrostructures.

Le dernier volet de notre analyse de chaque roman consistera en l'analyse critique telle que proposée par Hewson et Henry. Dans un premier temps, nous relèverons les myèmes pertinents dans l'œuvre francophone analysée et les illustrerons au moyen d'extraits représentatifs issus des romans, avant de les mettre en perspective avec leur expression dans les œuvres traduites. Nous effectuerons ensuite une analyse au niveau microscopique, analyses grâce auxquelles nous dégagerons des phénomènes au niveau macroscopique de chaque texte (tout comme chez Henry, le niveau mésoscopique ne sera pas pris en compte). Ensuite, nous émettrons une hypothèse sur la nature de la traduction en lui attribuant l'une des quatre natures de traduction envisagées dans le chapitre 3 et explorerons les résultats.

5.2 *Chanson douce*, Leïla Slimani

5.2.1 Texte source : informations générales et réception

Nous nous pencherons d'abord sur le premier roman constitutif de notre corpus à avoir été publié, à savoir *Chanson douce* de Leïla Slimani. Conformément au cadre établi par Hewson, nous analyserons plusieurs éléments, à savoir : l'historique de publication du roman, la description des éditions disponibles, les prix obtenus, les informations générales concernant l'auteure et l'intégralité de son œuvre romanesque et de sa carrière. Ensuite, nous étudierons la macrostructure du texte (division en chapitres, types de chapitres, division en paragraphes), avant de nous pencher sur la réception de l'œuvre originale non traduite dans la presse francophone (au sens large, comme expliqué plus haut), comme le préconise Hewson dans son modèle (Hewson, 2011 : 24-26), ce qui nous permettra de comparer la réception dans les différentes langues étudiées et de déterminer la manière dont

les personnages féminins, au centre de nos analyses, sont perçus par lectrices et lecteurs. Nous terminerons en envisageant d'autres adaptations de l'œuvre, notamment sous forme théâtrale et/ou cinématographique.

Chanson douce a été publié pour la première fois le 18 août 2016, donc aux environs de la rentrée littéraire, aux éditions Gallimard, l'une des maisons d'édition remportant le plus souvent le prix Goncourt (comme en atteste le mot-valise Galligrasseuil dont il était question dans le chapitre 4). Une édition en format poche a ensuite été imprimée, dans la collection Folio, parue le 3 mai 2018. Il est, en outre, intéressant de noter qu'en plus du Goncourt, obtenu le 3 novembre 2016 au premier tour du vote (jury composé de Bernard Pivot, Paule Constant, Pierre Assouline, Françoise Chandernagor, Didier Decoin, Philippe Claudel, Patrick Rambaud, Tahar Ben Jelloun, Virginie Despentes et Éric-Emmanuel Schmitt), *Chanson douce* a gagné d'autres prix, à savoir le prix des Lecteurs Gallimard 2016 (vote en ligne ouvert à toutes les lectrices et tous les lecteurs), le grand prix des lycéennes *Elle* 2017, et le grand prix des lectrices *Elle* 2017. Ces deux derniers prix, chacun décernés par 120 lectrices non professionnelles, laissent d'ailleurs entendre que le roman a rencontré un grand succès auprès des lectrices, ce qui pourrait illustrer la réception favorable de l'œuvre par les femmes.

Avant d'aborder la réception du roman dans la presse, soulignons déjà son adaptation sous d'autres formes : *Chanson douce* a, en effet, été adapté à la fois sous forme de film et de pièce de théâtre. La pièce de théâtre a précédé le film, si l'on considère les adaptations dans un ordre chronologique. L'adaptation théâtrale de *Chanson douce* par Pauline Bayle (d'une durée d'1h20) a, en effet, été présentée du 14 mars au 28 avril 2019 au studio-théâtre Comédie-Française, à Paris (Comédie-Française, 2019). Slimani a, par ailleurs, assisté à la représentation du 29 mars et a échangé avec les spectateurs et spectatrices à l'issue de celle-ci (*ibid.*), bien que nous n'ayons pu déceler aucune trace écrite rétrospective de l'entretien. L'œuvre cinématographique, pour sa part, est sortie le 27 novembre 2019 (durée d'1h40) et a été réalisée par Lucie Borleteau (Allociné, 2019). En ce qui concerne le film, la critique n'est pas au beau fixe, comme en témoigne le titre d'un article paru sur rtbf.be (Hugues Dayez, critique cinématographique belge très connu) le 27 novembre 2019 : *Les critiques d'Hugues Dayez avec « Chanson douce », un honorable ratage*. Y figurent notamment les propos suivants : « Comme souvent avec les best-sellers,

la tentation était forte d'adapter le livre au cinéma. C'est aujourd'hui chose (mal) faite par la réalisatrice Lucie Borleteau » (Dayez, 2019). Notons néanmoins qu'une image tirée du film, plus concrètement un plan sur le personnage de Louise, a été utilisée pour illustrer la couverture de l'une des éditions en format poche du livre, publiée chez *Folio* (cette couverture sera analysée plus bas). Il est à noter que Dayez, dans le même article, présentait un commentaire très positif sur le roman : « L'écriture de la romancière est remarquable ; sans l'ombre d'un dialogue, elle dépeint les états d'âme, alternativement, du couple et de la nounou » (*ibid.*).

Outre cette critique cinématographique, la réception de l'œuvre dans la presse doit, selon Hewson, être abordée dans la construction du cadre critique. Nous nous attarderons sur la réception de l'ouvrage original dans la presse francophone. La réception dans la presse étrangère sera envisagée plus bas. Pour *Chanson douce*, nous nous sommes fondée sur 11 articles issus de la presse en français, tel que suit (ces articles seront également exploités lorsqu'il s'agira d'étudier l'utilisation des mythes et le traitement des questions féministes par l'auteure) :

Périodique	Auteure / Auteur	Titre	Date
<i>L'Express</i> (FR)	Estelle Lenartowicz	Chanson douce pour un thriller psychologique glaçant	27/09/2016
<i>La Libre France</i> (BE)	Monique Verdussen	Leïla Slimani prix Goncourt : notre critique de « Chanson douce »	28/09/2016
<i>Le Monde</i> (FR)	Eric Loret et Stéphanie Dupays	Le prix Goncourt est décerné à Leïla Slimani	03/11/2016
<i>Telerama</i> (FR)	Romain Jeanticou	Goncourt 2016 : Leïla Slimani primée pour « Chanson douce »	03/11/2016
<i>Le Devoir</i> (QC)	Danielle Laurin	Regard sombre sur la maternité	26/11/2016
<i>Elle</i> (FR)	Olivia de Lamberterie	Leïla Slimani : « Je suis féministe et je le revendique »	13/01/2017
<i>Slate</i> (FR)	Leïla Slimani	Ces criminelles qui nous ressemblent	27/05/2017
<i>BibliObs</i> (FR)	Grégoire Leménager	Leïla Slimani : « Le corps des femmes est un champ de bataille »	04/11/2017
<i>Les Inrockuptibles</i> (FR)	Nelly Kaprièlian	C'est l'écrivain qui vit dans le pays des autres	26/02/2020
<i>Le Soir</i> (BE)	Pierre Maury	Une nuit avec Leïla Slimani	31/01/2021

<i>Le Soir</i> (BE)	Nicolas Crousse	Les Racines élémentaires de Leïla Slimani : « Je suis devenue féministe parce que j’ai vu des femmes refuser de se laisser traiter comme des paillassons »	20/02/2021
---------------------	-----------------	--	------------

Tableau 7 – Articles de presse FR, Slimani

Ce tableau a été rempli de la même manière que les suivants (presse francophone pour les romans originaux, presse anglophone et hispanophone pour les traductions) : nous avons tenté de retrouver, en ligne, tous les articles publiés en français au sujet de *Chanson douce* et de Leïla Slimani, sans nous restreindre à une zone géographique donnée. Ces recherches ont été menées dans tous types de presse confondus, avec un accent sur la presse publique officielle, sans restriction de longueur (journaux, quotidiens, magazines, presse en ligne...). Ces textes ont été rédigés par des journalistes le plus souvent professionnels, parfois amateurs, et parfois par l’auteure elle-même. Les articles issus de la presse publique ont été le plus souvent rédigés par des journalistes critiques littéraires. L’objectif était de balayer un large spectre de médias évoquant les auteures, traductrices et traducteurs, ainsi que la réception dans la presse des originaux et de leurs traductions. En ce qui concerne Slimani, les différents articles envisagés se sont inscrits soit dans la vague du succès de *Chanson douce*, soit dans la foulée de la publication des livres suivants (*Le Pays des autres*, 2020 et *Le Parfum des fleurs la nuit*, 2021). Le nombre d’articles décelés pour Slimani en français prouve le succès de l’auteure à l’international (France, Belgique, Québec) même si aucune référence n’a été trouvée dans la presse africaine ni suisse lors de nos recherches, par exemple. Cette vaste diffusion et les critiques dithyrambiques adressées à *Chanson douce* dans ces articles ont sans doute motivé la traduction de l’ouvrage. En outre, la condition des femmes est souvent évoquée dans ces articles, ce qui légitime le choix de *Chanson douce* dans le cas de notre étude.

En premier lieu, le roman *Chanson douce* a été, sur la scène francophone, largement reçu comme une œuvre féministe. Dans l’article du *Devoir*, on dit de Slimani qu’elle « atteste avoir écrit un roman féministe », et l’auteure elle-même reconnaît dans la presse s’inscrire dans le courant du féminisme : « Je suis féministe et je le revendique. [...] Dans la confrontation avec la société [...] s’impose ce qu’on voyait de loin et de manière abstraite comme étant la condition des femmes. Et ça m’intéresse aussi en tant que romancière », affirme-t-elle dans l’article publié dans *Elle*. Néanmoins, elle nuance ces propos dans

BibliObs en soulignant qu'elle ne considère pas ses romans en tant que tels comme féministes, même si ses lectrices et lecteurs le font : « Je ne crois pas que [mes romans] le soient [féministes] en eux-mêmes. La littérature, pour moi, doit davantage cultiver l'ambiguïté que l'idéologie. Mais dans les discussions que mes livres suscitent, chez mes lecteurs qui sont d'ailleurs pour beaucoup des lectrices, les questions féministes surgissent très vite ». De la sorte, si Slimani affirme ne pas rédiger dans un but ouvertement féministe, les problématiques et questions qu'elle traite font surgir assez rapidement des sujets féministes, ce qui rend ses ouvrages intéressants à analyser pour l'étude des personnages féminins et des mythes dans lesquels ces figures féminines interviennent.

En ce qui concerne la réception de l'œuvre de Slimani dans les pays francophones européens, elle a été très positive. *Le Soir* (Maury, 31 janvier 2021) décrit comme « chocs salutaires » les sujets abordés par Slimani tels que reçus par le public francophone. Dans un autre article du *Soir*, celui de Crousse, l'on peut lire que « Leïla Slimani fait aujourd'hui partie des femmes de notre temps qui comptent ». Dans la note biographique de ce même article, le journal affirme que « Leïla Slimani accède à la notoriété en 2016, avec son deuxième roman, *Chanson douce*, prix Goncourt ». Il semblerait donc que ce soit ce roman, lauréat du prix Goncourt, qui ait réellement permis à Slimani d'accéder à la notoriété, preuve du succès de ladite œuvre auprès du public francophone. Dans le même sens, Kaprièlian écrit dans les *Inrockuptibles* que grâce au Goncourt obtenu pour *Chanson douce* par Slimani « Enfin une jeune Maghrébine reçoit la reconnaissance littéraire de la France, va même [*sic*] la représenter dans le monde ». Si l'obtention du Goncourt par des femmes reste rare, comme nous l'avons vu plus haut, Leïla Slimani est la première femme Maghrébine à recevoir le prix, ce qui donne une visibilité à la littérature issue de la région (même si nous n'avons pas trouvé d'article issu de la presse marocaine). La presse francophone a, dans toute l'Europe, encensé *Chanson douce*. D'Estelle Lenartowicz dans *L'Express* : « Quelle claque ! Avec ce second roman, Leïla Slimani entre sans préambule dans le classement des meilleurs livres de l'année » à Monique Verdussen, de *La Libre Belgique*, qui évoque un « livre remarquable », en passant par Loret et Dupays qui, dans *Le Monde*, soulignent que ce roman « d'une intelligence narrative et sociale sans faute » a été « très bien accueilli par la critique et le public », la presse francophone semble unanime quant à la qualité de l'œuvre et sa très bonne réception dans le chef des lecteurs.

En plus d'avoir été plébiscité en Europe francophone, le roman de Slimani a bénéficié d'une très bonne réception au Maroc, l'un des pays d'origine de l'auteure, comme l'indique Slimani elle-même : « Il a eu beaucoup de succès et j'ai reçu énormément de messages de félicitations [au Maroc] après le Goncourt » dans l'article d'*Elle* (de Lamberterie, 2017).

Le dernier élément à aborder dans cette section est la macrostructure du texte (élément mentionné par Hewson dans le cadre de son analyse critique, qui doit, selon son modèle, être vérifié dans chacune des langues étudiées pour détecter d'éventuelles variations guidant l'élaboration de l'hypothèse traductologique finale). *Chanson douce* est un roman composé de 42 chapitres, la plupart ne portant pas de titre. Cependant, certains chapitres portent le nom d'une personne mentionnée dans le roman, à l'image du chapitre 10 (*Stéphanie*), 17 (*Rose Grinberg*), 20 (*Jacques*), 33 (*Hector Rouvier*), 35 (*Stéphanie*). Le fait que Stéphanie ouvre le bal des noms des chapitres et le clôturer n'est pas anodin. Nous verrons, en effet, plus tard que Stéphanie (fille de Louise) subit un abandon dans le cadre du mythe de Médée tel qu'utilisé dans *Chanson douce*. Rose Grinberg, quant à elle, est une voisine de l'immeuble ayant côtoyé Louise le jour de l'assassinat des enfants et ayant témoigné devant le tribunal. Pour sa part, Jacques était le mari de Louise, que celle-ci ne supportait pas. Trois mois après une crise de vomissements survenue durant un dîner avec Louise (qui avait deviné le très mauvais état de santé de son mari sans tenter d'y remédier), Jacques mourut, et Louise dut alors quitter son domicile, saisi en raison des dettes de son défunt mari (p. 100 de l'édition originale Gallimard). Enfin, Hector Rouvier était un enfant dont Louise avait eu la garde, qui fut interrogé, âgé de 18 ans, dans le cadre du meurtre des deux enfants.

5.2.2 Leïla Slimani : carrière

Maintenant que nous avons fait état des informations principales concernant *Chanson douce*, nous envisagerons, selon le modèle de Hewson, la carrière de l'auteure, autre élément constitutif du cadre critique de Hewson, qui nous permettra de déterminer si elles ont à leur actif d'autres romans mettant en scène des figures féminines, et si elles entretiennent un lien particulier avec les questions genrées : nous commencerons par des

informations générales au sujet de Leïla Slimani, et présenterons ensuite son œuvre et la place que prend *Chanson douce* dans celle-ci.

Née à Rabat le 3 octobre 1981, Leïla Slimani est une auteure franco-marocaine (Babelio, 2020). Sa rédaction ne se cantonne pas qu'à des œuvres littéraires, car elle est également journaliste. Elle a, d'ailleurs, été rédactrice en chef invitée des *Inrockuptibles* début 2020. Avant cela, elle a fait partie de l'équipe de presse de *Jeune Afrique*, qu'elle a quittée en 2012 pour « se consacrer à l'écriture » (Lafferrière, 2017). En outre, elle a rédigé des articles et nouvelles pour l'hebdomadaire *Le 1*, lesquels ont été publiés sous la forme d'un recueil intitulé *Le diable est dans les détails* et publié en 2016 par la maison d'édition L'Aube (Babelio, 2020b), maison d'édition indépendante créée en 1987 par Jean Viard et Marion Hennebert dans le but d'éditer des écrits engagés, et publiant aujourd'hui des ouvrages en sciences humaines et littérature (L'Aube, *s.d.*). Le contexte dans lequel elle a évolué est très intéressant dans le cadre de notre analyse de son roman *Chanson douce*. Notons d'abord qu'elle a réalisé de nombreuses études : « Après avoir décroché son bac en 1999, elle part suivre des études littéraires à Paris au lycée Fénelon avant d'obtenir un diplôme en sciences politiques à l'IEP. [...]. Elle se tourne ensuite vers les médias en poursuivant des études à L'École supérieure de commerce de Paris (ESCP Europe) » (Fnac, 2021b). De plus, dans l'interview du *Soir* menée par Nicolas Crousse, Slimani, qui indique avoir quitté le Maroc, où elle a grandi dans une famille progressiste, cultivée et aisée (mère médecin), à ses 18 ans pour rejoindre la France en tant que « femme curieuse » (et donc, de son propre chef), tient les propos suivants : « J'ai été féministe parce que j'ai vu des femmes refuser de se laisser traiter comme des paillassons, et qui revendiquaient leur place dans le monde. Mais la vie m'a rendue encore plus féministe, parce que la vie m'a placée face à des situations, face à des obstacles, des visions du monde qui allaient essayer de m'en empêcher », notamment en référence à la montée de l'islamisme au Maroc et à son influence sur la condition des femmes. C'est, dès lors, en réponse aux problèmes touchant les femmes dans ce contexte franco-marocain que Slimani se revendique féministe, incontestablement influencée par son expérience de vie.

Concernant son œuvre romanesque, elle est composée de trois livres : *Dans le jardin de l'ogre* (2014 – en anglais *Adèle*, en espagnol *En el jardín del ogro*), *Chanson douce*

(2016) et *Le Pays des autres* (2020 – en anglais *In the Country of Others*, en espagnol *El país de los otros*), tous trois publiés chez Gallimard. Slimani a, en outre, publié un essai sur la sexualité au Maroc, intitulé *Sexe et mensonges* (2017). Il s'agit là d'une autre preuve de son intérêt pour l'image des femmes et leur sexualité, dans un contexte où leur degré de liberté est bas. *Chanson douce*, lauréat du Goncourt, est donc son deuxième roman. Dans le contexte du cadre critique, ceci nous permet de déceler une affinité de Slimani avec les questions liées à la condition des femmes, ce qui justifie d'autant plus l'analyse des effets de voix à laquelle nous procédons plus bas dans des extraits mettant en scène des personnages féminins, car, comme l'explique Hewson, le cadre critique a pour but d'orienter la sélection des extraits étudiés dans l'analyse traductologique (2011 : 51).

5.2.3 Traductions anglaise et espagnole : informations et réception

Nous présenterons brièvement les traductions en langue anglaise (2) et espagnole (1) de Leïla Slimani, avant d'aller plus dans le détail concernant chacune des versions. Précisons, de prime abord, qu'une seule traduction en langue espagnole a été réalisée (*Canción dulce*), alors qu'elles sont au nombre de deux pour la langue anglaise : *Lullaby* pour la version publiée au Royaume-Uni, et *The Perfect Nanny* pour la version publiée aux États-Unis (comme nous le verrons plus bas, ces deux versions ont été produites par le même traducteur ; seul le titre et quelques éléments orthographiques varient).

La traduction espagnole a été produite par une traductrice, Malika Embarek López, dont nous analyserons la carrière ci-dessous. Cette traduction a été publiée chez *Editorial Cabaret Voltaire* (maison d'édition espagnole spécialisée dans la publication de traductions d'œuvres francophones). Il est, d'ailleurs, intéressant de constater que Malika Embarek López traduit fréquemment des œuvres pour le compte de cette maison d'édition⁵⁴, ce qui peut laisser présager de la qualité de ses traductions, ou en tout cas du succès commercial qui en découle. C'est cette traduction qui a été diffusée dans l'intégralité du monde hispanophone (Espagne et Amérique latine), raison pour laquelle nous en analyserons la réception aussi bien auprès du public espagnol que du public latino-américain.

⁵⁴ Voir leur site <http://www.cabaretvoltaire.es/titulos> [dernière consultation le 30 avril 2021].

Notre analyse de la réception de *Canción dulce* dans la presse espagnole et latinoaméricaine s’appuiera sur les articles suivants :

Périodique	Auteure / Auteur	Titre	Date
<i>El País</i> (ES)	Jesús Ferrero	La asesina y el Goncourt	29/03/2017
<i>El Tiempo</i> (ES)	Felipe Restrepo Pombo	Las familias infelices	18/08/2017
<i>InfoLibre</i> (ES)	Clara Morales	María Iglesias se asoma al horror de ‘Canción dulce’, una “deliciosa novela sobre una sociedad vomitivamente enferma”	28/08/2019
<i>Clarín</i> (ARG)	Débora Campos	¿Puede la niñera matar a mis hijos? Llega la novela que sacudió a Francia	28/11/2019
<i>La Vanguardia</i> (ES)	María D. Valderrama	Leila Slimani, una escritora de antiheroínas que no cree en los monstruos	16/06/2020
<i>Clarín</i> (ARG)	Paula Conde	“Canción dulce”, de Leila Slimani: la novela que desvela a los padres	12/01/2021

Tableau 8 - Articles de presse ES, Slimani

Il convient de préciser que certains articles non mentionnés dans le tableau parlent plus précisément de la traductrice de l’œuvre, raison pour laquelle ils ne seront décrits que dans les rubriques consacrées à cette dernière. Des articles issus de la presse espagnole et de la presse latinoaméricaine ont été décelés, ce qui montre que la traduction de *Chanson douce* a largement été diffusée dans les pays hispanophones.

En ce qui concerne le genre de l’œuvre, l’article d’*InfoLibre* la décrit comme un « *Thriller sui generis* », à savoir un thriller unique en son genre. Le roman est peut-être qualifié de la sorte en raison de l’annonce du double infanticide dès les premières lignes du roman, faisant de suite disparaître tout suspense.

À l’image de la presse en français, la presse hispanophone a réservé un accueil très chaleureux à *Canción dulce*. Dans l’article d’*El País*, Ferrero commence par saluer le fait qu’au lieu de s’intéresser à la question « qui est l’assassin ? », *Canción dulce* s’intéresse à la suivante : « comment est l’assassin ? », dans la mesure où, au lieu de développer un suspense quant au coupable du crime, le roman s’intéresse plutôt à la manière dont la coupable en est arrivée à ce point. Ce même auteur souligne que « *Leila Slimani [sic.] hace*

una autopsia ejemplar de la conciencia y el inconsciente de Louise »⁵⁵, et poursuit en qualifiant l'œuvre de roman splendide qui enveloppe le lectorat dès le début, dans lequel les personnages sont parfaitement configurés et analysés (notre traduction, comme dans le cas de tous les articles en langue étrangère dont les propos sont reformulés dans le travail). Dans l'article d'*InfoLibre*, *Canción dulce* est considéré comme un roman délicieux sur une société malade à vomir.

La presse hispanophone a également mis en exergue le caractère effroyable du roman. Ainsi, *El País* le qualifie de suffocant, *Clarín* (article de Campos) et *La Vanguardia* le qualifient d'« *escalofriante* »⁵⁶, et l'article de *Clarín* (Campos) va beaucoup plus loin en disant que le roman « *quitó el sueño a cientos de miles de madre y padres* »⁵⁷. *Infolibre*, pour sa part, qualifie le roman de « lacérant [...], comme la violence qui imprègne le roman » (notre traduction) et *Clarín*, cette fois dans l'article de Conde, considère que *Canción dulce* « *se lee de un tirón y con angustia* »⁵⁸. Comme nous pouvons le voir, si le roman a été acclamé, ses caractéristiques difficiles et lourdes de sens sont souvent retenues par la critique. D'ailleurs, les extraits présentés en espagnol sont plus exacerbés que les extraits francophones, ce qui pourrait laisser entendre que le caractère effroyable de l'œuvre a davantage marqué la presse hispanophone que la presse francophone.

Il est, par ailleurs, intéressant de constater que certains articles de la presse hispanophone s'attardent à dresser un portrait de Louise. Par exemple, dans l'article « *Las familias infelices* » d'*El Tiempo*, Restrepo Pombo indique que « *La niñera no es la única culpable* »⁵⁹, ce qui montre que si la nounou est, certes, l'auteure d'un crime à la gravité inouïe, la presse espagnole ne la considère pas comme l'unique responsable de ce qui s'est produit, mettant ainsi l'accent sur l'influence qu'a pu exercer la société sur l'évolution du comportement de Louise, à cause de cette fille non voulue, de son mari violent, ou encore de son caractère d'étrangère dans la famille des Massé.

⁵⁵ « Leïla Slimani réalise une autopsie exemplaire de la conscience et de l'inconscient de Louise ». Notre traduction.

⁵⁶ « Qui fait froid dans le dos ». Notre traduction.

⁵⁷ « A rendu insomniaques des centaines de milliers de pères et de mères ». Notre traduction.

⁵⁸ « Se lit d'une traite, avec angoisse ». Notre traduction.

⁵⁹ « La nounou n'est pas la seule coupable ». Notre traduction.

Par ailleurs, certains périodiques hispanophones établissent un lien entre le début de *Canción dulce* et *L'Étranger*, de Camus, à l'image de l'article de Conde dans *Clarín* : « *Y la cita es una flecha directa a ese otro inicio, todo un clásico a esta altura, de El extranjero de Albert Camus, otro autor de nacionalidad francesa pero nacido en Argelia* »⁶⁰. Slimani et Camus partagent donc ce point commun : ce sont des auteurs francophones d'origine maghrébine, ce que la presse hispanophone n'a pas manqué de relever. Un lien semble aussi être établi entre Slimani et Camus, dans la presse francophone, comme le montrent ces propos issus de *BibliObs* : « Il y a du Albert Camus chez elle [...] » (Leménager, 2020). Selon nous, outre les origines maghrébines que partagent les deux auteures, cette insistance est partiellement due à l'analogie entre les premières phrases de *L'Étranger* et de *Chanson douce* : « Aujourd'hui, maman est morte » de Camus et « Le bébé est mort » de Slimani.

Enfin, dans la presse latinoaméricaine, une véritable comparaison est parfois réalisée entre l'intrigue de *Canción dulce* et la situation sociale en vigueur dans les pays. L'exemple le plus frappant est celui de l'Argentine : dans l'article paru dans *Clarín*, Conde explique qu'aussi bien dans la société française que dans la société argentine, les nounous se chargeant des enfants de familles plus riches sont souvent des immigrées (p.ex. du Maroc, de la Côte d'Ivoire ou du Sénégal en France, de la Bolivie, du Pérou ou du Paraguay en Argentine) sans enfants ou avec des enfants adultes émancipés, et souligne ensuite que dans *Canción dulce* se produit une rupture concernant ce phénomène :

« *Y después llega Luisa. Un ángel caído del cielo. La niñera ideal. Los chicos la aman. El matrimonio también. ¿Quién no querría tenerla como niñera? Pero acá hay un cliché roto, lo que provoca un respingo en el lector: Luisa no es inmigrante, es francesa, blanca, de mediana edad, es rubia. Slimani rompe el lugar común -la niñera no es inmigrante-, a la vez que confirma el acto de racismo: de las candidatas a niñeras, eligen a la francesa* »⁶¹ (Conde, 2021).

En effet, le schéma est inversé, tout en conservant un certain racisme : de toutes les candidates, Myriam choisit délibérément une Française, qui est présentée en qualité

⁶⁰ « Et cette citation est une référence directe à cet autre début de roman, aujourd'hui considéré de classique, à savoir *L'Étranger* d'Albert Camus, un autre auteur de nationalité française mais né en Algérie ». Notre traduction.

⁶¹ « Et ensuite arrive Louise. Un ange tombé du ciel. La nounou idéale. Les enfants l'adorent. Le couple aussi. Qui ne voudrait pas d'elle comme nounou ? Cependant, ici, un cliché est brisé, ce qui fait sursauter le lecteur : Louise n'est pas une immigrée, elle est Française, blanche, d'âge moyen et blonde. Slimani rompt ce lieu commun -la nounou n'est pas immigrée- et confirme, dans le même temps, l'acte de racisme : parmi toutes les nounous candidates, ils choisissent la Française ». Notre traduction.

d'étrangère pour Myriam, d'origine maghrébine, qui se refuse à employer une nounou d'origine maghrébine. Ceci renforce la figure d'altérité attribuée à Louise dans le cadre du mythe de Médée.

En ce qui concerne la version en langue anglaise, le traducteur ayant produit les deux versions est Sam Taylor, sur qui nous reviendrons ci-dessous. Deux titres sont donc proposés : *Lullaby* et *The Perfect Nanny*, sans que le corps du texte ne fasse l'objet de changements majeurs, hormis orthographiques. La version américaine, *The Perfect Nanny*, a été publiée aux éditions *Penguin Books* en 2018, et la version britannique, *Lullaby*, a été publiée par les éditions *Faber & Faber*, également en 2018. En outre, une version grand format a été publiée chez *Wheeler Publishing* aux États-Unis : elle sera présentée ci-dessous, dans la section consacrée aux éléments para- et péritextuels.

Force est de constater que les articles de presse consacrés à *Chanson douce* ne sont pas légion dans la presse anglophone, toutes régions confondues. Pour notre analyse de la réception dans la presse anglophone, nous nous appuyerons sur les articles suivants, issus aussi bien du Royaume-Uni que des États-Unis.

Périodique	Auteure / Auteur	Titre	Date
<i>Financial Times</i> (US)	Catherine Taylor	Lullaby by Leïla Slimani – one of the family	05/01/2018
<i>The Guardian</i> (UK)	Julie Myerson	Lullaby by Leïla Slimani review – a truly horrific, sublime thriller	07/01/2018
<i>The New York Times</i> (US)	Marylin Stasio	Keep Watch Over Your Children: Danger Lurks Everywhere	19/01/2018
<i>The Guardian</i> (UK)	Eva Wiseman	Lullaby, the book of the moment, is a wake-up call for us all	28/01/2018

Tableau 9 - Articles de presse EN, Slimani

Globalement, la réception de l'œuvre dans la presse anglophone semble, elle aussi, très positive (comme tel était le cas dans la presse hispanophone), bien que le nombre d'articles de presse décelés soit très réduit. Nous avons pu récolter des articles au Royaume-Uni et aux États-Unis, mais pas dans les autres pays anglophones (Australie).

Ainsi, dans l'article issu du *Financial Times*, Taylor souligne que Slimani joue « intelligemment » avec les perceptions du lectorat, et clôture son article en décrivant le

roman comme suit « *Slimani's uncompromising examination of female anger and acquiescence* »⁶², ce qui décrit la colère intériorisée que Slimani a voulu exprimer, et la manière dont cette colère et sa dissimulation par Louise a mené jusqu'au drame. Les propos du *New York Times* vont dans le même sens : ils font état du caractère redoutablement précis des études de personnages réalisées. En outre, Stasio, dans le même article, souligne que le roman soulève de nombreuses questions « douloureuses » (Myriam se sert-elle de Louise pour se débarrasser de ses enfants ? Myriam fait-elle preuve de racisme envers la nounou ? Louise tue-t-elle les enfants par jalousie de la situation sociale des Massé ?). De la sorte, les articles anglophones que nous avons relevés dans la presse américaine mettent l'accent sur la lourdeur des questions traitées dans *The Perfect Nanny*, et sur les profondes réflexions sur lesquelles débouchent ces questions.

Concernant la presse britannique, seuls deux articles issus du *Guardian* ont pu être décelés. Dans le premier, rédigé par Myerson, *Lullaby* est décrit comme un roman empli d'agonie, dans lequel l'écriture de Slimani est d'une précision à couper le souffle. Elle considère aussi que « *Slimani ratchets up the tension by scattering clues, some so distressing that you read on with a genuine and mounting sense of dread* »⁶³. L'effet d'aggravation progressive de la situation présentée dans le roman en français se fait, dès lors, également sentir dans la version anglophone, jusqu'à déboucher sur le drame. L'autre article du *Guardian*, celui de Wiseman, va dans le même sens : il décrit *Lullaby* comme un roman rempli d'effroi, qui se lit à la hâte pour s'échapper des meurtres, et comme un roman dans lequel est étudiée la dure vérité se cachant derrière chaque bonne mère de famille.

Nous avons, dès lors, pu constater dans la presse anglophone et hispanophone que les traductions de *Chanson douce* ont été saluées et ont fait l'objet d'une bonne réception, sans que n'en soit altéré le caractère effroyable. Il est par ailleurs nécessaire de noter que Louise, la nounou, n'est pas forcément considérée comme entièrement responsable de ses actes, ce qui nous permet d'établir un lien avec le mythe de Médée qui, si elle est coupable d'infanticide, le fait pour de nombreuses raisons. Dans la section suivante, nous nous

⁶² « L'examen sans compromis que fait Slimani de la colère et du caractère conciliant des femmes ». Notre traduction.

⁶³ « Slimani fait monter la tension en disséminant des indices, dont certains sont si inquiétants que votre lecture deviendra véritablement de plus en plus effroyable au fil des pages ». Notre traduction.

attacherons à décrire la carrière de la traductrice de *Chanson douce* vers l'espagnol, et du traducteur de l'œuvre vers l'anglais, tout en nous attachant à analyser les réponses au questionnaire que nous leur avons soumis pour dégager leur perception des mythes gréco-romains et de la représentation des femmes au cours du processus traductif.

5.2.4 Traductrice de l'œuvre en espagnol : Malika Embarek López

5.2.4.1 Carrière et autres œuvres traduites

La traductrice de *Chanson douce* vers l'espagnol est Malika Embarek López. Elle a étudié la philologie hispanique à la Faculté de Lettres et Sciences humaines de l'Université Mohammed V de Rabat et a notamment obtenu, en 2017, un prix espagnol⁶⁴ pour sa carrière de traductrice (Siglo XXI editores, 2021), ainsi que le Prix national espagnol de la culture dans la catégorie « Traduction » (Médias 24, 2019).

Elle a publié, au total, une cinquantaine d'œuvres, principalement des traductions de littérature maghrébine d'expression française vers l'espagnol (*Gobierno de España*, 2017). Embarek López a notamment traduit la quasi-intégralité de l'œuvre de l'auteur marocain Tahar Ben Jelloun vers l'espagnol. En outre, elle a traduit de nombreuses œuvres présentées sur le site de la maison d'édition *Cabaret Voltaire*, dans laquelle a été publiée *Canción dulce*, dont le nouveau roman de Slimani (*Le pays des autres – El país de los otros*), gage de la confiance que lui accorde cette maison d'édition espagnole.

Dans le questionnaire rempli qu'elle nous a fourni, nous notons un argumentaire intéressant de sa part sur l'empathie de la traductrice ou du traducteur, qu'elle juge fondamentale. Elle affirme qu'elle ne fait pas la différence entre auteurs et auteures lorsqu'elle traduit. L'on peut établir un parallèle intéressant entre les propos de la traductrice la théorie de Lotbinière-Harwood, qui affirme que les femmes maîtrisent la langue du dominant (masculin) et du dominé (féminin).

⁶⁴ Premio Nacional a la Obra de un Traductor

5.2.5 Traducteur de l'œuvre en anglais : Sam Taylor

5.2.5.1 Carrière et autres œuvres traduites

Concernant la traduction vers l'anglais de *Chanson douce* (qu'il s'agisse de la version britannique *Lullaby* ou de la version américaine *The Perfect Nanny*), elles ont été composées par Sam Taylor, traducteur britannique. Avant d'entreprendre une carrière de traducteur, ce dernier a exercé des fonctions de journaliste pour le compte du périodique britannique *The Observer* (Taylor, 2021). En 2001, il a déménagé en France, appris le français et a écrit lui-même plusieurs romans, tous publiés chez *Faber*, avant de déménager aux États-Unis : *The Republic of Trees* (2005), *The Amnesiac* (2007), *The Island at the End of the World* (2009), *The Ground is Burning* (2011).

La première œuvre qu'il a traduite dans le cadre de sa carrière de traducteur a été *HHhH* (traduction publiée en 2012), de Laurent Binet, dont il a par ailleurs traduit vers l'anglais le roman *La septième fonction du langage* (traduction publiée en 2017) (*ibid.*).

De sa traduction vers l'anglais de *Chanson douce* (publiée en 2018), le *Financial Times* a écrit : « *'Slimani's style, enhanced by Sam Taylor's graceful, unobtrusive translation, is calm, matter-of-fact and controlled'* »⁶⁵ (*ibid.*). De la sorte, nous voyons que la traduction de Taylor semble avoir été considérée comme fidèle et contrôlée de manière générale : nous verrons, dans nos analyses, ce qu'il en est termes de réécriture des mythes et d'image des personnages féminins intervenant dans ces mythes actualisés.

5.2.6 Éléments para- et péri-textuels pertinents (texte source)

Comme préconisé dans le modèle de Hewson revisité par Henry, nous nous pencherons sur les éléments para- et péri-textuels nécessaires à notre analyse littéraire et traductologique. Nous analyserons ces éléments dans la version originale de chaque œuvre de notre corpus (*Chanson douce*, dans le cas de cette section), mais également dans les traductions vers l'anglais et l'espagnol. En ce sens, nous étudierons la couverture et la

⁶⁵ « Le style de Slimani, sublimé par la discrète et élégante traduction de Sam Taylor, est calme, direct et contrôlé ». Notre traduction.

quatrième de couverture, les éventuelles illustrations, introduction et bibliographie, les commentaires de l'éditeur, la préface et la postface.

5.2.6.1 *Couverture et quatrième de couverture*

L'un des éléments analysés dans le cadre critique de Hewson est l'apparence physique extérieure du livre, à savoir la couverture et la quatrième de couverture. Pour *Chanson douce*, force est de constater que les versions linguistiques présentent des apparences différentes, au même titre que les différentes éditions francophones. Initialement, la version publiée chez Gallimard affichait une couverture et une quatrième de couverture très sobres, classiques de chez l'éditeur, au contraire des éditions de poche, parues chez *Folio*. Voici les différentes éditions.

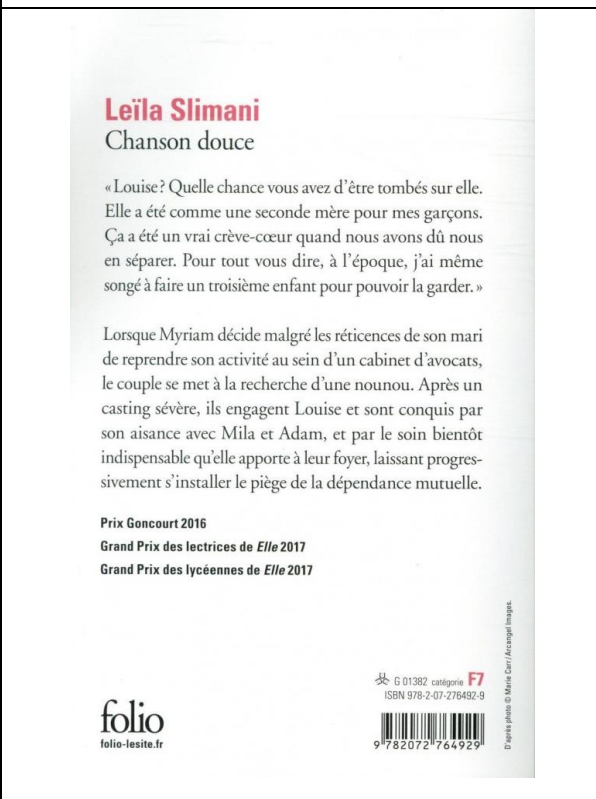
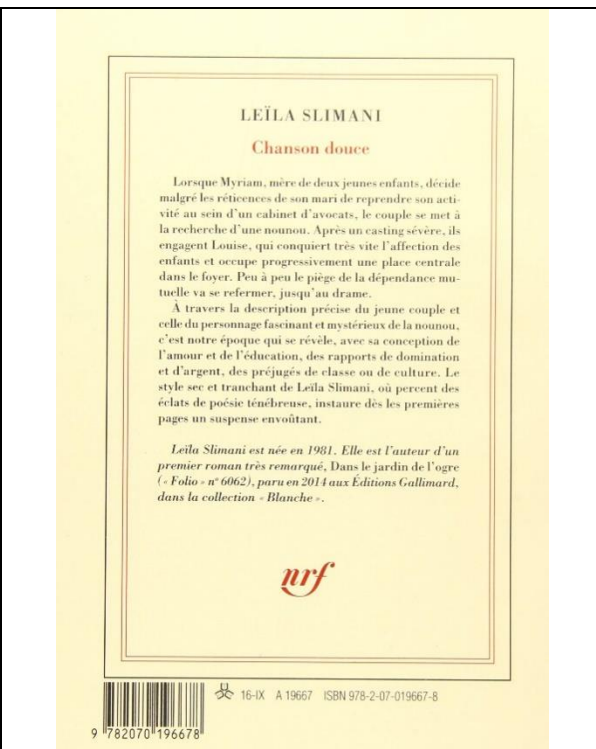
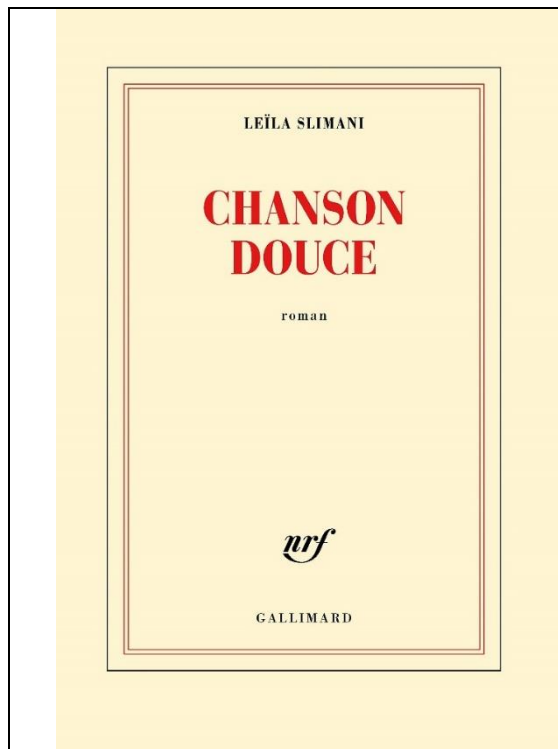




Tableau 10 - Éditions françaises de *Chanson douce* (Gallimard et Folio)

Comme nous le voyons, trois éditions francophones de *Chanson douce* sont disponibles. L'édition originale est celle de Gallimard (première dans le tableau) et les deux éditions de poche ont été publiées chez Folio. Cette couverture est la couverture blanche classique de Gallimard.

Les couvertures de romans traduits revêtent une grande importance dans le cadre d'une analyse traductologique telle que la nôtre, comme l'indiquent, par exemple, les propos suivants, tenus par Mossop (2017 : 2).

While a cover may certainly convey aspects of the text, or at least not contradict it, the meaning of the text may also be sidelined, suppressed or even negated by another, much more important function of covers: they are first and foremost marketing devices (book buyers do indeed judge by the cover!), and secondarily freestanding art objects. As such, they will tend to call up, in the minds of book buyers, themes that exist independently of the text in the source or target culture.

Plusieurs éléments sont à souligner dans cette définition : les couvertures peuvent avoir des répercussions opposées sur le roman qu'elles ornent : elles peuvent faire allusion

à certains éléments de l'intrigue ou, au contraire, les modifier voire supprimer. En effet, comme l'indique Mossop, les couvertures sont capitales en tant qu'argument de vente : il s'agit, après tout, du premier contact qu'entretient le lectorat avec l'ouvrage, raison pour laquelle les préférences du lectorat cible prennent, dans ce contexte marketing, le pas sur le contenu de l'intrigue. Dans ce sens, deux questions sont posées par le chercheur (2017 : 1) : d'une part, les couvertures peuvent-elles être considérées comme des « traductions intersémiotiques » des textes auxquels elles sont apposées, d'autre part, est-il possible que, lorsque la couverture du texte source renvoie à des éléments de l'intrigue, tel ne soit pas le cas dans la culture de destination en raison des affinités différentes du public cible par rapport au public source ?

Concernant, tout d'abord, l'édition originale de Gallimard, elle est caractérisée par une grande sobriété. En effet, les seuls éléments figurant sur la couverture sont le nom de l'auteure, le titre, la mention « roman », la mention « nrf » (pour *Nouvelle Revue française*, ayant donné naissance aux éditions Gallimard, logo historiquement présenté sur les couvertures de la collection « Blanche »), ainsi que le triple cadre classique des ouvrages publiés chez cet éditeur. La quatrième de couverture présente le nom de l'auteure, le titre, un résumé de l'intrigue (sans aucune révélation sur le meurtre des enfants), un court commentaire sur le contenu de l'intrigue et ses enjeux et une biobibliographie de Slimani. Des éléments tels que l'ISBN et le code-barres apparaissent également.

De cette édition originale, l'on peut donc dire qu'elle ne révèle aucune information sur le meurtre, ce qui, par ailleurs, crée un contraste d'autant plus saisissant entre l'apparence physique du livre et les premiers mots du roman « Le bébé est mort ». Aucune image, aucun signe annonciateur ne laisse présager du drame qui se joue dans le livre, ce qui a pour effet de créer une transition assez brutale lorsque la lecture du roman commence.

En revanche, il n'en va pas de même dans les deux éditions parues chez *Folio*. Dans la première, apparaissent le nom de l'auteure, le titre de l'ouvrage et une grande image du buste d'une nounou arborant un col Claudine. Aucun visage n'apparaît, signe d'une volonté de mettre l'accent sur le caractère impersonnel de la nounou. Peut-être s'agit-il là d'une volonté de déshumaniser Louise. Quoi qu'il en soit, le lectorat sait au premier coup d'œil

que l'histoire mettra en scène une nounou, ce qui donne davantage d'informations que la couverture originale et peut donc, dans une certaine mesure, diminuer l'effet de surprise ressenti lors de la lecture des mots « Le bébé est mort ». Quelques changements sont également à noter sur la quatrième de couverture : si le résumé du roman est le même que celui de l'édition originale, il est, dans le cas des versions *Folio*, précédé par un extrait du roman reprenant les propos d'Anne Rouvier, mère ayant également confié ses enfants à Louise avant les Massé et qui avait vivement recommandé la nounou. Cet extrait encense Louise et met en avant toutes ses qualités, ce qui crée une transition assez brutale avec le caractère impersonnel de l'image présentée sur la couverture, et qui met bien en exergue l'ambivalence du personnage. Apparaissent également sur la quatrième de couverture les prix obtenus par Slimani pour *Chanson douce*. Concernant l'image présente sur la deuxième édition publiée chez Folio, il s'agit d'une photo de Karin Viard, l'actrice incarnant Louise dans l'adaptation cinématographique de *Chanson douce*, sans doute dans le but d'attirer lectrices et lecteurs potentiel qui auraient visionné le film. L'actrice, représentée avec une expression grave, diminue également l'effet de surprise lorsque l'on aborde les premiers mots du roman, car des indices sur la nature funeste de l'intrigue transparaissent de la photographie présentée.

Grâce à ces trois éditions, nous avons établi que la couverture et la quatrième de couverture influencent, selon les éléments qui y sont présentés, l'effet de surprise du lectorat en découvrant le caractère tragique de l'intrigue. Si les deux éditions Folio donnent quelques indices concernant celui-ci, l'édition originale parue chez Gallimard renforce la surprise en présentant une couverture blanche et une quatrième de couverture ne reprenant pas d'extrait du roman. Le caractère brutal de la transition entre la consultation de la couverture et les premiers mots du roman « Le bébé est mort » et en exergue le caractère brutal et sanguinaire de Médée : tout indice sur le drame présent sur la couverture diminue, dès lors, la transition brutale et réduit l'expressivité du mythe.

5.2.6.2 Illustrations

Outre les illustrations présentées sur la couverture et/ou la quatrième de couverture, le modèle de Hewson préconise une analyse des illustrations contenues à l'intérieur de l'œuvre. Néanmoins, il nous est impossible d'appliquer ce volet de l'analyse à *Chanson douce*, dans la mesure où aucune illustration n'est contenue dans le livre.

5.2.6.3 Introduction et bibliographie

Dans la version originale que nous avons analysée dans notre recherche (édition Gallimard présentée plus haut), aucune introduction ni bibliographie n'est présentée dans l'œuvre.

5.2.6.4 Commentaires de l'éditeur

Dans la version francophone de *Chanson douce* que nous avons analysée, aucun commentaire de l'éditeur n'a été relevé à l'intérieur du livre (la quatrième de couverture ayant déjà été mentionnée), raison pour laquelle cette rubrique ne s'applique pas non plus à la version francophone analysée.

5.2.6.5 Préface et postface

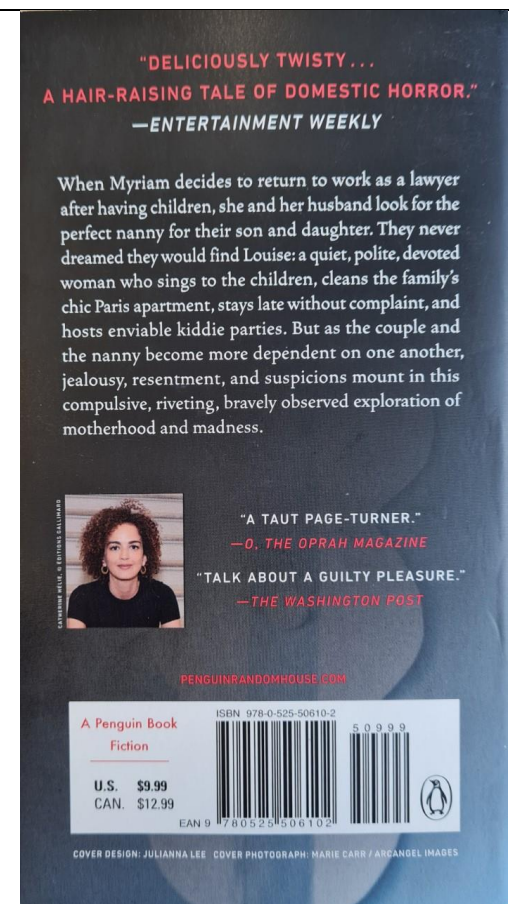
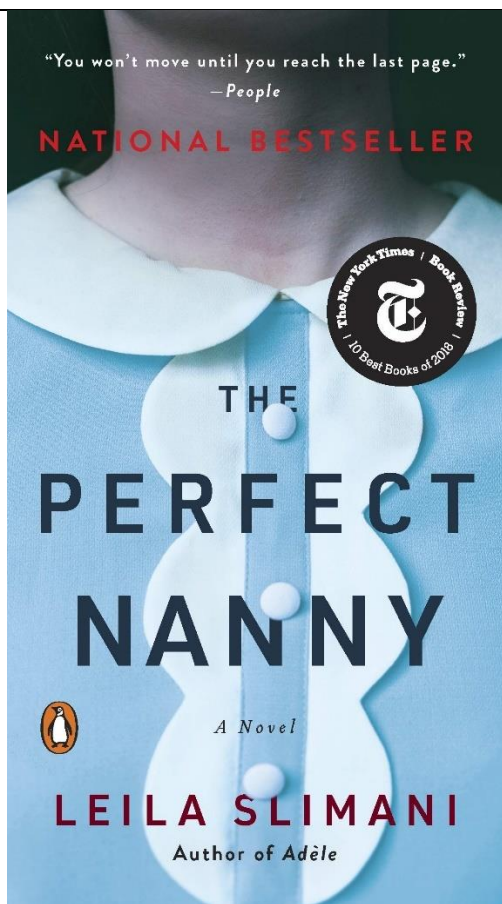
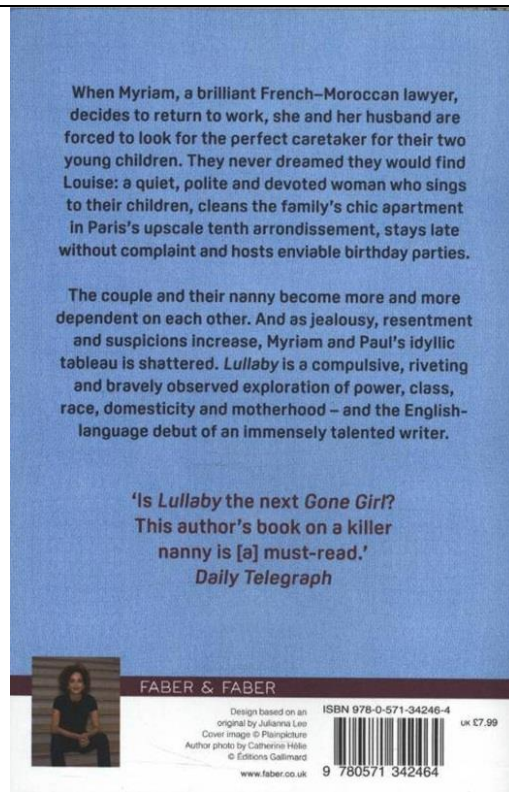
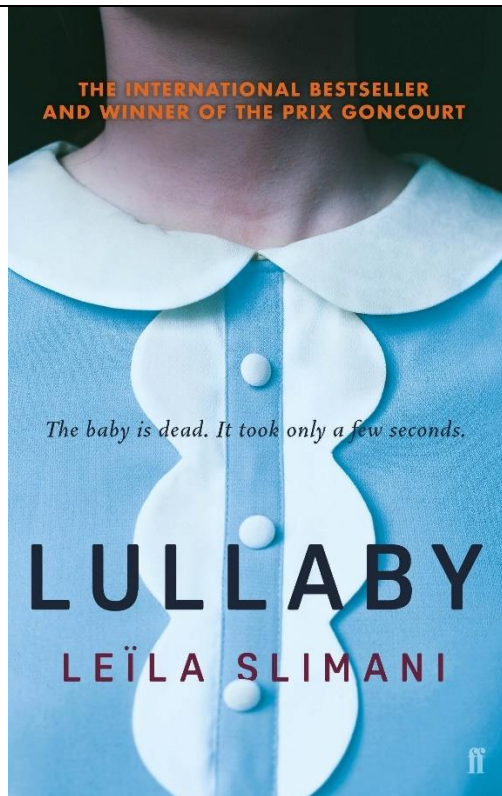
À l'image des rubriques précédentes, aucune préface ni postface n'est présentée dans la version originale de *Chanson douce* que nous avons analysée.

5.2.7 Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction anglaise)

Après avoir étudié les éléments para- et péri-textuels dans la version originale francophone de *Chanson douce*, nous nous pencherons maintenant sur la version anglophone produite par le traducteur Sam Taylor et publiée chez *Penguin* (États-Unis), *Wheeler Publishing* (États-Unis – grand format) et *Faber & Faber* (Royaume-Uni). Les versions de *Penguin* et *Faber & Faber* seront présentées de manière similaire, même si quelques différences individuelles que nous ne manquerons pas de relever apparaissent de temps à autre. La version de *Wheeler Publishing* est, quant à elle, différente.

5.2.7.1 Couverture et quatrième de couverture

En ce qui concerne, tout d'abord, la couverture de la version anglophone, elle est la suivante.



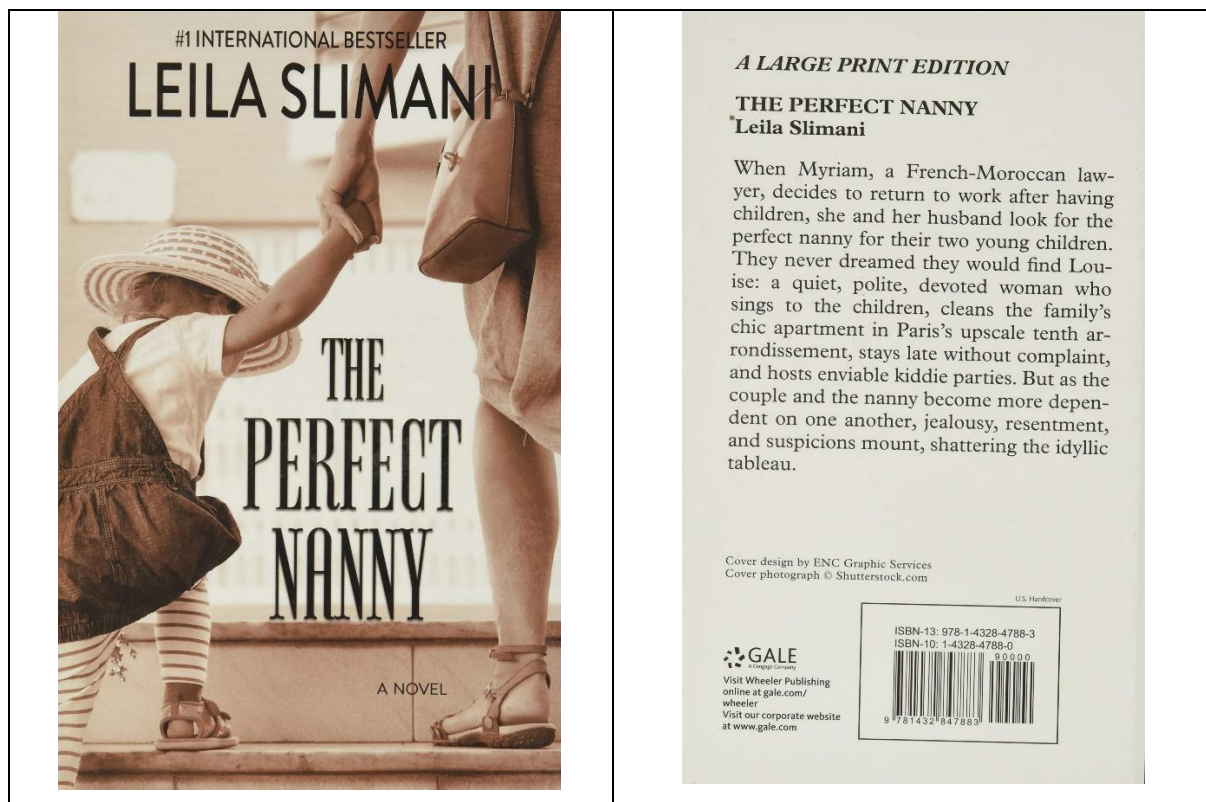


Tableau 11 - Éditions anglophones de *Chanson douce*

La couverture des éditions de *Faber & Faber* et *Penguin* sont identiques, et affichent le même col Claudine que la version francophone parue chez *Folio* présentée plus haut. En ce sens, quelques indices sur l'intrigue sont déjà donnés au lectorat : le cou sombre de la nounou ne laisse pas apparaître son visage, ce qui la dépersonnifie et laisse présager du caractère tragique de l'intrigue. Notons, en outre, que sur la version publiée au Royaume-Uni (*Lullaby*), les premiers mots du roman apparaissent et mettent les lectrices et lecteur au diapason avant même l'ouverture du roman « *The baby is dead. It took only a few seconds* ». Lors de la consultation de la couverture, nous pouvons donc estimer que l'effet de surprise est réduit dans la version britannique par rapport à la version américaine, car le lectorat ne doit même pas, dans la première version, ouvrir le livre pour savoir que le bébé est mort. À noter, également, que le nom du traducteur (Sam Taylor) apparaît sur la couverture de *Lullaby*, mais pas sur celle de *The Perfect Nanny* publié par *Penguin*. L'obtention du prix Goncourt 2016 figure sur la couverture de *Lullaby* (il s'agit sans doute là d'un argument de vente destiné à légitimer le livre auprès du public britannique), mais pas sur celle de *The Perfect Nanny*. Sur cette couverture apparaît la mention « *author of Adèle* », en référence à un autre roman écrit par Slimani, *Dans le jardin de l'ogre*. D'ailleurs, la couverture d'*Adèle* (version anglophone) présente également un buste de femme avec un col blanc.

La couverture de l'édition proposée par *Wheeler Publishing* arbore quant à elle une photo d'une femme (sa mère ? sa nounou ?) tenant la main d'un enfant. Si les deux personnes apparaissent de dos, la tête de la femme, encore une fois, n'apparaît pas sur la couverture, ce qui a pour effet de la dépersonnifier. Du reste, cette couverture présente une scène de la vie quotidienne, qui n'est pas sans rappeler Louise montant l'escalier de l'immeuble des Massé en tenant la main de Mila le jour du meurtre dans le hall dudit immeuble (comme relaté par Madame Grinberg). Encore une fois, cette couverture donne des indices sur l'intrigue, même si elle apparaît peut-être moins funeste que la couverture représentant le col claudine. Enfin, la figure maternelle est prépondérante sur cette dernière couverture, là où les deux premières étaient centrées sur la seule figure féminine, ce qui modifie l'élément principal de la couverture et peut modifier le premier contact du lectorat avec le roman quant à la représentation des femmes.

La quatrième de couverture des trois éditions diffère. Celle de *Lullaby* est bleue et présente un résumé assez explicite de l'intrigue, mettant déjà en avant la spirale infernale que représente l'arrivée de Louise dans le monde familial des Massé. En outre, une brève critique (quatre lignes) de l'œuvre est présentée (mettant l'accent sur les conflits de pouvoir et la qualité de l'écriture), ainsi qu'une critique très positive du périodique *Daily Telegraph* (critique ponctuelle que nous n'avons pas pu, après recherches, relier à un quelconque article de presse). La quatrième de couverture proposée par la version américaine de *Penguin* commence, quant à elle, par une critique de deux lignes (*Entertainment Weekly*) mettant l'accent sur l'horreur domestique dépeinte dans le livre. Ensuite apparaît un résumé de l'intrigue, globalement similaire à celui présenté sur la quatrième de couverture de *Lullaby*, et mettant en exergue la dépendance malsaine s'installant entre les protagonistes. Deux petites critiques (moins d'une ligne) positives apparaissent également (Oprah Winfrey et *The Washington Post*), ainsi que d'autres informations telles que le prix et les crédits photographiques des couvertures. Par conséquent, le lectorat peut en apprendre davantage sur l'intrigue en se référant à la quatrième de couverture de *Lullaby* et *The Perfect Nanny* (*Penguin*), ce qui entrave l'effet de surprise provoqué par les mots « *The baby is dead* ». Concernant, pour terminer, la quatrième de couverture de l'édition de *The Perfect Nanny* proposée par *Wheeler Publishing*, un résumé similaire à celui des autres éditions est

présenté et met, lui aussi, l'accent sur l'interdépendance malsaine s'installant entre le couple et Louise. Au sens de Mossop, on ne peut donc pas affirmer que les couvertures des éditions anglophones sont moins fidèles au contenu du roman que les couvertures des éditions francophones, même si l'accent est parfois mis sur un aspect différent de l'histoire.

5.2.7.2 Illustrations

Comme pour les différentes versions francophones de *Chanson douce*, aucune illustration n'est présente dans les versions anglophones : ce volet du modèle de Hewson n'est donc pas applicable à *Lullaby* ni *The Perfect Nanny*, toutes éditions confondues.

5.2.7.3 Introduction et bibliographie

Là où aucune introduction n'était proposée dans la version francophone de *Chanson douce*, il n'en est pas tout à fait de même dans les deux versions en langue anglaise que nous avons étudiées. En effet, tant dans *Lullaby* (Faber & Faber) que dans *The Perfect Nanny* (Penguin), figure une petite note biographique sur Leïla Slimani. Cette brève biographie est plus succincte dans la version britannique (*Lullaby*) que dans la version américaine (*The Perfect Nanny*). Dans *Lullaby*, Slimani est présentée comme la douzième femme à avoir remporté le prix Goncourt, alors qu'elle est considérée, dans *The Perfect Nanny*, comme la première femme marocaine à avoir gagné le prix. De la sorte, la version britannique met l'accent sur le fait que Slimani est une femme, alors que la version américaine souligne plutôt le fait qu'elle est une femme de nationalité marocaine. Le lectorat américain sera, peut-être, plus attentif aux références culturelles et aux questions sociales qui en découlent, tandis que le lectorat britannique sera, nous pouvons le supposer, plus sensible aux questions de genre en tant que telles. Ceci mériterait d'être vérifié par des études ultérieures. Les deux biographies font, par ailleurs, état des luttes que mène Slimani en faveur des droits humains, ainsi qu'en faveur des droits des femmes.

En revanche, comme dans la version francophone, aucune bibliographie n'est présentée à l'intérieur de l'ouvrage.

5.2.7.4 Commentaires de l'éditeur

Aucun commentaire de l'éditeur ne figure dans les versions anglophones étudiées, raison pour laquelle cette rubrique ne s'applique pas à ces traductions.

5.2.7.5 Préface et postface

En outre, aucune préface ni postface n'est présentée dans aucune des éditions.

5.2.8 Éléments para- et péritextuels pertinents (traduction espagnole)

Il nous reste maintenant à analyser les éléments para- et péritextuels de la version espagnole. L'analyse sera structurée de la même manière que celle qui a été réalisée pour les versions anglaises. À notre connaissance, une seule version espagnole a été publiée, et elle est signée *Cabaret Voltaire*. Nous nous appuyerons donc sur cette version pour formuler notre propos.

5.2.8.1 Couverture et quatrième de couverture

La couverture est différente des couvertures proposées en français et en anglais.



Tableau 12 - Édition hispanophone de *Chanson douce*

En effet, outre le nom de l'auteure et le titre de l'ouvrage en espagnol, une photo exclusive à la version hispanophone figure sur la couverture de *Canción dulce*. Sur la partie gauche de celle-ci apparaît le mur d'un immeuble, et sur la partie droite, une fenêtre. Cette fenêtre plonge lectrices et lecteurs dans un appartement où l'on aperçoit des jouets ainsi qu'une nounou tenant un petit garçon dans ses bras. La nounou a le regard fixé sur le garçon, tandis que ce dernier lance vers l'extérieur un regard semblant inquiet, directement vers le lecteur. Un certain désordre règne dans l'appartement. Cette couverture permet au lectorat

de prendre un premier contact plutôt explicite avec le roman, dans le sens où l'image résume à elle seule la majorité de l'intrigue, ce qui peut, comme tel était le cas avec certaines couvertures étudiées plus haut, réduire l'effet de surprise auquel est soumis le lectorat lors du début de la lecture du roman. En outre, le regard du garçon, qui semble détaché, pourrait laisser penser que n'est pas serein. Ceci en dit long sur les propos de Slimani et il s'agit sans doute, en ce sens, de l'une des couvertures donnant aux lecteurs et lectrices le plus d'indices concernant le récit avant même le début de la lecture, permettant directement au lectorat d'observer de l'extérieur la situation dans l'appartement.

La quatrième de couverture, pour sa part, est présentée de manière inhabituelle, puisque le texte y est présenté en format paysage. Deux éléments textuels principaux figurent sur cette quatrième de couverture. D'abord, une introduction à l'intrigue qui explique la situation de Myriam, sa rencontre avec Louise et le caractère rapidement indispensable de la nounou, et qui met en exergue l'interdépendance grandissante débouchant sur un drame. Ensuite, une petite critique sur le style de rédaction et les questions importantes traitées par Slimani (amour, éducation, soumission, inégalités de classe...). En ce sens, la quatrième de couverture donne quelques informations sans pour autant gâcher le suspense ni révéler le contenu de l'intrigue. Nous voyons que ce que Mossop indiquait plus haut se vérifie : l'illustration utilisée sur la couverture de la version hispanophone est inédite, dans une volonté de l'éditeur de l'adapter au marketing du public de destination. Cette illustration est, néanmoins, fidèle à l'intrigue.

5.2.8.2 Illustrations

Un élément important est à relever au niveau des illustrations. En effet, un rabat est intégré à la quatrième de couverture du roman et présente la fenêtre de l'appartement se trouvant à droite de celle qui est présentée sur la couverture. Derrière cette fenêtre apparaît un désordre encore plus grand que derrière la première fenêtre, ce qui renforce le sentiment de chaos et d'inconfort ressortant de l'image, ainsi que l'urgence, pour la maîtresse de maison, de trouver de l'aide. Ceci donne, dès lors, davantage d'indices sur l'intrigue.

5.2.8.3 Introduction et bibliographie

En guise d'introduction (présente non pas dans le manuscrit, mais sur le rabat intégré à la couverture, cette fois), nous retrouvons une biographie de Leïla Slimani, ainsi qu'une

biographie de la traductrice, Malika Embarek López (bénéficiant d'une renommée assez large en Espagne). Ces biographies s'intéressent surtout à leur parcours académique et professionnel, en mettant l'accent sur l'obtention du prix Goncourt par Slimani, ainsi que sur les auteurs et auteurs traduits par Embarek López.

5.2.8.4 Commentaires de l'éditeur

Aucun commentaire d'éditeur ne figure dans *Canción dulce*, raison pour laquelle cette rubrique ne s'applique pas à notre analyse de cette version de l'ouvrage.

5.2.8.5 Préface et postface

De même, aucune préface ni postface ne figure dans l'édition de *Canción dulce* que nous avons étudiée, raison pour laquelle cet aspect n'est pas développé.

5.2.9 Macrostructure du texte et synthèse comparative entre traductions et texte source

Chanson douce est introduit par deux citations. L'une, de Rudyard Kipling issue de *Simple contes des collines* porte sur une femme s'occupant d'enfants, à l'image de Louise, qui a une vie qui la tourmente et que personne ne soupçonne ; l'autre, de Dostoïevski dans *Crime et châtiment*, aborde l'importance pour tout « homme » d'aller quelque part, ce qui fait penser à une Louise au pied du mur décrite dans le roman, ce qui la pousse à dépasser les limites.

Ces deux citations sont suivies d'un prologue relatant la mort des enfants, puis d'une série de chapitres non-numérotés et sans titre qui décrivent la ligne du temps des événements menant à la mort de ces enfants : de la décision d'employer Louise au jour de la tragédie. Ces 36 chapitres sans nom sont néanmoins ponctués de cinq chapitres titrés.

Ces cinq chapitres portent le nom de proches de Louise qui donnent une perspective et un point de vue externe à la tragédie : Stéphanie, Rose Grinberg, Jacques, Hector Rouvier et à nouveau Stéphanie. Stéphanie est la fille de Louise, le premier chapitre qui lui est dédié témoigne de la froideur de Louise et de l'isolement de Stéphanie. Rose Grinberg est la voisine des Massé, elle relate son témoignage à la police en décrivant Louise le jour de la tragédie. Jacques était l'époux violent de Louise. Hector Rouvier, ancien enfant dont Louise

était la nounou, est le fils de la famille qui recommande Louise aux Massé. Enfin, le dernier chapitre titré concerne Stéphanie et décrit la violence de Louise à son égard.

Les traductions vers l'espagnol et l'anglais respectent toutes cette macrostructure et les deux citations sont traduites respectivement en espagnol et en anglais.

5.2.10 Analyse critique

5.2.10.1 Identification des mythèmes

Dans le cadre de l'analyse du mythe de Médée dans le roman *Chanson douce* de Leïla Slimani, nous nous devons de commencer par une description du mythe de Médée et par une délimitation des mythèmes constitutifs de ce mythe que nous tenterons de déceler dans le roman et dans ses traductions vers l'anglais et l'espagnol pour l'analyse.

Commençons par une description générale du mythe de Médée :

[...] la légende des Argonautes est marquée d'emblée par l'importance d'une figure féminine, celle de Médée, la fille d'Aiétès que Jason ramènera de Colchide en même temps qu'il rapportera la Toison, femme et butin se trouvant en l'occurrence étroitement liés : sans Médée, Jason n'aurait pu rapporter la Toison d'or, objectif de son voyage et condition posée par son oncle Pélidas pour conquérir le trône (Hurst, 2012 : 83)

Nous apprenons, grâce à cette citation, que Médée est originaire de Colchide et est la fille d'Aiétès (Roi de Colchide, fils d'Hélios et de Perséis, que Jason et les Argonautes doivent défaire pour s'emparer de la Toison d'Or). Elle indique aussi que Médée, qui quitte sa patrie pour épouser Jason devient étrangère (ce qui constitue, d'ailleurs, l'un des mythèmes caractérisant son mythe). Néanmoins, Médée a trahi sa famille dans le but d'aider Jason à obtenir la Toison d'Or, car elle est tombée éperdument amoureuse de lui lors du voyage de ce dernier en Colchide. Elle ressemble en ce sens aux « *helper-maiden* », ces jeunes filles qui aident le héros à accomplir sa tâche et qu'on retrouve un peu partout dans les mythes, contes et légendes. Claude Vatin la compare pour cette raison à Ariane en ces termes : « Exemple des vicissitudes de la condition féminine, elle est d'abord la compagne fidèle et efficace, subordonnée à l'exploit d'un homme qui l'abandonne dès qu'elle ne lui

est plus utile. Médée eut pour Jason le même dévouement et connut la même trahison » (2004 : 15).

Ceci crée une relation d'interdépendance entre Médée et Jason. Néanmoins, ladite relation d'interdépendance prendra fin lorsque Jason trahira Médée au profit d'une autre femme, comme l'indique Rovito :

Plus tard, son destin la conduira dans une terre encore plus éloignée de ses origines, Corinthe, où elle entrera en contact plus profondément avec la solitude de sa diversité, où elle vivra l'abandon douloureux de Jason qui a désormais refusé son amour pour poursuivre sa raison pratique, et où elle mûrira l'idée de la cruelle vengeance envers l'homme qu'elle n'a cessé d'aimer (2017 : 245-246).

Folle de rage à la suite de cette trahison, Médée, non contente d'assassiner la femme lui ayant subtilisé Jason, décidera également de tuer leurs enfants dans une optique de vengeance, comme le souligne Liu :

Mais la mort de sa rivale est loin d'être suffisante pour assouvir la colère de Médée, il lui faut aussi toucher Jason en ce qu'il a de plus cher, ses enfants. Faisant passer sa jalousie avant tout, elle se saisit de ses deux enfants et les égorge [...] Médée est traitée comme une barbare venue de la lointaine Colchide, par opposition aux citoyens corinthiens. Elle peut se transformer en bête sauvage sous l'effet de la jalousie et sa fureur est celle d'une lionne. Médée est une force brute et sauvage et ce personnage féminin se construit dans l'horreur et la cruauté dans l'œuvre d'Euripide (2019 : 199).

La violence avec laquelle elle tue ses enfants est, par ailleurs, notable. Les mythes constitutifs du mythe de Médée trouvent leur origine dans son histoire et l'infanticide qu'elle a perpétré, ainsi que dans son image d'étrangère forte et cruelle. Lors de la perpétration de cet infanticide, l'image de sorcière monstrueuse de Médée est amplifiée, par contraste avec l'image bénéfique qui lui est aussi attribuée. Cette ambivalence, ainsi que sa vengeance envers l'homme qui l'a trahie, lui confèrent néanmoins une image de figure féminine indépendante et puissante (Griffiths, 2006 : 35). C'est ainsi que Médée est une figure paradoxale, mi-humaine/mi-déesse, en ce sens que sa violence et les pouvoirs divins dont elle jouit ne sont généralement pas accessibles aux femmes ordinaires se trouvant dans une telle situation (57). Griffiths explique ainsi que Médée est « l'Autre que l'on craint » (63), caractéristique provenant de sa monstruosité. Selon Catherine Atherton, la notion de

« monstre » est déterminée à l'aune des représentations qu'adopte une société de ce qui est bénéfique, acceptable, naturel ou normal. Il s'agit donc d'un terme qui peut revêtir différentes formes en fonction des sociétés qui l'envisagent (Atherton, 1998 : X).

Par ailleurs, Catherine Gravet nous éclaire sur le caractère résolument féministe du mythe de Médée : « L'évolution des droits des femmes et de leur statut a favorisé la multiplication des femmes écrivains et s'il existe un mythe qui devrait nourrir l'imaginaire de ces femmes, c'est bien celui-là » (2018 : 264). Le mythe de Médée est donc capital dans l'étude de l'influence d'écrits le revisitant sur la construction identitaire des femmes. Gravet ajoute que Médée « favorise une prise de conscience chez les femmes qu'elle encourage à se libérer du joug masculin » (*ibid.*), ce qui s'inscrit dans le contexte d'une volonté de libération qui entoure les écrits analysés dans ce travail.

C'est, logiquement, de ces représentations de Médée que proviennent les mythes constitutifs de son mythe. Les trois premiers ont été relevés chez Hélène Marcotte, les trois suivants provenant, pour leur part, des écrits d'autres auteurs :

- 1) Médée est amoureuse de Jason (Marcotte, 2013 : 25) ;
- 2) Jason abandonne Médée (26) ;
- 3) Médée se venge (*ibid.*) ;
- 4) Médée est une figure de l'altérité, une étrangère (Larrieu, 2012 : 86) ;
- 5) Médée est une figure paradoxale et binaire (Griffiths, 2006 : 57) ;
- 6) Médée est autant victime que criminelle (Larrieu, 2012 : 86).

C'est sous le prisme de ces six mythes constitutifs du mythe de Médée que nous tenterons de déceler la présence de ce mythe dans *Chanson douce* de Slimani.

5.2.10.2 Identification des extraits pertinents

Cette partie est consacrée à la sélection et à la justification des extraits révélateurs de la présence du mythe de Médée dans le roman *Chanson douce*. Nous présenterons d'abord les extraits en français uniquement. L'analyse traductologique reprendra ces mêmes extraits traduits en espagnol, en anglais britannique et en anglais américain : elle sera présentée à la suite de l'analyse mythocritique monolingue.

5.2.10.2.0 Titre

Nous nous pencherons tout d'abord sur l'analyse mythocritique du titre de *Chanson douce*.

Chanson douce

Pour le lectorat francophone, *Chanson douce* évoque immédiatement une berceuse interprétée par Henri Salvador (un classique de son répertoire). Les premières lignes de cette berceuse sont :

« *Une chanson douce*
Que me chantait ma maman
En suçant mon pouce
J'écoutais en m'endormant ».

Chanson douce évoque aussi un poème de Verlaine chanté par Léo Ferré, où se retrouvent les thématiques de la mort et de la tristesse, ainsi que des sentiments aigres-doux, et dans lequel l'on peut établir un parallèle avec la discrétion de Louise. Il s'agit à notre sens d'un poème paradoxal qui représente la dualité de Louise, qui est également celle de Médée.

Le titre de Slimani interpelle, et est particulièrement sombre et ironique, étant donné que les premières lignes du roman décrivent la mort des deux enfants, assassinés par la nounou (qui avait, au préalable, progressivement volé le statut de figure maternelle à Myriam, mère biologique des enfants) qui tente ensuite de se suicider. Il s'agit donc d'un oxymore. Le lectorat est, en effet, renvoyé à des images chaleureuses de l'enfance pour ensuite être frappé par les premières lignes du roman, qui sont celles-ci :

Le bébé est mort. Il a suffi de quelques secondes. Le médecin a assuré qu'il n'avait pas souffert. On l'a couché dans une housse grise et on a fait glisser la fermeture éclair sur le corps désarticulé qui flottait au milieu des jouets. La petite, elle, était encore vivante quand les secours sont arrivés. Elle s'est battue comme une fauve. p. 13

Chanson douce nous renvoie à une maternité réconfortante, pour ensuite nous choquer par la mort brutale des deux enfants, décrite de manière très froide par Slimani. Ce

titre nous renvoie à la maternité de Médée et à sa vengeance (mythème 3), mais aussi au caractère paradoxal et binaire, à la fois doux et terrifiant, de Médée (mythème 5).

L'extrait suivant s'inscrit dans la même logique.

Toute la semaine, Myriam a attendu cette soirée. Elle ouvre la porte de l'appartement. Le sac à main de Louise est posé sur le fauteuil du salon. Elle entend chanter des voix enfantines. Une souris verte et des bateaux sur l'eau, quelque chose qui tourne et quelque chose qui flotte. Elle avance sur la pointe des pieds. Louise est à genoux sur le sol, penchée au-dessus de la baignoire. Mila trempe le corps de sa poupée rousse dans l'eau et Adam tape des mains en chantonnant. Délicatement, Louise prélève des blocs de mousse qu'elle pose sur la tête des enfants. Ils rient de ces chapeaux qui s'envolent sous le souffle de la nounou. p. 57

Les comptines sont abordées une dernière fois dans le roman, au moyen des chansons que les enfants partagent avec Louise à l'heure du bain, lorsque Myriam rentre à la maison. À première vue, cette scène semble réconfortante (la mère revient alors que la nounou joue avec les enfants), mais le fait que le lectorat connaisse le destin funeste des enfants confère à cette scène un caractère dérangeant. Par conséquent, l'atmosphère terrifiante qui est annoncée par la transition entre le titre et les premières lignes du roman est préservée dans cet extrait décrivant une scène de la vie quotidienne. Le roman conserve donc l'atmosphère de malaise qui plane, tout particulièrement lorsque les parents surprennent Louise dans des moments de complicité avec les enfants, ce qui fait froid dans le dos des lectrices et lecteurs. Le paradoxe caractéristique de Médée (mythème 5) ne s'en trouve qu'amplifié.

5.2.10.2.1 Mythème 1 : Médée est amoureuse de Jason

Dans le mythe, Médée et Jason vivent une relation d'interdépendance. Médée tombe amoureuse de lui, et celui-ci a besoin d'elle pour accomplir sa tâche, mais finit par l'abandonner. Dans *Chanson douce*, cette relation d'interdépendance se retrouve à plusieurs niveaux, entre les parents (en tant que couple) et la nounou, entre Paul et la nounou, et entre Myriam et la nounou. Les extraits présentés ci-dessous témoignent de cette relation.

Cette nounou, elle l'attend comme le Sauveur, même si elle est terrorisée à l'idée de laisser ses enfants. Elle sait tout d'eux et voudrait garder ce savoir secret. p. 26

Dans ce premier extrait, Myriam, qui souhaite jongler entre sa vie de famille et la reprise de son activité professionnelle, compare sa future nounou au Sauveur (Jésus-Christ), même si elle émet encore quelques réserves quant à la nounou à ce stade de l'intrigue. Tout ce qu'elle sait au sujet de ses enfants est, à ses yeux, menacé par une figure externe qui construira également ce genre de savoir (deuxième figure maternelle). Myriam peut même incarner Médée, dans le sens où l'on pourrait voir cette reprise du travail comme un abandon de ses enfants.

Puis Louise est arrivée. Quand elle raconte ce premier entretien, Myriam adore dire que ce fut une évidence. Comme un coup de foudre amoureux. p. 28

Dans cet extrait, la relation entre Myriam et Louise évolue déjà (l'on évoque un « coup de foudre amoureux », qui renvoie au coup de foudre de Médée et Jason). Lors de cette première vraie rencontre de Louise et Myriam, Myriam tombe directement sous le charme de la nounou, et les réserves de Myriam présentées dans l'extrait précédent disparaissent.

La nuit, dans le confort de leurs draps frais, le couple rit, incrédule, de cette nouvelle vie qui est la leur. Ils ont le sentiment d'avoir trouvé la perle rare, d'être bénis. Bien sûr, le salaire de Louise pèse sur le budget familial mais Paul ne s'en plaint plus. En quelques semaines, la présence de Louise est devenue indispensable. p. 35

La relation évolue encore davantage, car une interdépendance s'installe du côté du couple, pour qui Louise est devenue indispensable. Tout comme Jason, qui a besoin de Médée pour mener à bien sa tâche de récupérer la Toison d'Or, le couple a un besoin vital de Louise pour accomplir ses tâches du quotidien.

Plus les semaines passent et plus Louise excelle à devenir à la fois invisible et indispensable. Myriam ne l'appelle plus pour prévenir de ses retards et Mila ne demande plus quand rentrera maman. Louise est là, tenant à bout de bras cet édifice fragile. Myriam accepte de se faire mater. Chaque jour, elle abandonne plus de tâches à une Louise reconnaissante. La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre, déplacent dans le noir le décor sur la scène. Elles soulèvent un divan, poussent d'une main une colonne en carton, un pan de mur. Louise s'agite en coulisses, discrète et puissante. C'est elle qui tient les fils transparents sans lesquels la magie ne peut pas advenir. Elle est Vishnou, divinité nourricière, jalouse et

protectrice. Elle est la louve à la mamelle de qui ils viennent boire, la source infallible de leur bonheur familial. p. 59

L'interdépendance entre le couple et Louise est encore plus marquée dans cet extrait. En effet, Louise s'immisce dans le foyer. Les pouvoirs magiques de Louise commencent à être mentionnés, lesquels rappellent inévitablement les pouvoirs de Médée « la magicienne » (comme l'était Circé, sa tante). Louise est même comparée, dans cet extrait, à une divinité nourricière, bénéfique, telle qu'est perçue Médée originellement (Moreau, 2002 : 1280).

Au début, il est gêné de toucher la peau de Louise. Quand il lui apprend à faire la planche, il pose une main sous sa nuque et l'autre sous ses fesses. Une pensée idiote, fugace, lui vient et il en rit intérieurement : « Louise a des fesses. » Louise a un corps qui tremble sous les mains de Paul. Un corps qu'il n'avait ni vu ni même soupçonné, lui qui rangeait Louise dans le monde des enfants ou dans celui des employés. Lui qui, sans doute, ne la voyait pas. Pourtant, Louise n'est pas désagréable à regarder. Abandonnée aux paumes de Paul, la nounou ressemble à une petite poupée. Quelques mèches blondes s'échappent du bonnet de bain que Myriam lui a acheté. Son léger hâle a fait ressortir de minuscules taches de rousseur sur ses joues et sur son nez. Pour la première fois, Paul remarque un léger duvet blond sur son visage, comme celui qui recouvre les poussins à peine nés. Mais il y a en elle quelque chose de prude et d'enfantin, une réserve, qui empêche Paul de nourrir pour elle un sentiment aussi franc que le désir. Pp. 75-76

C'est dans cet extrait que la première occurrence de dépendance envers Paul apparaît, à l'image de la dépendance que développe Médée envers Jason dans son mythe. En effet, durant cette scène, Louise se repose sur Paul pour ne pas se noyer durant leurs vacances en Grèce. L'utilisation de l'expression « abandonnée aux paumes de Paul » est à noter dans le cadre de la dépendance de Louise envers Paul. Ainsi, une relation dérangeante pour le lectorat naît entre Louise et Paul, car Paul sexualise quelque peu Louise, lorsqu'il découvre son corps et le touche, tout en la laissant, en même temps, dans le monde des enfants, car Louise est perçue comme une figure frêle incapable de se débrouiller. Cet extrait renvoie aussi au caractère paradoxal de Médée (mythème 5), en raison de cette ambivalence enfant/adulte qui la caractérise aux yeux de Paul.

Paul, qui est assis à côté d'elle, passe alors son bras autour de ses épaules. L'ouzo le rend jovial. Il lui serre l'épaule de sa grande main, lui sourit comme à un vieil ami, un copain de toujours. Elle fixe, enchantée, le visage de l'homme. Sa peau hâlée, ses grandes dents blanches, ses cheveux que le vent et

le sel ont blondis. Il la secoue un peu comme on le fait à un ami timide ou qui a du chagrin, à quelqu'un dont on souhaite qu'il se détende ou qu'il se reprenne en main. Si elle osait, elle poserait sa main sur la main de Paul, elle la serrerait entre ses doigts maigres. Mais elle n'ose pas. Pp. 79-80

Cet extrait met l'accent sur le besoin de proximité de Louise avec Paul, comme le besoin qu'éprouve Médée envers Jason. Elle est enchantée qu'il passe son bras autour de ses épaules, mais le lectorat ressent à nouveau un mal-être dans le chef de Louise, cette dernière n'osant pas se rapprocher de Paul. En effet, si elle souhaiterait être regardée comme une femme par Paul, la considère, pour sa part, comme une amie, ce qui fait croître en elle une grande frustration. C'est lors de ce voyage en Grèce que la relation entre Louise et le couple commence à s'envenimer. Le stade initial de la relation, caractérisé par l'amour et la passion, se transforme peu à peu en une relation mêlant amour et haine, comme en témoigne le prochain extrait.

Paul n'ose pas le dire à sa femme mais, cette nuit-là, il se sent soulagé. Depuis qu'il est arrivé ici, un poids semble avoir disparu de sa poitrine. Dans un demi-sommeil, engourdi par le froid, il pense au retour à Paris. Il imagine son appartement comme un aquarium envahi d'algues pourrissantes, une fosse où l'air ne circulerait plus, où des animaux à la fourrure pelée tourneraient en rond en râlant. Au retour, ces idées noires sont vite oubliées. Dans le salon, Louise a disposé un bouquet de dahlias. Le dîner est prêt, les draps sentent la lessive. Après une semaine dans des lits glacés, à manger sur la table de la cuisine des repas désordonnés, ils retrouvent avec bonheur leur confort familial. Impossible, pensent-ils, de se passer d'elle. Ils réagissent comme des enfants gâtés, des chats domestiques. p. 135

Paul, chez ses parents, éloigné de Louise, se rend compte de la relation malsaine que le couple entretient avec celle-ci. Cependant, il balaye ces pensées d'un revers de la main dès qu'il se retrouve chez lui, lieu où la magie de Louise opère, et où le couple se comporte comme des enfants gâtés. Ceci nous mène au mytheme 2, qui est celui de l'abandon de Jason envers Médée.

5.2.10.2.2 Mytheme 2 : Jason abandonne Médée

Les extraits suivants sont destinés à illustrer le parallèle pouvant être réalisé entre Louise et Médée, dans le sens où, là où Médée se fait abandonner par Jason, Louise se fait d'abord abandonner par Paul, ensuite par Myriam, et enfin par leur couple dans sa globalité.

Elle voudrait les retenir, s'accrocher à eux, gratter de ses ongles le sol en pierre. Elle voudrait les mettre sous cloche, comme deux danseurs figés et souriants, collés au socle d'une boîte à musique. Elle se dit qu'elle pourrait les contempler des heures sans se lasser jamais. Qu'elle se contenterait de les regarder vivre, d'agir dans l'ombre pour que tout soit parfait, que la mécanique jamais ne s'enraie. Elle a l'intime conviction à présent, la conviction brûlante et douloureuse que son bonheur leur appartient. Qu'elle est à eux et qu'ils sont à elle. Pp. 81

Cet extrait nous ramène aux vacances en Grèce, où Louise se montre particulièrement violente quand elle se rend compte que le couple lui échappe. Elle vit à travers eux, elle a besoin d'eux, et est prête à « s'accrocher » à eux pour les retenir. Cet extrait nous esquisse un début d'abandon, illustre l'envie de Louise s'emparer du couple pour que Myriam et Paul ne lui échappent pas. C'est dans le prochain extrait qu'un véritable schisme se crée entre Paul et Louise.

« Regarde, papa. Regarde ce que Louise a fait ! » Paul la fixe. Lui qui était si heureux de rentrer plus tôt, si content de voir ses enfants, a un haut-le-cœur. Il a l'impression d'avoir surpris un spectacle sordide ou malsain. Sa fille, sa toute petite, ressemble à un travesti, à une chanteuse de cabaret démodée, finie, abimée. Il n'en revient pas. Il est furieux, hors de lui. Il déteste Louise de lui avoir imposé ce spectacle. p. 106

Louise maquille la fille de Paul et Myriam, et Paul est furieux de voir sa fille ainsi. Celui-ci en vient à détester Louise, et cette haine se développe dans l'extrait suivant. Il s'agit de l'étincelle qui bouleversera la relation entre les deux et initiera l'abandon de Paul envers Louise (l'abandon de Myriam viendra plus tard).

Il sait combien Louise leur est nécessaire mais il ne la supporte plus. Avec son physique de poupée, sa tête à claques, elle l'irrite, elle l'énerve. « Elle est si parfaite, si délicate, que j'en ressens parfois une forme d'écoeurement », a-t-il un jour avoué à Myriam. Pp. 122-123

Cet extrait montre de manière claire que Paul ne supporte plus Louise, qu'il ressent de l'écoeurement à la seule vue de cette dernière, un écoeurement qu'il parvient à exprimer à voix haute à Myriam.

Depuis l'incident du maquillage, il lui parle le moins possible. Ce soir-là, il s'est même mis en tête de la renvoyer. Il a appelé Myriam pour en discuter avec elle. Elle était au bureau, elle n'avait pas le temps pour ça. Alors il a attendu qu'elle rentre et quand sa femme a poussé la porte, vers 11 heures, il lui a raconté la

scène, la façon dont Louise l'avait regardé, son silence glaçant, sa morgue. Myriam l'a raisonné. Elle a minimisé l'affaire. Elle lui a reproché d'avoir été trop dur, de s'être montré vexant. De toute façon, elles se liguent toujours contre lui, comme deux ourses. Quand il s'agit des enfants, elles le traitent parfois avec une hauteur qui le hérissé. Elles jouent de leur connivence de mères. Elles l'infantilisent. p. 123

Dans cet extrait, il en vient même à vouloir renvoyer Louise, mais Myriam défend la nounou et Paul reproche la relation de quasi-sororité qu'entretiennent Myriam et Louise, qui se liguent toutes deux contre lui. Il est à noter que l'accent est mis sur la complicité qu'elles partagent en tant que figures maternelles, ce qui rend l'analyse du roman de Slimani pertinente, dans le sens où la maternité y revêt une place prépondérante.

Bien sûr, il suffirait d'y mettre fin, de tout arrêter là. Mais Louise a les clés de chez eux, elle sait tout, elle s'est incrustée dans leur vie si profondément qu'elle semble maintenant impossible à déloger. Ils la repousseront et elle reviendra. Ils feront leurs adieux et elle cognera contre la porte, elle rentrera quand même, elle sera menaçante, comme un amant blessé. p. 177

Nous découvrirons ci-dessous le point de rupture entre Myriam et Louise, lorsque Myriam découvrira une carcasse de poulet qu'elle avait jetée à la poubelle et que Louise a servie aux enfants pour en récupérer les morceaux. Après le « repas », Louise a nettoyé cette carcasse avec du savon et en a posé le squelette sur la table. Dans l'extrait présenté, Myriam veut aussi se débarrasser de Louise, mais cette dernière s'est tellement imposée que Myriam craint une Louise menaçante et dangereuse en raison de la déception liée à l'abandon, exactement comme Médée qui subit l'infidélité de Jason.

Les jours d'abattement succèdent à l'euphorie. Le monde paraît se rétrécir, se rétracter, peser sur son corps d'un poids écrasant. Paul et Myriam ferment sur elle des portes qu'elle voudrait défoncer. Elle n'a qu'une envie : faire monde avec eux, trouver sa place, s'y loger, creuser une niche, un terrier, un coin chaud. Elle se sent prête parfois à revendiquer sa portion de terre puis l'élan retombe, le chagrin la saisit et elle a honte même d'avoir cru à quelque chose. p. 190

C'est que l'on réalise que Myriam se rend compte de la souffrance que ressent Louise quant à cette séparation qui s'opère progressivement avec le couple. Elle se rend compte que Myriam et Paul sont distants, elle en souffre, elle veut ne faire qu'une avec eux, mais elle n'ose pas partager son mal-être.

5.2.10.2.3 Mytheme 3 : Médée se venge

Médée, après l'abandon et l'infidélité de Jason, se venge notamment en assassinant ses enfants. Ce mytheme est présent dès les premières lignes, comme expliqué dans la section consacrée au titre ci-dessus (« Le bébé est mort »). La notion de vengeance est, par ailleurs, présente dans certains extraits du roman. Ceci est par exemple le cas avec l'extrait suivant.

Ils ont fait de la barque sur le lac du bois de Boulogne et Louise a raconté à Mila que les algues qui flottaient à la surface étaient en réalité les cheveux d'une sorcière déchuée et vengeresse. p. 92

Slimani met dans la bouche de Louise les mots de « sorcière déchuée et vengeresse ». Cette expression ressemble à s'y méprendre à Médée, une Médée qui perd son royaume, une Médée dont le mytheme le plus célèbre est la vengeance. Cette notion de vengeance est également présente dans l'extrait suivant. En outre, les cheveux flottant à la surface peuvent faire allusion à une mort par noyade (suicide ?).

Myriam s'approche de la bête qu'elle n'ose pas toucher. Cela ne peut pas être une erreur, un oubli de Louise. Encore moins une plaisanterie. Non, la carcasse sent le liquide vaisselle à l'amande douce. Louise l'a lavée à grande eau, elle l'a nettoyée et elle l'a posée là comme une vengeance, comment un totem maléfique. p. 164

Cette fois-ci, la vengeance de Louise envers les parents est explicitée. Il s'agit de l'incident de la carcasse de poulet qui a été mentionné précédemment, et que Myriam interprète comme une vengeance contre l'abandon progressif qui lui est infligé par le couple, tout comme la vengeance de Médée contre Jason. Les trois extraits suivants, qui sont à envisager comme un propos unique, illustrent un autre niveau de vengeance, plus concrètement au sein de la propre famille de Louise. Une vengeance que Louise exerce contre son mari et sa fille biologique.

Cela faisait quelques jours que Louise avait remarqué son teint cireux, ses yeux éteints. Elle avait noté sa difficulté à terminer une phrase sans reprendre son souffle. Elle a préparé un osso-buco. À la troisième bouchée, alors qu'il s'apprêtait à parler, Jacques a tout vomi dans son assiette. Il a vomi en jet, comme les nouveau-nés, et Louise a su que c'était grave. Que ça ne passerait pas. Elle s'est levée et, en voyant le visage désemparé de Jacques, elle a dit : « Ce n'est pas grave. Ce n'est rien. » p. 100

La relation que Louise entretient avec son mari est extrêmement toxique : Jacques est, en effet, violent et, dans cet extrait, l'on peut déceler une volonté de vengeance de Louise, qui lui prépare, en dépit de son diabète, un osso bucco, plat lourd de viande comportant parfois du vin, alors qu'elle avait déjà remarqué les difficultés respiratoires de Jacques. Cet incident se solde par la mort de celui-ci, nous pouvons donc voir une occurrence de violence comparable à celle de Médée, qui tue de nombreux hommes de son entourage.

Stéphanie pourrait être morte. Louise y pense parfois. Elle aurait pu l'empêcher de vivre. L'étouffer dans l'œuf. Personne ne s'en serait rendu compte. On n'aurait pas eu à cœur de le lui reprocher. Si elle l'avait éliminée, la société lui en serait peut-être même reconnaissante aujourd'hui. Elle aurait fait preuve de civisme, de lucidité. p. 108

Le jour de l'opération, Louise ne s'est pas réveillée et elle a raté le rendez-vous. Stéphanie s'est imposée, creusant en elle, l'étirant, déchirant sa jeunesse. p. 111

Ces extraits concernent Stéphanie, la fille de Louise. Louise bat Stéphanie, l'insulte et la délaisse. Louise en vient à souhaiter la mort de Stéphanie, et se dit que ceci aurait constitué un acte bienfaisant pour la société. Elle n'a, cependant, pas été capable d'avorter, et elle voit Stéphanie comme un être indésirable qui a détruit sa jeunesse. Encore une fois, l'assassinat des enfants est présent, comme dans le mythe de Médée, même si cette tentative d'infanticide de Louise est un échec.

5.2.10.2.4 Mythe 4 : Médée est une figure de l'altérité, une étrangère

Selon Emma Griffiths (2006 : 63), Médée est « l'Autre que l'on craint ». Elle vient de Colchide, et est considérée comme une sorcière (Larrieu, 2012 : 91, Moreau, 2002 : 1282). Ainsi, Louise est souvent ostracisée et présentée comme une étrangère dans le roman, comme en témoignent les extraits suivants. Cette différence de Louise est parfois vue de manière bénéfique, en particulier au début du roman, mais elle est progressivement perçue de manière plus négative au fil du roman.

« Ma nounou est une fée. » C'est ce que dit Myriam quand elle raconte l'irruption de Louise dans leur quotidien. Il faut qu'elle ait des pouvoirs magiques pour avoir transformé cet appartement étouffant, exigü, en un lieu paisible et clair. Louise a poussé les murs. Elle a rendu les placards plus profonds, les tiroirs plus larges. Elle a fait entrer la lumière. p. 34

Dans ce premier extrait, nous voyons Louise sous un jour positif, puisque l'on décrit ses pouvoirs magiques, qui permettent d'améliorer le quotidien de Myriam et Paul. Ceci nous permet d'établir une analogie avec Médée, perçue au départ comme une déesse bénéfique, dont la racine du nom fait penser à la médecine, à la méditation, au remède (Moreau, 2002 : 1280).

Myriam sort discrètement de la chambre et elles observent les petits, agglutinés autour de la nounou. Ils tournent autour d'elle, totalement captivés. Elle a préparé des chansons et des tours de magie. Elle se déguise sous leurs yeux stupéfaits et les enfants, qui ne sont pourtant pas faciles à berner, savent qu'elle est des leurs. p. 48

Lorsque Myriam observe Louise jouer avec les enfants, elle estime que Louise fait partie de leur monde. Tel est également le cas dans le chef de Paul qui, lorsqu'il lui apprend à nager, la considère comme une enfant, fait qui l'empêche de nourrir du désir pour elle. Encore une fois, elle est vue comme étrangère au monde des adultes, car elle est reliée au monde des enfants. Corti (1998 : 49) affirme d'ailleurs que Médée fait partie du monde des enfants car, comme eux, elle est mise à l'écart de la société ; elle triomphe au moment où elle sacrifie l'enfant en elle dans sa révolte contre l'autorité abusive.

Louise s'est assise dans un coin du canapé, ses longs doigts vernis s'agrippant à sa coupe de champagne. Elle est nerveuse comme une étrangère, une exilée qui ne comprend pas la langue parlée autour d'elle. De part et d'autre de la table basse, elle échange avec les autres invités des sourires gênés et bienveillants. On lève son verre, au talent de Myriam, au chanteur de Paul dont quelqu'un fredonne même une mélodie. Ils parlent de leurs métiers, de terrorisme, d'immobilier. p. 64

Quand Paul et Myriam accueillent Louise dans leur monde, en l'invitant à participer à une soirée avec leurs amis, elle se sent mal à l'aise, comme une étrangère, une exilée. Cet extrait montre le passage de la Louise bénéfique à la Louise vue négativement, tout comme Médée qui passe de « déesse généreuse au monstre sanguinaire » (Moreau, 2002 : 1282). Ce passage se produit lorsque Médée intègre un autre monde : celui des humains et de la civilisation grecque.

Louise paraît incongrue, avec son éternel col Claudine et sa jupe trop longue, comme un personnage qui se serait trompé d'histoire et se retrouverait dans un monde étranger, condamné à errer pour toujours. Paul klaxonne furieusement et les enfants se réveillent en sursaut. Il passe le bras par la fenêtre, regarde derrière

lui et prend une rue perpendiculaire à toute vitesse, en pestant. Myriam voudrait le retenir, lui dire qu'ils ont le temps, qu'il ne sert à rien de se mettre en colère. Nostalgique, elle contemple jusqu'au dernier instant, immobile sous le lampadaire, une Louise lunaire, presque floue, qui attend quelque chose, au bord d'une frontière qu'elle s'apprête à traverser et derrière laquelle elle va disparaître. p. 218

Dans ce dernier passage, l'on aperçoit Louise une dernière fois avant le drame (fin du roman). Myriam l'observe au loin, depuis sa voiture, et voit en Louise un personnage perdu dans un monde étranger. Louise est lunaire, floue, au bord d'une frontière. Elle est tellement Autre, ne se sent tellement pas à sa place qu'elle est prête à traverser une frontière de laquelle elle ne reviendra pas. Larrieu (2012 : 92-93) explique que la tragédie de Médée expose les dangers d'un repli sur ses propres frontières, d'une société qui refuse d'intégrer l'Autre. Nous verrons que, dans le dernier mytheme, Louise est vue comme une victime, notamment par sa solitude écrasante et l'incapacité de Paul et Myriam de l'intégrer dans leur monde.

5.2.10.2.5 Mytheme 5 : Médée est une figure paradoxale et binaire

Selon Griffiths (2006 : 57), Médée est une figure paradoxale et binaire, entre humanité et divinité. En effet, elle est à la fois humaine et déesse, à la fois héroïne bénéfique, monstrueuse et terrifiante, maternelle et infanticide. Dans les extraits suivants, l'on peut identifier la dualité de Louise.

Elle semble imperturbable. Elle a le regard d'une femme qui peut tout entendre et tout pardonner. Son visage est comme une mer paisible, donc personne ne pourrait soupçonner les abysses. p. 29

Dans ce premier extrait, Louise est décrite comme une femme imperturbable et maternelle, car elle est capable de pardonner et d'écouter. Ses traits sont paisibles, mais Slimani laisse planer un sentiment de malaise lorsqu'elle parle des « abysses insoupçonnables » à l'intérieur de Louise. Il s'agit d'un extrait issu de son entretien d'embauche que le lectorat découvre peu après avoir appris que les enfants ont été assassinés. Dans ce contexte, Myriam voit en elle, à ce moment de l'histoire, une mère maternelle, alors que le lectorat sait déjà qu'elle a commis un double infanticide.

Elle se maquille et le fard à paupières bleu la vieillit, elle dont la silhouette est si frêle, si menue, que de loin on lui donnerait à peine vingt ans. Elle a pourtant plus du double. p. 32

Louise est adulte (la quarantaine), mais elle paraît bien plus jeune, ce qui nous amène une nouvelle fois à constater que Louise est dissociée des adultes, qu'elle présente une dualité médéique. Le vocabulaire utilisé pour décrire Louise durant l'intrigue est enfantin, d'une part, mais également lié à la vieillesse, d'autre part, ce qui crée un paradoxe sur Louise au sein même des choix lexicaux de Slimani. Ceci est illustré dans l'extrait suivant.

Comme ces jouets, les traits de Louise sont presque fixes, elle a parfois des attitudes figées absolument charmantes. p. 145

Ainsi, Louise est souvent comparée à une poupée, comme en atteste cet extrait, dans lequel on lui attribue des attitudes et des traits figés, qui sont néanmoins charmants. C'est donc un vocabulaire enfantin qui est utilisé pour la décrire. Mais, dans le même temps, les poupées sont fréquemment associées aux fils d'horreur. Une personne ayant des traits fixes provoque un certain malaise même si, dans ce cas-ci, Louise est présentée comme charmante.

« Mais qui a bougé ces meubles ? C'est Paul qui vous a aidée ?

-Non, répond Louise. J'ai fait cela toute seule. » Myriam, incrédule, a envie de rire. C'est une blague, pense-t-elle, en observant les bras menus de la nounou, aussi fins que des allumettes. Puis elle se souvient qu'elle a déjà remarqué l'étonnante force de Louise. Une ou deux fois, elle a été impressionnée par la façon dont elle se saisissait de paquets lourds et encombrants, tout en tenant Adam dans ses bras. Derrière ce physique fragile, étroit, Louise cache une vigueur de colosse. p. 47

Griffiths (2006 : 57) nous dit que Médée trahit Jason parce qu'elle est paradoxale, parce qu'elle est une femme qui détient un pouvoir d'homme, en ce sens qu'elle utilise un degré de violence qui n'est normalement pas accessible aux femmes qui se trouvent dans sa situation. Dans le présent extrait, Louise a des bras fins, qui cachent pourtant une force de colosse qui étonne Myriam. Celle-ci se dit qu'une femme comme Louise n'aurait pas été capable de déplacer des meubles sans l'aide d'un homme. Moreau (2002 : 1283) compare aussi Médée à une femme virile, ce qui, pour lui, explique la transition du bien vers le mal chez Médée.

5.2.10.2.6 Mythe 6 : Médée est autant victime que criminelle

Larrieu (2012 : 86) explique que Médée, femme criminelle, est néanmoins aussi une victime, victime de son amour pour Jason, victime de la trahison de ce dernier. Les extraits

suivants nous permettent de nous mettre à la place de Louise et de tenter de comprendre la manière dont son statut de victime l'a transformée en criminelle. Louise souffre de la solitude, et les extraits suivants en témoignent.

Le manque de sommeil la fait frissonner. Du bout de son ongle, elle gratte le coin de la fenêtre. Elle a beau les nettoyer frénétiquement, deux fois par semaine, les vitres lui paraissent toujours troubles, couvertes de poussière et de traînées noires. Parfois, elle voudrait les nettoyer jusqu'à les briser. Elle gratte, de plus en plus fort, de la pointe de son index et son ongle se brise. Elle porte son doigt à la bouche et le mord pour faire cesser le saignement. Pp. 30-31

Dans cet extrait, le lectorat prend pitié des obsessions de Louise, tout en étant effrayé par son comportement. On peut constater que Louise, telle que Médée, est une âme torturée par ce qu'elle vit, ce qui se traduit, dans son chef, par des comportements anormaux laissant, déjà à ce stade du roman, planer le malaise quant à la tournure que prendra la suite des événements, lorsque Louise deviendra criminelle (ce que lectrices et lecteurs savent déjà).

Elle sentait bien que son mari fulminait. Elle savait que c'était pour la faire taire qu'il augmentait le son de la radio. Que c'était pour l'humilier qu'il ouvrait la fenêtre et se mettait à fumer en fredonnant. p. 97

Larrieu (2012 : 86) explique que la femme criminelle est décrite comme victime de son destin. Dans le cas de Louise, elle est victime de son mari qui la bat, qui l'humilie, la diminue. Son mari, Jacques, représente un autre Jason que les parents, car il la délaisse et l'utilise, au même titre que Jason utilise Médée. Louise est donc victime de plusieurs Jason dans son histoire : les Massé, d'une part, et son mari Jacques, d'autre part.

Enfermée dans l'appartement des Massé, elle a parfois l'impression de devenir folle. Depuis quelques jours, des plaques rouges sont apparues sur ses joues et sur ses poignets. Louise est obligée de mettre ses mains et son visage sous l'eau glacée pour apaiser la sensation de brûlure qui la dévore. Pendant ces longues journées d'hiver, un sentiment de solitude immense l'étreint. p. 112

Le présent extrait et le suivant sont à envisager ensemble. Dans celui-ci, une description est faite de la solitude de Louise, une solitude dont elle souffre physiquement, une solitude qui la brûle et la dévore. Elle ressent cette solitude, d'une part, parce qu'elle ne fera plus partie de la famille comme tel avait été le cas lors des vacances en Grèce.

Louise se frotte la joue, la paume ouverte, le regard perdu. Elle sait qu'il faudrait dire quelque chose. Elle aimerait prendre Myriam dans ses bras, la serrer, demander de l'aide. Elle voudrait lui dire qu'elle est seule, si seule, et que tant de choses sont arrivées, tant de choses qu'elle n'a pas pu raconter mais qu'à elle, elle voudrait dire. Elle est confuse, tremblante. Elle ne sait pas comment se comporter. p. 150

L'on peut constater qu'il s'agit d'une solitude dont elle ne sait pas sortir car le lectorat comprend qu'elle est incapable de la partager avec la famille Massé. D'ailleurs, comme l'indique Georges Roux, « la solitude de Médée transforme l'abandon de Jason en un désastre total. Elle motive la violente réaction d'une femme réduite au désespoir et sans autre refuge qu'elle-même » (1972 : 42).

Pendant trois jours, Louise fait des cauchemars. Elle ne sombre pas dans le sommeil mais dans une léthargie perverse, où ses idées se brouillent, où son malaise s'amplifie. La nuit, elle est habitée par un hurlement intérieur qui lui déchire les entrailles. La chemise collée au torse, les dents qui grincent, elle creuse le matelas du canapé-lit. Elle a l'impression que son visage est maintenu sous le talon d'une botte, que sa bouche est pleine de terre. Ses hanches s'agitent comme la queue d'un têtard. Elle est totalement épuisée. Elle se réveille pour boire et aller aux toilettes, et retourne dans sa niche. p. 158

Roux (1972 : 41) donne du contexte à la solitude de Médée : elle « se trouve en terre étrangère », après avoir perdu tous ses proches. Jason devient son seul univers : son abandon bouleverse donc toute l'existence de Médée. Quand elle perd Jason, elle perd tout. Cet extrait est particulièrement parlant, car le lectorat est témoin de la souffrance extrême que ressent Louise suite au double abandon qu'elle subit : d'abord celui de Jacques, puis celui des Massé.

5.2.10.2.7 Maternité

Ces extraits, qui seront également analysés dans la partie traductologique, ne sont pas reliés aux différents mythes, mais sont toutefois en relation avec la maternité qui définit Médée. Ils mettent en scène Myriam et sa relation avec ses enfants, relation qui a également une importance dans la manière dont Louise traite les enfants, et témoigne de l'abandon de Myriam envers ses enfants lorsqu'elle entend reprendre une activité professionnelle. Ainsi, ces extraits montrent que Myriam représente également une figure médéique envers ses enfants. En outre, la maternité est une des théories présentées par les théoriciennes des années 1970 sur l'écriture féminine. La manière dont la maternité de Myriam est représentée peut aussi influencer la relation du lectorat avec le personnage de

Louise, en ce sens qu'il peut percevoir Louise sous un meilleur jour ou, à l'inverse sous une lumière plus sombre. Elle est en conflit avec la manière dont elle considère sa maternité, ce qui témoigne d'un conflit interne qu'elle vit à cet égard. Myriam conçoit en effet sa maternité comme compatible avec la reprise d'une activité professionnelle, mais elle se rendra compte, au fil du roman, que ceci n'est pas possible.

Sa femme paraissait s'épanouir dans cette maternité animale. Cette vie de cocon, loin du monde et des autres, les protégeait de tout. p. 18

Myriam est ravie de sa condition de mère, car elle n'a qu'un enfant. Elle s'isole, et cette vie de famille l'épanouit. Toutefois, elle commence à en souffrir quand le deuxième enfant vient au monde, et se rend compte qu'elle n'a plus aucun loisir et qu'elle passe au second plan.

Une tension érotique légère, piquante, lui brûle la gorge et les seins. Elle passe sa langue sur ses lèvres. Elle a envie de quelque chose. Pour la première fois depuis longtemps, elle éprouve un désir gratuit, futile, égoïste. Un désir d'elle-même. p. 44

Lorsqu'elle rencontre son ancien patron, elle ressent, pour la première fois depuis longtemps, une tension érotique, un désir. Il s'agit d'une pensée fugace qui revêt une grande importance, dans le sens où elle retrouve une attirance envers elle-même dans le cadre de ce réveil érotique. Myriam, extrêmement isolée dans son cocon familial, en était arrivée à délaissier intégralement ses envies, et ne se définissait plus que comme une mère. Dans cet extrait, elle recommence à se voir comme une femme avec des envies.

Elle en avait fait un drame, refusant de renoncer au rêve de cette maternité idéale. S'entêtant à penser que tout était possible, qu'elle atteindrait tous ses objectifs, qu'elle ne serait ni aigre ni épuisée. Qu'elle ne jouerait ni à la martyre ni à la Mère courage. Pp. 44-45

Cet extrait décrit cette conception idéale de la maternité que Myriam ne parvient pas à mettre en œuvre, et qui va de pair avec l'extrait du premier mytheme où elle craint d'abandonner ses enfants avec l'arrivée de Louise.

Dans le bain, Myriam joue avec son fils. Elle le tient entre ses cuisses, le serre contre elle et le cajole au point qu'Adam finit par se débattre et par pleurer. Elle ne peut pas se retenir de couvrir de baisers son

corps potelé, ce corps parfait d'angelot. Elle le regarde et se laisse envahir par une bouffée piquante d'amour maternel. Elle se dit que bientôt elle n'osera plus se mettre ainsi, nue contre lui. Que cela ne se fera plus. Et puis, plus vite qu'elle ne le croit, elle sera vieille et lui, cet enfant rieur et choyé, sera devenu un homme. p. 125

La relation conflictuelle de Myriam à l'égard de la maternité est encore mise en exergue. Elle ressent, d'une part, un bonheur intense lorsqu'elle dorlote son fils dans le bain, mais perçoit, d'autre part, que cette relation maternelle lui échappe progressivement.

5.2.10.3 Analyse du niveau microscopique

Pour rappel, l'analyse traductologique au niveau microscopique est inspirée des recherches de Hewson et Henry, dont voici le tableau récapitulatif (pour rappel, il se trouve également dans nos chapitres théoriques). Le modèle de Hewson se fondait sur celui de van Leuven-Zwart, et consiste à analyser l'accumulation d'effets au niveau microscopique et les modifications que cause cette accumulation au niveau macroscopique, en vue de proposer des hypothèses concernant l'interprétation faite par la traductrice ou le traducteur du texte original et les stratégies adoptées.

Kitty van Leuven-Zwart's work on translation criticism became available to English speakers at the very end of the 1980's, albeit in the shortened form of two articles appearing in *Target*. She proposes a two-stage model, starting with microtextual analyses of random passages of source and target texts, and then discusses how an accumulation of shifts on the microtextual level can lead to shifts on the macrotextual level, with the aim of formulating "hypotheses concerning the translator's interpretation of the original text and the strategy adopted"⁶⁶ (1989: 154) (Hewson, 2011 : 7).

Voici le tableau présenté par Henry (2016 : 172), que nous utiliserons dans le cadre de notre analyse.

⁶⁶ « Le travail de Kitty van Leuven-Zwart sur la critique de traductions a été rendu disponible aux locuteurs anglophones à la toute fin des années 1980, uniquement sous la forme raccourcie de deux articles publiés dans *Target*. Elle propose un modèle en deux étapes : elle commence par des analyses microtextuelles de passages choisis aléatoirement de textes sources et cibles, et explique ensuite la manière dont une accumulation de glissements au niveau microtextuel peut conduire à des glissements au niveau macrotextuel, avec pour objectif de formuler 'des hypothèses concernant l'interprétation faite par le traducteur du texte original et la stratégie adoptée' ». Notre traduction.

	Effets de voix	Effets interprétatifs
+	<p>Accrétion (<i>accretion</i>) = voix plus marquée, plus affirmée, embellie ou bien étoffée et plus volubile</p> <p>Choix traductifs typiques : explicitation, restructuration syntaxique, addition, modification du registre, etc.</p>	<p>Expansion (<i>expansion</i>) = enrichissement des interprétations potentielles</p> <p>Choix traductifs typiques : Explicitation, addition</p>
-	<p>Réduction (<i>reduction</i>) = voix moins affirmée, caractérisée par un appauvrissement, une rationalisation, une homogénéisation, une baisse de l'articulation, un affaiblissement stylistique ou un certain laconisme</p> <p>Choix traductifs typiques : implicitation, simplification des structures syntaxiques, élimination, choix lexicaux, etc.</p>	<p>Contraction (<i>contraction</i>) = réduction des interprétations potentielles</p> <p>Choix traductifs typiques : implicitation, suppression</p>
≠	<p>Déformation (<i>deformation</i>) = voix modifiée ; points de vue, récit, descriptions, commentaires altérés</p> <p>Choix traductifs typiques : changement de focalisation, altération du type de discours (direct, indirect, indirect libre), modification de l'aspect ou de la modalité, choix lexicaux</p>	<p>Transformation (<i>transformation</i>) = absence de lien entre les lectures possibles des textes source et cible</p>

Maintenant que nous avons procédé à la sélection des extraits représentatifs au moyen de l'analyse des myèmes présents dans le roman, nous continuerons en réalisant l'analyse microscopique des traductions de ces extraits (dans le même ordre de présentation que dans la section précédente). Nous analyserons, au niveau microscopique, les effets de voix et les effets interprétatifs en fonction des choix traductifs et de leur influence sur l'expressivité des myèmes. Notons que, si chaque extrait a pour objectif d'illustrer la traduction d'un principal myème vers l'anglais ou l'espagnol, les traductions étudiées nous pousserons parfois à évoquer d'autres myèmes qui apparaîtraient ou disparaîtraient lors du processus traductif (plusieurs myèmes pouvant transparaître dans un extrait et/ou ses traductions). Par ailleurs, les traductions de certains extraits présentés ne font état d'aucun effet de voix ni d'effet interprétatif. Néanmoins, ces extraits entrent en compte dans le calcul de statistiques destinées à tester nos hypothèses, raison pour laquelle ils sont tout de même repris dans l'analyse.

Il est également à noter que, comme le souligne Henry (2016 : 106), qu'il « n'existe aucun lien obligatoire entre choix traductifs et effets microscopiques, comme le laisseraient penser les 'choix traductifs typiques' proposés. Cela est particulièrement vrai pour les effets

interprétatifs ». Henry (*ibid.*) poursuit en expliquant que, par exemple, un effet de voix de réduction peut déboucher sur une expansion au niveau des effets interprétatifs. Pour la présente analyse, cela signifie que tout effet de voix, lesquels sont étudiés sous une perspective traductologique (analyse des seuls choix traductifs), peut déboucher sur tout effet interprétatif (envisagés du point de vue de l'expressivité des mythèmes caractéristiques des mythes en question).

5.2.10.3.0 Titre

Les extraits de cette section sont à considérer de manière conjointe. L'extrait 1 sera suivi par une analyse du titre en tant que tel, et l'extrait 2 permettra de compléter l'analyse en ce qui concerne l'expressivité macabre des différents mythèmes de Médée (notamment les mythèmes 3 et 5). Le dernier extrait (extrait 3) complètera l'analyse du point de vue de l'utilisation des berceuses pour renvoyer un effet paradoxal (schisme entre la beauté du monde des enfants et le caractère macabre de leur assassinat).

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
<i>Chanson douce</i>	<i>Canción dulce</i>	Chanson douce
VO	VUK	Rétrotraduction
<i>Chanson douce</i>	<i>Lullaby</i>	Berceuse
VO	VUS	Rétrotraduction
<i>Chanson douce</i>	<i>The Perfect Nanny</i>	La Nounou parfaite

Comme nous l'avons vu précédemment, *Chanson douce*, en français, renvoie au monde des enfants, aux berceuses.

La traduction espagnole emploie un procédé de « traduction littérale » tel que décrit dans le chapitre 3. Cependant, en espagnol, aucune berceuse intitulée *Canción dulce* n'existe. Le lectorat hispanophone n'établira probablement pas de lien direct avec une berceuse (le référent d'Henri Salvador étant absent). Une *canción dulce*, en espagnol, peut éventuellement correspondre à une comptine, mais pas seulement : elle peut simplement renvoyer à une chanson au rythme doux et il n'existe, en tout état de cause, aucun référent réel auquel le lectorat hispanophone ne puisse se raccrocher. La traduction littérale du titre permet néanmoins aux hispanophones connaisseurs du prix Goncourt d'identifier l'ouvrage dont il est question. En ce qui concerne les effets de voix, pour la traduction du titre vers l'espagnol, nous décelons une réduction qui correspond à un appauvrissement (le mythe ayant disparu), à une implication. Cet effet de voix nous amène toutefois à l'effet

interprétatif « expansion », car le lectorat hispanophone n'est pas renvoyé uniquement vers le monde des enfants (au contraire du lectorat francophone) et peut donc voir dans le titre *Canción dulce* les relations entre les adultes, et pas seulement les relations adultes-enfants. Dans les réponses qu'elle a fournies à notre questionnaire, Malika Embarek López, la traductrice, explique que la politique de la maison d'édition *Cabaret Voltaire* est de conserver un titre proche du titre original, ce qui explique cette décision. Elle se dit, dans notre entretien, consciente de la perte que ce choix représente par rapport à la berceuse d'Henri Salvador. Dans un autre entretien, pour *Tres con Libros*⁶⁷, elle indique compenser ces pertes par l'utilisation que l'espagnol lui permet de faire des diminutifs (*-ito / -ita*), qui permettent de se rapprocher davantage du monde enfantin dans le corps du texte que ne le permet la langue française.

La version anglaise (britannique) nous propose un titre traduit via un procédé d'« adaptation ». En effet, *Lullaby*, en plus de signifier « berceuse » (fait qui, isolément, consisterait en une explicitation) renvoie également au titre d'une berceuse en anglais (« *Lullaby and goodnight* », raison pour laquelle nous avons affaire à une adaptation), dont les paroles sont les suivantes :

« *Lullaby and goodnight*

Now the daytime is over

Time to slip up to your dreamland

*I will keep you safe and warm »*⁶⁸

Les paroles de cette berceuse sont importantes pour déterminer les effets du choix traductif. Au regard du contexte qui sera donné par l'extrait 2 (comme nous le verrons), nous pourrions y voir un effet d'accrétion, mais la traduction du titre en tant que tel ne nous permet pas de déceler d'effet particulier. L'effet d'accrétion que provoque l'adaptation du titre pour la version britannique est provoqué par les paroles de la berceuse, lorsqu'elles sont mises en parallèle avec l'extrait 2 (voir plus bas). Ajoutons que le traducteur, Sam Taylor, affirme, dans un entretien publié sur *My French Life*⁶⁹, préférer l'utilisation de

⁶⁷ <http://biblioteca3culturas.blogspot.com/2017/10/proceso-de-traduccion-de-cancion-dulce.html> [dernière consultation le 16 juillet 2021]

⁶⁸ « Berceuse et bonne nuit / Maintenant, la journée est finie / Il est temps de te glisser dans ton monde de rêves / Je te garderai au chaud et en sécurité ». Notre traduction.

⁶⁹ <https://www.myfrenchlife.org/2018/03/14/french-literature-translation-sam-taylor/> [dernière consultation le 16 juillet 2021]

Lullaby parce qu'il estime qu'elle est plus littéraire que la version américaine du titre (le roman étant présenté comme un thriller aux États-Unis).

Le même traducteur, pour la version américaine, a choisi un nouveau titre : « *The Perfect Nanny* » (La Nounou parfaite). Nous y voyons un effet de voix de type « déformation », étant donné que l'on change de focalisation puisqu'en français, l'accent est mis sur les enfants, alors qu'il est mis sur la nounou. Cependant, l'effet interprétatif reste inchangé.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Le bébé est mort. Il a suffi de quelques secondes. Le médecin a assuré qu'il n'avait pas souffert. On l'a couché dans une housse grise et on a fait glisser la fermeture éclair sur le corps désarticulé qui flottait au milieu des jouets. La petite, elle, était encore vivante quand les secours sont arrivés. Elle s'est battue comme une fauve. p. 13	El bebé ha muerto. Bastaron unos pocos segundos. El médico aseguró que no había sufrido. Lo tendieron en una funda gris y cerraron la cremallera sobre el cuerpo desarticulado que flotaba entre los juguetes. La niña, en cambio, seguía viva cuando llegaron los del servicio de emergencias. Se debatió como una fiera. p. 13	Le bébé est mort. Quelques secondes ont suffi. Le médecin a assuré qu'il n'avait pas souffert. Ils l'ont étendu dans une housse grise et ont fermé la fermeture éclair sur le corps désarticulé qui flottait parmi les jouets. La petite, par contre, était encore vivante quand les services d'urgences sont arrivés. Elle s'est débattue comme une fauve.
VO	VUK	Rétrotraduction
Le bébé est mort. Il a suffi de quelques secondes. Le médecin a assuré qu'il n'avait pas souffert. On l'a couché dans une housse grise et on a fait glisser la fermeture éclair sur le corps désarticulé qui flottait au milieu des jouets. La petite, elle, était encore vivante quand les secours sont arrivés. Elle s'est battue comme une fauve. p. 13	The baby is dead. It took only a few seconds. The doctor said he didn't suffer. The broken body, surrounded by toys, was put inside a grey bag, which they zipped shut. The little girl was still alive when the ambulance arrived. She'd fought like a wild animal. p. 1	Le bébé est mort. Ça n'a pris que quelques secondes. Le médecin a dit qu'il n'a pas souffert. Le corps brisé, entouré de jouets, a été placé dans une housse grise, qu'ils ont refermé avec une fermeture éclair. La petite fille était encore en vie quand l'ambulance est arrivée. Elle s'était battue comme un animal sauvage.
VO	VUS	Rétrotraduction
Le bébé est mort. Il a suffi de quelques secondes. Le médecin a assuré qu'il n'avait pas souffert. On l'a couché dans une housse grise et on a fait glisser la fermeture éclair sur le corps désarticulé qui flottait au milieu des jouets. La petite, elle, était encore vivante quand les secours sont arrivés. Elle s'est battue comme une fauve. p. 13	The baby is dead. It took only a few seconds. The doctor said he didn't suffer. The broken body, surrounded by toys, was put inside a gray bag, which they zipped shut. The little girl was still alive when the ambulance arrived. She'd fought like a wild animal. p. 1	Le bébé est mort. Ça n'a pris que quelques secondes. Le médecin a dit qu'il n'a pas souffert. Le corps brisé, entouré de jouets, a été placé dans une housse grise, qu'ils ont refermé avec une fermeture éclair. La petite fille était encore en vie quand l'ambulance est arrivée. Elle s'était battue comme un animal sauvage.

Nous le disions ci-dessus, le titre est à relier avec les premiers mots du roman. Pour cet extrait 2 en particulier, nous ne décelons pas de changements en termes d'effets de voix et interprétatifs. Néanmoins, ce passage est à envisager en lien direct avec le titre, en raison de l'oxymore présent entre le titre et les premiers mots de l'extrait (caractère bénéfique du titre puis lugubre des premiers mots – à envisager en parallèle avec la dualité de Médée).

En espagnol, le mythe de Médée tel qu'exprimé par l'oxymore en français subit un effet interprétatif de contraction, car le mytheme 5 du mythe de Médée (dualité et paradoxe bénéfique / maléfique) se trouve réduit en raison de la disparition du caractère explicite du mytheme 3 (relatif aux enfants) dans le titre.

En anglais britannique, dans le contexte de la transition entre le titre et les premiers mots du roman, le choix de *Lullaby* présente un effet interprétatif d'expansion, puisque la berceuse anglaise en question présente dans ses paroles une dimension de chaleur, de sécurité offerte par la figure qu'on suppose maternelle qui chante la comptine aux enfants.

Dans la version américaine, nous voyons un effet de contraction, car nous savons, grâce au titre, que la nounou a tué les enfants, ce qui réduit les interprétations possibles.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Toute la semaine, Myriam a attendu cette soirée. Elle ouvre la porte de l'appartement. Le sac à main de Louise est posé sur le fauteuil du salon. Elle entend chanter des voix enfantines. <u>Une souris verte et des bateaux sur l'eau, quelque chose qui tourne et quelque chose qui flotte.</u> Elle avance sur la pointe des pieds. Louise est à genoux sur le sol, penchée au-dessus de la baignoire. Mila trempe le corps de sa poupée rousse dans l'eau et Adam tape des mains en chantonnant. Délicatement, Louise prélève des blocs de mousse qu'elle pose sur la tête des enfants. Ils rient de ces chapeaux qui s'envolent sous le souffle de la nounou. p. 57</p>	<p>Myriam lleva esperando toda la semana que llegue este día. Abre la puerta de su casa. El bolso de Louise está sobre un sillón del salón. Oye unas voces infantiles cantando. <u>Una ratita verde, unos barquitos que navegan sobre el agua, y algo que gira, algo que flota.</u> Entra de puntillas. Louise está arrodillada en el suelo, inclinada sobre la bañera. Mila moja el cuerpo de su muñeca pelirroja en el agua y Adam aplaude con sus manitas mientras canturrea. Con delicadeza, Louise retira montoncitos de espuma y los posa en la cabeza de los niños. Se rien de esos sombreros que vuelan cuando ella sopla. p. 69</p>	<p>Myriam a attendu toute la semaine que ce jour arrive. Elle ouvre la porte de son foyer. Le sac de Louise se trouve sur un fauteuil du salon. Elle entend des voix enfantines chanter. <u>Une petite souris verte, des bateaux qui naviguent sur l'eau, et quelque chose qui tourne, quelque chose qui flotte.</u> Elle entre sur la pointe des pieds. Louise est agenouillée sur le sol, penchée sur la baignoire. Mila mouille le corps de sa poupée rousse dans l'eau et Adam applaudi avec ses petites mains tout en chantonnant. Avec délicatesse, Louise retire des petits monts de mousse et les pose sur la tête des enfants. Ils rient de ces chapeaux qui s'envolent quand elle souffle.</p>
VO	VUK	Rétrotraduction
<p>Toute la semaine, Myriam a attendu cette soirée. Elle ouvre la porte de l'appartement. Le sac à main de Louise est posé sur le fauteuil du salon. Elle entend chanter dans l'eau des voix enfantines. <u>Une souris verte et des bateaux sur l'eau, quelque chose qui tourne et quelque chose qui flotte.</u> Elle avance sur la pointe des pieds. Louise est à genoux sur le sol, penchée au-dessus de la baignoire. Mila trempe le corps de sa poupée rousse dans l'eau et Adam tape des mains en chantonnant. Délicatement, Louise prélève des blocs de mousse qu'elle pose sur la tête des enfants. Ils rient de ces chapeaux qui s'envolent sous le souffle de la nounou. p. 57</p>	<p>Myriam has been waiting for this evening all week long. She opens the front door of the apartment. Louise's handbag is on the armchair in the living room. She hears children's voices singing. <u>A song about a green mouse and boats on the water, something turning and something floating.</u> She moves forward on tiptoes. Louise is kneeling on the floor, leaning over the edge of the bath. Mila dunks the body of her Russian doll into the water and Adam claps his hands as he sings. Delicately, Louise picks up balls of foam and places them on the children's heads. They laugh at these hats that fly off when the nanny blows on them. p. 45</p>	<p>Myriam a attendu cette soirée toute la semaine. Elle ouvre la porte d'entrée de l'appartement. Le sac à main de Louise est sur le fauteuil dans le salon. Elle entend des voix d'enfants chanter. <u>Une chanson sur une souris verte et des bateaux sur l'eau, quelque chose qui tourne et quelque chose qui flotte.</u> Elle avance sur la pointe des pieds. Louise est agenouillée sur le sol, penchée sur le bord de la baignoire. Mila plonge le corps de sa poupée russe dans l'eau et Adam tape dans ses mains en chantant. Délicatement, Louise ramasse des boules de mousse et les place sur les têtes des enfants. Ils rient de ces chapeaux qui s'envolent quand la nounou souffle dessus.</p>

VO	VUS	Rétrotraduction
Toute la semaine, Myriam a attendu cette soirée. Elle ouvre la porte de l'appartement. Le sac à main de Louise est posé sur le fauteuil du salon. Elle entend chanter des voix enfantines. Une souris verte et des bateaux sur l'eau, quelque chose qui tourne et quelque chose qui flotte. Elle avance sur la pointe des pieds. Louise est à genoux sur le sol, penchée au-dessus de la baignoire. Mila trempe le corps de sa poupée rousse dans l'eau et Adam tape des mains en chantonnant. Délicatement, Louise prélève des blocs de mousse qu'elle pose sur la tête des enfants. Ils rient de ces chapeaux qui s'envolent sous le souffle de la nounou. p. 57	Myriam has been waiting for this evening all week long. She opens the front door of the apartment. Louise's handbag is on the armchair in the living room. She hears children's voices singing. A song about a green mouse and boats on the water, something turning and something floating. She moves forward on tiptoes. Louise is kneeling on the floor, leaning over the edge of the bath. Mila dunks the body of her Russian doll into the water and Adam claps his hands as he sings. Delicately, Louise picks up balls of foam and places them on the children's heads. They laugh at these hats that fly off when the nanny blows on them. p. 57	Myriam a attendu cette soirée toute la semaine. Elle ouvre la porte d'entrée de l'appartement. Le sac à main de Louise est sur le fauteuil dans le salon. Elle entend des voix d'enfants chanter. Une chanson sur une souris verte et des bateaux sur l'eau, quelque chose qui tourne et quelque chose qui flotte. Elle avance sur la pointe des pieds. Louise est agenouillée sur le sol, penchée sur le bord de la baignoire. Mila plonge le corps de sa poupée russe dans l'eau et Adam tape dans ses mains en chantant. Délicatement, Louise ramasse des boules de mousse et les place sur les têtes des enfants. Ils rient de ces chapeaux qui s'envolent quand la nounou souffle dessus.

Dans la version espagnole de ce passage, nous décelons un effet de voix par rapport au titre, mais pas d'effet interprétatif. En effet, il n'existe en espagnol pas d'équivalent pour cette berceuse, qu'Embarek López a traduite de manière littérale, en rajoutant néanmoins les diminutifs *-ito / -ita* que nous évoquions précédemment. Dès lors, aucun effet interprétatif n'est décelé, car la traductrice a compensé l'éventuelle perte grâce aux diminutifs qui renvoient au monde des enfants. L'effet de voix est une réduction, car la référence directe à une comptine existante est perdue.

Dans la traduction britannique, si l'on omet l'erreur de traduction (la poupée « rousse » devenant « russe ») n'ayant pas d'effet sur l'interprétation du texte, le traducteur choisit d'ajouter le syntagme nominal « *a song* », ce qui permet de renvoyer au titre et aux berceuses. Aucun effet interprétatif n'est à souligner, et aucun effet de voix à l'égard de l'expressivité du titre quant au mythe de Médée.

Pour les extraits 2 et 3, la version américaine est identique à la version britannique, si ce n'est cependant les caractères gras utilisés dans cette dernière pour commencer les chapitres, au contraire de la version britannique (ce qui peut, éventuellement, donner un effet d'accrétion au moyen de la typographie), ainsi que quelques différences orthographiques liées à la variante d'anglais utilisée⁷⁰, sans influence sur les effets de voix et interprétatifs.

⁷⁰ Ici, l'orthographe de *grey / gray* (gris) varie.

5.2.10.3.1 Mythe 1 : Médée est amoureuse de Jason

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
Cette nounou, elle l'attend comme le Sauveur, même si elle est terrorisée à l'idée de laisser ses enfants. Elle sait tout d'eux et voudrait garder ce savoir secret. p. 26	Espera a la niñera como se espera al Salvador, aunque le aterroriza la idea de dejar a sus hijos. Sabe todo sobre ellos y desearía mantener secreto ese saber. p. 29	Elle attend la nounou comme on attend le Sauveur, même si l'idée de laisser ses enfants la terrorise. Elle sait tout d'eux et aimerait garder ce savoir secret.
VO	VUK	Rétrotraduction
Cette nounou, elle l'attend comme le Sauveur, même si elle est terrorisée à l'idée de <u>laisser ses enfants</u> . Elle sait tout d'eux et voudrait garder ce savoir secret. p. 26	She is awaiting this nanny as if she is the Saviour, while at the same time she is terrified by the idea of <u>leaving her children with someone else</u> . She knows everything about them and would like to keep that knowledge secret. Pp. 13-14	Elle attend cette nounou comme si elle attendait le Sauveur, alors qu'en même temps elle est terrifiée à l'idée de <u>laisser ses enfants avec quelqu'un d'autre</u> . Elle sait tout d'eux et aimerait garder ce savoir secret.
VO	VUS	Rétrotraduction
Cette nounou, elle l'attend comme le Sauveur, même si elle est terrorisée à l'idée de laisser ses enfants. Elle sait tout d'eux et voudrait garder ce savoir secret. p. 26	She is awaiting this nanny as if she is the Savior, while at the same time she is terrified by the idea of leaving her children with someone else. She knows everything about them and would like to keep that knowledge secret. Pp. 15-16	Elle attend cette nounou comme si elle attendait le Sauveur, alors qu'en même temps elle est terrifiée à l'idée de laisser ses enfants avec quelqu'un d'autre. Elle sait tout d'eux et aimerait garder ce savoir secret.

En espagnol, la traduction de « Sauveur » par « *Salvador* » renvoie la même idée qu'en français, aucun effet n'est donc à détecter en termes d'expressivité du mythe 1 de Médée.

Néanmoins, nous relevons en anglais (pour les deux versions, identiques⁷¹) une accréation car « laisser ses enfants » devient « *leaving her children with someone else* », explicitant le rôle de Louise, et donc la relation qui se profile entre Myriam et Louise (mythe 1). L'effet interprétatif est donc une expansion par rapport au mythe de Médée, car l'on ajoute le fait que les enfants sont laissés avec Médée (Louise) : à Myriam et sa maternité vient s'ajouter une figure menaçante, celle de Louise (en plus caractérisée comme étrangère de par son nom Louise, conservé en espagnol).

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Puis Louise est arrivée. Quand elle raconte ce premier entretien, Myriam adore dire que ce fut une évidence. Comme un coup de foudre amoureux. p. 28	Luego llegó Louise. Cuando Myriam cuenta esa primera entrevista le encanta decir que fue una evidencia. Como un flechazo amoroso. p. 32	Ensuite Louise est arrivée. Quand Myriam raconte ce premier entretien elle aime dire que ça a été une évidence. Comme un coup de foudre amoureux.
VO	VUK	Rétrotraduction
Puis Louise est arrivée. Quand elle raconte ce premier entretien, Myriam	Then Louise arrived. When she describes that first interview, Myriam	Puis Louise est arrivée. Quand elle décrit ce premier entretien, Myriam

⁷¹ Sauf pour l'orthographe (Savior vs. Saviour).

adore dire que ce fut une évidence. Comme un coup de foudre amoureux. p. 28	loves to say that it was instantly obvious. Like love at first sight. p. 16	aime dire que c'était instantanément évident. Comme un coup de foudre amoureux.
VO	VUS	Rétrotraduction
Puis Louise est arrivée. Quand elle raconte ce premier entretien, Myriam adore dire que ce fut une évidence. Comme un coup de foudre amoureux. p. 28	Then Louise arrived. When she describes that first interview, Myriam loves to say that it was instantly obvious. Like love at first sight. p. 18	Puis Louise est arrivée. Quand elle décrit ce premier entretien, Myriam aime dire que c'était instantanément évident. Comme un coup de foudre amoureux.

Cet extrait est important, car la notion de coup de foudre renvoie directement à la relation entre Jason et Médée.

Dans la version espagnole, aucun effet n'est à déceler (« *flechazo* » étant l'équivalent de « coup de foudre »).

Il en va de même pour la version anglaise britannique. Néanmoins, dans la version américaine, les caractères gras du début de paragraphe accentuent l'effet de l'arrivée de Louise en tant que Sauveuse (effet de voix « accréation »).

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
La nuit, dans le confort de leurs draps frais, le couple rit, incrédule, de cette nouvelle vie qui est la leur. Ils ont le sentiment d'avoir trouvé la perle rare, d'être bénis. Bien sûr, le salaire de Louise pèse sur le budget familial mais Paul ne s'en plaint plus. En quelques semaines, la présence de Louise est devenue indispensable. p. 35	Por la noche, el matrimonio, con la sensación de frescor de las sábanas limpias, ríe, incrédulo de su nueva vida. Como si hubieran encontrado un mirlo blanco o les hubieran echado una bendición. Evidentemente, el salario de Louise pesa en el presupuesto familiar, pero Paul ha dejado de quejarse. En pocas semanas, la presencia de la niñera se ha vuelto indispensable. p. 41	Pendant la nuit, le couple marié, avec la sensation de fraîcheur des draps propres, rit, incrédule de leur nouvelle vie. Comme s'ils avaient trouvé un merle blanc ou reçu une bénédiction. Évidemment, le salaire de Louise pèse sur le budget familial, mais Paul a cessé de se plaindre. En quelques semaines, la présence de la nounou est devenue indispensable.
VO	VUK	Rétrotraduction
La nuit, dans le confort de leurs draps frais, le couple rit, incrédule, de cette nouvelle vie qui est la leur. Ils ont le sentiment d'avoir trouvé la perle rare, d'être bénis. Bien sûr, le salaire de Louise pèse sur le budget familial mais Paul ne s'en plaint plus. En quelques semaines, la présence de Louise est devenue indispensable. p. 35	At night, in the comfort of their clean sheets, the couple laugh, incredulous at their new life. They feel as if they have found a rare pearl, as if they've been blessed. Of course, Louise's wages are a burden on the family budget, but Paul no longer complains about that. In a few weeks, Louise's presence has become indispensable. p. 23	La nuit, dans le confort de leurs draps propres, le couple rit, incrédule de leur nouvelle vie. Ils ont l'impression d'avoir trouvé une perle rare, comme s'ils avaient été bénis. Bien sûr, Le salaire de Louise est un fardeau sur le budget familial, mais Paul ne s'en plaint plus. En quelques semaines, la présence de Louise est devenue indispensable.
VO	VUS	Rétrotraduction
La nuit, dans le confort de leurs draps frais, le couple rit, incrédule, de cette nouvelle vie qui est la leur. Ils ont le sentiment d'avoir trouvé la perle rare, d'être bénis. Bien sûr, le salaire de Louise pèse sur le budget familial mais Paul ne s'en plaint plus. En quelques semaines, la présence de Louise est devenue indispensable. p. 35	At night, in the comfort of their clean sheets, the couple laughs, incredulous at their new life. They feel as if they have found a rare pearl, as if they've been blessed. Of course, Louise's wages are a burden on the family budget, but Paul no longer complains about that. In a few weeks, Louise's presence has become indispensable. p. 28	La nuit, dans le confort de leurs draps propres, le couple rit, incrédule de leur nouvelle vie. Ils ont l'impression d'avoir trouvé une perle rare, comme s'ils avaient été bénis. Bien sûr, Le salaire de Louise est un fardeau sur le budget familial, mais Paul ne s'en plaint plus. En quelques semaines, la présence de Louise est devenue indispensable.

Dans cet extrait, en termes d'expressivité du mythe de Médée, aucun effet n'est à signaler : la sensation du couple est absolument la même partout, et l'on comprend que Louise est indispensable⁷².

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Plus les semaines passent et plus Louise excelle à devenir à la fois invisible et indispensable. Myriam ne l'appelle plus pour prévenir de ses retards et Mila ne demande plus quand rentrera maman. Louise est là, tenant à bout de bras cet édifice fragile. <u>Myriam accepte de se faire materner</u>. Chaque jour, elle abandonne plus de tâches à une Louise reconnaissante. La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre, déplacent dans le noir le décor sur la scène. Elles soulèvent un divan, poussent d'une main une colonne en carton, un pan de mur. Louise s'agite en coulisses, discrète et puissante. <u>C'est elle qui tient les fils transparents</u> sans lesquels la magie ne peut pas advenir. Elle est Vishnou, divinité nourricière, jalouse et protectrice. Elle est la louve à la mamelle de qui ils viennent boire, la source infaillible de leur bonheur familial. p. 59</p>	<p>A medida que pasan las semanas, se esmera en convertirse a la vez en invisible e indispensable. Myriam ya no la avisa si se va a retrasar en el despacho y Mila ha dejado de preguntar cuándo llegará mamá. Louise está ahí, sosteniendo ella sola este frágil edificio. <u>Myriam acepta esa sobreprotección</u>. Cada vez se desentiende de más tareas, se las encomienda a una Louise agradecida. Es como esas siluetas que en el teatro, a oscuras, cambian el decorado del escenario. Levantan un diván, corren con la mano una columna, un tabique de cartón. Louise se mueve entre bambalinas, discreta y poderosa. <u>Maneja los hilos sin los que la magia no existe</u>. Es Visnú, la divinidad nutricia, celosa y protectora. Es la loba a cuyos pechos ellos acuden a beber, la fuente infalible de la felicidad del hogar. p. 71-72</p>	<p>Au fur et à mesure que les semaines passent, elle s'applique à devenir à la fois invisible et indispensable. Myriam ne la prévient déjà plus si elle a du retard au bureau et Mila a cessé de demander quand reviendra maman. Louise est là, soutenant à elle seule cet édifice fragile. <u>Myriam accepte cette surprotection</u>. Elle se défait de plus en plus de tâches, elle les confie à une Louise reconnaissante. Elle est comme ces silhouettes qui au théâtre, dans l'obscurité, changent le décor de la scène. Elles soulèvent un divan, déplacent d'une main une colonne, une cloison en carton. Louise se déplace en coulisses, discrète et puissante. <u>Elle manipule les fils sans lesquels la magie n'existe pas</u>. Elle est Vishnou, la divinité nourricière, jalouse et protectrice. Elle est la louve aux seins de qui ils vont boire, la source infaillible du bonheur du foyer.</p>
<p>Plus les semaines passent et plus Louise excelle à devenir à la fois invisible et indispensable. Myriam ne l'appelle plus pour prévenir de ses retards et Mila ne demande plus quand rentrera maman. Louise est là, tenant à bout de bras cet édifice fragile. Myriam accepte de se faire materner. Chaque jour, elle abandonne plus de tâches à une Louise reconnaissante. La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre, déplacent dans le noir le décor sur la scène. <u>Elles soulèvent un divan</u>, poussent d'une main une colonne en carton, un pan de mur. Louise s'agite en coulisses, discrète et puissante. <u>C'est elle qui tient les fils transparents</u> sans lesquels la magie ne peut pas advenir. Elle est Vishnou, divinité nourricière, jalouse et protectrice. Elle est la louve à la mamelle de qui ils viennent boire, la source infaillible de leur bonheur familial. p. 59</p>	<p>As the weeks pass, Louise becomes ever better at being simultaneously invisible and indispensable. Myriam no longer calls to warn her that she's going to be late and Mila no longer asks when Mama is coming home. Louise is there, single-handedly holding up this fragile edifice. Myriam lets herself be mothered. Every day she abandons more tasks to a grateful Louise. The nanny is like those figures at the back of a theatre stage who move the sets around in the darkness. <u>She picks up a couch</u>, pushes a cardboard column or a wall with one hand. Louise works in the wings, discreet and powerful. <u>She is the one who controls the transparent wires</u> with which the magic cannot occur. She is Vishnu, the nurturing divinity, jealous and protective; the she-wolf at whose breast they drink, the infallible source of their family happiness. p. 47</p>	<p>Au fil des semaines, Louise devient de plus en plus douée à être simultanément invisible et indispensable. Myriam ne téléphone plus pour la prévenir qu'elle sera en retard et Mila ne demande quand maman rentre à la maison. Louise est là, tenant à elle seule cet édifice fragile. Myriam se laisse être maternée. Chaque jour elle abandonne de plus en plus de tâches à une Louise reconnaissante. La nounou est comme ces silhouettes derrière la scène du théâtre qui déplacent le décor dans l'obscurité. <u>Elle soulève un divan</u>, pousse une colonne en carton ou un mur avec une main. Louise travaille dans les coulisses, discrète et puissante. <u>C'est elle qui contrôle les fils transparents</u> sans lesquels la magie ne peut pas se produire. Elle est Vishnou, la divinité nourricière, jalouse et protectrice ; la louve au sein de laquelle ils boivent, la source infaillible de leur bonheur familial.</p>
VO	VUS	Rétrotraduction

⁷² À noter, néanmoins, la différence entre les deux versions anglophones (« the couple laugh » vs. « the couple laughs »).

<p>Plus les semaines passent et plus Louise excelle à devenir à la fois invisible et indispensable. Myriam ne l'appelle plus pour prévenir de ses retards et Mila ne demande plus quand rentrera maman. Louise est là, tenant à bout de bras cet édifice fragile. Myriam accepte de se faire mater. Chaque jour, elle abandonne plus de tâches à une Louise reconnaissante. La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre, déplacent dans le noir le décor sur la scène. Elles soulèvent un divan, poussent d'une main une colonne en carton, un pan de mur. Louise s'agite en coulisses, discrète et puissante. C'est elle qui tient les fils transparents sans lesquels la magie ne peut pas advenir. Elle est Vishnou, divinité nourricière, jalouse et protectrice. Elle est la louve à la mamelle de qui ils viennent boire, la source infaillible de leur bonheur familial. p. 59</p>	<p>As the weeks pass, Louise becomes ever better at being simultaneously invisible and indispensable. Myriam no longer calls to warn her that she's going to be late and Mila no longer asks when Mama is coming home. Louise is there, single-handedly holding up this fragile edifice. Myriam lets herself be mothered. Every day she abandons more tasks to a grateful Louise. The nanny is like those figures at the back of a theatre stage who move the sets around in the darkness. She picks up a couch, pushes a cardboard column or a wall with one hand. Louise works in the wings, discreet and powerful. She is the one who controls the transparent wires with which the magic cannot occur. She is Vishnu, the nurturing divinity, jealous and protective; the she-wolf at whose breast they drink, the infallible source of their family happiness. p. 59-60</p>	<p>Au fil des semaines, Louise devient de plus en plus douée à être simultanément invisible et indispensable. Myriam ne téléphone plus pour la prévenir qu'elle sera en retard et Mila ne demande quand maman rentre à la maison. Louise est là, tenant à elle seule cet édifice fragile. Myriam se laisse être maternée. Chaque jour elle abandonne de plus en plus de tâches à une Louise reconnaissante. La nounou est comme ces silhouettes derrière la scène du théâtre qui déplacent le décor dans l'obscurité. Elle soulève un divan, pousse une colonne en carton ou un mur avec une main. Louise travaille dans les coulisses, discrète et puissante. C'est elle qui contrôle les fils transparents sans lesquels la magie ne peut pas se produire. Elle est Vishnou, la divinité nourricière, jalouse et protectrice ; la louve au sein de laquelle ils boivent, la source infaillible de leur bonheur familial.</p>
---	--	--

En espagnol, le passage « Myriam accepte de se faire mater » devient une idée de « surprotection ». Ceci représente un effet de voix de réduction, car l'idée de la maternité disparaît, ce qui représente un appauvrissement dans le sens où elle est l'une des thématiques principales du roman et du mythe de Médée. Nous ne décelons pas d'effet interprétatif, car la relation entre Myriam et Louise reste la même en dépit du changement terminologique qui s'opère. Dans le même passage, en espagnol, l'on retrouve aussi une accréation : « c'est elle qui tient les fils transparents » est traduit au moyen du verbe « *manejar* », qui, dans la RAE, signifie, certes, utiliser avec les mains, mais peut aussi renvoyer l'idée de « diriger ». Nous y voyons une accréation, car la violence de Médée est renforcée, et un effet interprétatif d'expansion, en raison de la gamme de possibilités manipulatoires qu'ouvre l'emploi de ce terme en espagnol.

Dans les deux versions anglaises, nous décelons un effet de voix de type « déformation », sans effet interprétatif. En effet, l'utilisation du pronom « elles » pour caractériser « Louise et ses silhouettes » devient en anglais « *she* », à savoir une troisième personne du singulier. Il n'y a pas d'effet interprétatif, car la perception du mythe par les lectrices et lecteurs des différentes cultures ne change pas. Comme en espagnol, un peu plus bas, le passage où elle « tient les fils transparents » renvoie aussi une idée de contrôle, ce qui crée une accréation couplée d'une expansion, comme en espagnol.

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Au début, <u>il est gêné</u> de toucher la peau de Louise. Quand il lui apprend à <u>faire la planche</u>, il pose une main sous sa nuque et l'autre <u>sous ses fesses</u>. Une pensée idiote, fugace, lui vient et il en rit intérieurement : « Louise a des fesses. » Louise a un corps qui tremble sous les mains de Paul. <u>Un corps qu'il n'avait ni vu ni même soupçonné</u>, lui qui rangeait Louise dans le monde des enfants ou dans celui des employés. Lui qui, sans doute, ne la voyait pas. Pourtant, Louise n'est pas désagréable à regarder. Abandonnée aux paumes de Paul, la nounou ressemble à une petite poupée. Quelques mèches blondes s'échappent du bonnet de bain que Myriam lui a acheté. Son léger hâle a fait ressortir de minuscules taches de rousseur sur ses joues et sur son nez. Pour la première fois, Paul remarque un léger duvet blond sur son visage, comme celui qui recouvre les poussins à peine nés. Mais il y a en elle quelque chose de prude et d'enfantin, une réserve, qui empêche Paul de nourrir pour elle un sentiment aussi franc que le désir. Pp. 75-76</p>	<p>Al principio, <u>se siente violento</u> al tocar la piel de Louise. Cuando le enseña a <u>hacer el muerto</u>, coloca una mano en la nuca de ella y la otra <u>en las nalgas</u>. Una ocurrencia tonta, fugaz, le viene a la mente y se ríe por dentro: «Louise tiene nalgas». Louise tiene un cuerpo que tiembla bajo las manos de Paul. <u>Un cuerpo que él no había visto, que ni siquiera se había molestado en observar</u>, pues ella pertenece al mundo de los niños o al del servicio. Sin duda, no la veía. Sin embargo, ella no es desagradable de mirar. Abandonada en las palmas de las manos de Paul, parece una muñequita. Unos mechones rubios escapan del gorro de baño que Myriam le ha comprado. Su ligero bronceado ha hecho brotar unas minúsculas pecas en las mejillas y en la nariz. Él nunca se había fijado en el ligero vello rubio que cubre su rostro, como el de los polluelos recién nacidos. Pero hay algo en ella de mojígata e infantil, una reserva que le impide alimentar hacia ella un sentimiento tan franco como el deseo. Pp. 92-93</p>	<p>Au début, <u>il se sent gêné</u> de toucher la peau de Louise. Quand il lui apprend à <u>faire la planche</u>, il place une main dans la nuque de celle-ci et l'autre <u>sur les fesses</u>. Une pensée bête, fugace, lui vient à l'esprit et il rit intérieurement : « Louise a des fesses ». Louise a un corps qui tremble sous les mains de Paul. <u>Un corps qu'il n'avait pas vu, qu'il n'avait même pas pris la peine d'observer</u>, elle qui appartient au monde des enfants ou des employés. Sans doute, il ne la voyait pas. Pourtant, elle n'est pas désagréable à regarder. Abandonnée aux paumes des mains de Paul, elle ressemble à une petite poupée. Des mèches blondes s'échappent du bonnet de bain que Myriam lui a acheté. Son léger bronzage a fait jaillir de minuscules taches de rousseur sur les joues et le nez. Il n'avait jamais remarqué le léger duvet blond qui couvre son visage, comme celui des poussins nés récemment. Mais il y a quelque chose en elle de prude et enfantin, une réserve qui l'empêche de nourrir envers elle un sentiment aussi franc que le désir.</p>
<p>VO</p> <p>Au début, <u>il est gêné</u> de toucher la peau de Louise. Quand il lui apprend à faire la planche, il pose une main sous sa nuque et l'autre sous ses fesses. Une pensée idiote, fugace, lui vient et il en rit intérieurement : « Louise a des fesses. » Louise a un corps qui tremble sous les mains de Paul. <u>Un corps qu'il n'avait ni vu ni même soupçonné</u>, lui qui rangeait Louise dans le monde des enfants ou dans celui des employés. Lui qui, sans doute, ne la voyait pas. Pourtant, Louise n'est pas désagréable à regarder. Abandonnée aux paumes de Paul, la nounou ressemble à une petite poupée. Quelques mèches blondes s'échappent du bonnet de bain que Myriam lui a acheté. Son léger hâle a fait ressortir de minuscules taches de rousseur sur ses joues et sur son nez. Pour la première fois, Paul remarque un léger duvet blond sur son visage, comme celui qui recouvre les poussins à peine nés. Mais il y a en elle quelque chose de prude et d'enfantin, une réserve, qui empêche Paul de nourrir pour elle un sentiment aussi franc que le désir. Pp. 75-76</p>	<p>VUK</p> <p>To begin with, <u>he is embarrassed</u> by having to touch Louise's skin. When he teaches her to float on her back, he puts one hand under the back of her neck and the other beneath her bottom. An idiotic thought flashes through his mind and he laughs inwardly: 'Louise has a bottom.' Louise has a body that trembles <u>under Paul's palms and fingers</u>. A body he had not seen or even suspected before, having considered Louise as part of the world of children or the world of employees. Probably he didn't see her at all. And yet, Louise is not unpleasant to look at. Abandoned to Paul's hands, the nanny resembles a little doll. A few strands of blonde hair escape from the swimming cap that Myriam bought her. Her light tan has brought out tiny freckles on her cheeks and nose. For the first time, Paul notices the faint blonde down on her face, like the fur on newly hatched chicks. But there is something prudish and childlike about her, a reserve, that prevents Paul feeling anything as brazen as desire for her. Pp. 62-63</p>	<p>Rétrotraduction</p> <p>Pour commencer, <u>il a honte</u> d'avoir à toucher la peau de Louise. Quand il lui apprend à flotter sur le dos, il place une main sous le dos de son cou et l'autre sous son derrière. Une pensée idiote lui passe par la tête et il rit intérieurement : « Louise a un derrière ». Louise a un corps qui tremble <u>sous les paumes et doigts de Paul</u>. Un corps qu'il n'avait pas vu ni même soupçonné auparavant, ayant considéré Louise comme faisant partie du monde des enfants ou du monde des employés. Il ne la voyait probablement pas du tout. Et pourtant, Louise n'est pas désagréable à regarder. Abandonnée aux mains de Paul, la nounou ressemble à une petite poupée. Quelques mèches de cheveux blonds s'échappent du bonnet de bain que Myriam lui a acheté. Son bronzage léger a fait apparaître de petites taches de rousseur sur ses joues et son nez. Pour la première fois, Paul remarque le léger blond sur son visage, comme le duvet des poussins récemment éclos. Mais il y a quelque chose de prude et d'enfantin chez elle, une réserve, qui empêche Paul de ressentir une chose aussi audacieuse que du désir pour elle.</p>
VO	VUS	Rétrotraduction

<p>Au début, il est gêné de toucher la peau de Louise. Quand il lui apprend à faire la planche, il pose une main sous sa nuque et l'autre sous ses fesses. Une pensée idiote, fugace, lui vient et il en rit intérieurement : « Louise a des fesses. » Louise a un corps qui tremble sous les mains de Paul. Un corps qu'il n'avait ni vu ni même soupçonné, lui qui rangeait Louise dans le monde des enfants ou dans celui des employés. Lui qui, sans doute, ne la voyait pas. Pourtant, Louise n'est pas désagréable à regarder. Abandonnée aux paumes de Paul, la nounou ressemble à une petite poupée. Quelques mèches blondes s'échappent du bonnet de bain que Myriam lui a acheté. Son léger hâle a fait ressortir de minuscules taches de rousseur sur ses joues et sur son nez. Pour la première fois, Paul remarque un léger duvet blond sur son visage, comme celui qui recouvre les poussins à peine nés. Mais il y a en elle quelque chose de prude et d'enfantin, une réserve, qui empêche Paul de nourrir pour elle un sentiment aussi franc que le désir. Pp. 75-76</p>	<p>To begin with, he is embarrassed by having to touch Louise's skin. When he teaches her to float on her back, he puts one hand under the back of her neck and the other beneath her bottom. An idiotic thought flashes through his mind and he laughs inwardly: "Louise has a bottom." Louise has a body that trembles under Paul's palms and fingers. A body he had not seen or even suspected before, having considered Louise as part of the world of children or the world of employees. Probably he didn't see her at all. And yet, Louise is not unpleasant to look at. Abandoned to Paul's hands, the nanny resembles a little doll. A few strands of blonde hair escape from the swimming cap that Myriam bought her. Her light tan has brought out tiny freckles on her cheeks and nose. For the first time, Paul notices the faint blonde down on her face, like the fur on newborn chicks. But there is something prudish and childlike about her, a reserve, that prevents Paul feeling anything as brazen as desire for her. Pp. 77-78</p>	<p>Pour commencer, il a honte d'avoir à toucher la peau de Louise. Quand il lui apprend à flotter sur le dos, il place une main sous le dos de son cou et l'autre sous son derrière. Une pensée idiote lui passe par la tête et il rit intérieurement : « Louise a un derrière ». Louise a un corps qui tremble sous les paumes et doigts de Paul. Un corps qu'il n'avait pas vu ni même soupçonné auparavant, ayant considéré Louise comme faisant partie du monde des enfants ou du monde des employés. Il ne la voyait probablement pas du tout. Et pourtant, Louise n'est pas désagréable à regarder. Abandonnée aux mains de Paul, la nounou ressemble à une petite poupée. Quelques mèches de cheveux blonds s'échappent du bonnet de bain que Myriam lui a acheté. Son bronzage léger a fait apparaître de petites taches de rousseur sur ses joues et son nez. Pour la première fois, Paul remarque le duvet des poussins nouveau-nés. Mais il y a quelque chose de prude et d'enfantin chez elle, une réserve, qui empêche Paul de ressentir une chose aussi audacieuse que du désir pour elle.</p>
---	---	--

Dans cet extrait, comme nous l'avons vu, une dépendance malsaine s'installe progressivement entre Paul et Louise, cette dernière se situant à cheval entre le monde des enfants et le monde des adultes. Le passage met l'accent sur la découverte du corps de Louise pour Paul, et certains phénomènes traductifs modifient quelque peu la perception qu'a le lectorat de cette scène.

Pour commencer, en espagnol, l'adjectif « *violento* » utilisé pour rendre l'idée de « gêné » présente plusieurs acceptions pouvant élargir la compréhension de l'adjectif pour le lectorat espagnol. En effet, dans le dictionnaire de la *Real Academia Española*⁷³, l'acception de « *violento* » signifiant « gêné » n'apparaît qu'en sixième position, les cinq premières étant axées sur la « violence » au sens plus strict du terme. Dès lors, par ce choix lexical, un effet de voix de type « déformation » peut être décelé. Au rang des effets interprétatifs, il est possible de voir une « expansion » par rapport au mythe de Médée, qui fait qu'en plus de déceler le mytheme 1, nous détectons le mytheme 2 (Jason abandonne et trahit Médée), car l'impression qui se dégage de l'impression ressentie dans la scène en

⁷³ <https://dle.rae.es/violento> [dernière consultation le 19 juillet 2021]

espagnol est plus malsaine qu'en français. De plus, la formulation « *hacer el muerto* » (littéralement « faire le mort », expression idiomatique espagnole pour « faire la planche ») renforce le caractère morbide de la scène par rapport au français. Par ailleurs, la notion de « sous ses fesses » se transforme en « *en las nalgas* » (sur les fesses), ce qui renforce encore la perception malsaine de la scène (par rapport à une description plus neutre en français, Paul faisant office de professeur), et la formulation « un corps qu'il n'avait ni vu, ni même soupçonné » devient « *un cuerpo que él no había visto, que ni siquiera se había molestado en observar* » (littéralement « un corps qu'il n'avait pas vu, qu'il n'avait même pas pris la peine d'observer »), alors qu'en français, le roman met simplement l'accent sur le fait qu'il se retrouve pour la première fois en maillot de bain. L'espagnol, pour sa part, renforce encore l'ostracisme dont souffre Médée. L'accumulation de ces effets crée, dès lors, une accréation, et une expansion par rapport aux mythes de Médée (l'abandon et le caractère étranger de Médée se ressentent en espagnol, alors qu'ils sont peu décelables à ce stade en français).

En anglais⁷⁴, dès le début de l'extrait, un effet interprétatif d'expansion se fait sentir, dans la mesure où l'idée d'*embarrasement* que ressent Paul lorsqu'il touche la peau de Louise devient, en anglais, un *embarrasement* qu'il ressent à l'idée de devoir toucher la peau de Louise. Il ressort en anglais une idée de contrainte qui n'est pas présente en français, ce qui crée un effet de voix de type « accréation ». De plus, le fait que le corps de Louise tremble sous les mains de Paul devient, en anglais, le fait que son corps tremble entre les paumes et doigts de Paul, ce qui, à notre sens, amplifie encore l'effet d'accréation déjà décelé (la main étant plus neutre que la paume et les doigts, ce qui amplifie le caractère malsain de la scène), ce qui provoque un effet interprétatif d'« expansion », car le lectorat imagine la scène de manière encore plus gênante.

Extrait 6

VO	VES	Rétrotraduction
Paul, qui est assis à côté d'elle, passe alors son bras autour de ses épaules. L'ouzo le rend jovial. <u>Il lui serre l'épaule de sa grande main</u> , lui sourit comme à un vieil ami, un copain de toujours. Elle fixe, enchantée, le visage	Paul, que está sentado a su lado, le pasa entonces el brazo por los hombros. El ouzo lo vuelve jovial. <u>Le aprieta el hombro con su mano, amplia</u> . Le sonríe como a un viejo amigo, a un compañero de toda la vida. Ella mira,	Paul, qui est assis à ses côtés, lui passe alors le bras autour des épaules. L'ouzo le rend jovial. <u>Il lui serre l'épaule avec sa main, grande main</u> . Il lui sourit comme à un vieil ami, à un compagnon de toute la vie. Elle regarde, enchantée.

⁷⁴ Les versions britannique et américaine sont semblables, à l'exception 1) des guillemets simples (UK qui deviennent doubles (US), et 2) du terme « *newly hatched chicks* » qui devient « *newborn chicks* », sans présenter un quelconque effet en termes de mythe.

de l'homme. Sa peau hâlée, ses grandes dents blanches, ses cheveux que le vent et le sel ont blondis. Il la secoue un peu comme on le fait à un ami timide ou <u>qui a du chagrin</u> , à quelqu'un dont on souhaite qu'il se détende ou qu'il se reprenne en main. Si elle osait, elle poserait sa main sur la main de Paul, elle la serrerait entre ses doigts maigres. Mais elle n'ose pas. Pp. 79-80	encantada, el rostro del hombre. Su tez bronceada, sus grandes dientes blancos, el pelo con reflejos rubios por el sol y la sal. Él la anima un poco, como se anima a un amigo tímido o <u>disgustado por algo</u> , para que se encuentre cómodo o vuelva a dominar su vida. Si se atreviera, Louise pondría su mano sobre la de él, la apretaría entre sus dedos delgados. Pero no se atreve. p. 96	le visage de l'homme. Son teint hâlé, ses grandes dents blanches, les cheveux aux reflets blonds à cause du soleil et du sel. Il la secoue un peu, comme on secoue un ami timide ou <u>mécontent de quelque chose</u> , pour qu'il se sente à l'aide ou reprenne sa vie en main. Si elle osait, Louise mettrait sa main sur la sienne, la serrerait entre ses doigts fins. Mais elle n'ose pas.
VO	VUK	Rétrotraduction
Paul, qui est assis à côté d'elle, passe alors son bras autour de ses épaules. L'ouzo le rend jovial. Il lui serre l'épaule de sa grande main, lui sourit comme à un vieil ami, un copain de toujours. Elle fixe, enchantée, le visage de l'homme. Sa peau hâlée, ses grandes dents blanches, ses cheveux que le vent et le sel ont blondis. Il la secoue un peu comme on le fait à un ami timide ou qui a du chagrin, à quelqu'un dont on souhaite qu'il se détende ou qu'il se reprenne en main. Si elle osait, elle poserait sa main sur la main de Paul, elle la serrerait entre ses doigts maigres. Mais elle n'ose pas. Pp. 79-80	Paul, who is sitting next to her, puts his arm round her shoulders. The ouzo has made him jovial. He squeezes her shoulder with his big hand, smiles at her like she's an old friend, like they're friends for ever. She stares, enchanted, at the man's face. His tanned skin, his large white teeth, his hair turned blonde by the wind and the salt. He shakes her a little bit, the way you do with a friend who's shy or sad, with someone you want to relax or get a grip. If she dared, she'd put her hand on Paul's hand, she'd grip it with her slender fingers. But she doesn't dare. p. 66	Paul, qui est assis à côté d'elle, met son bras autour de ses épaules. L'ouzo le rend jovial. Il serre son épaule avec sa grande main, lui sourit comme si elle était un vieil ami, comme s'ils étaient amis pour toujours. Elle fixe, enchantée, le visage de l'homme. Sa peau hâlée, ses grandes dents blanches, ses cheveux rendus blonds par le soleil et le sel. Il la secoue un peu, comme on le fait pour un ami timide ou triste, avec quelqu'un qu'on veut détendre ou faire se ressaisir. Si elle osait, elle mettrait sa main sur la main de Paul, elle la saisirait de ses mains minces. Mais elle n'ose pas.
VO	VUS	Rétrotraduction
Paul, qui est assis à côté d'elle, passe alors son bras autour de ses épaules. L'ouzo le rend jovial. Il lui serre l'épaule de sa grande main, lui sourit comme à un vieil ami, un copain de toujours. Elle fixe, enchantée, le visage de l'homme. Sa peau hâlée, ses grandes dents blanches, ses cheveux que le vent et le sel ont blondis. Il la secoue un peu comme on le fait à un ami timide ou qui a du chagrin, à quelqu'un dont on souhaite qu'il se détende ou qu'il se reprenne en main. Si elle osait, elle poserait sa main sur la main de Paul, elle la serrerait entre ses doigts maigres. Mais elle n'ose pas. Pp. 79-80	Paul, who is sitting next to her, puts his arm round her shoulders. The ouzo has made him jovial. He squeezes her shoulder with his big hand, smiles at her like she's an old friend, like they're friends forever. She stares, enchanted, at the man's face. His tanned skin, his large white teeth, his hair turned blonde by the wind and the salt. He shakes her a little bit, the way you do with a friend who's shy or sad, with someone you want to relax or get a grip. If she dared, she'd put her hand on Paul's hand, she'd grip it with her slender fingers. But she doesn't dare. Pp. 82-83	Paul, qui est assis à côté d'elle, met son bras autour de ses épaules. L'ouzo le rend jovial. Il serre son épaule avec sa grande main, lui sourit comme si elle était un vieil ami, comme s'ils étaient amis pour toujours. Elle fixe, enchantée, le visage de l'homme. Sa peau hâlée, ses grandes dents blanches, ses cheveux rendus blonds par le soleil et le sel. Il la secoue un peu, comme on le fait pour un ami timide ou triste, avec quelqu'un qu'on veut détendre ou faire se ressaisir. Si elle osait, elle mettrait sa main sur la main de Paul, elle la saisirait de ses mains minces. Mais elle n'ose pas.

La relation d'interdépendance entre Jason et Médée est bien illustrée, l'amitié supposée les unissant étant mise en exergue. Encore une fois, la traduction modifie quelque peu la puissance de l'expressivité du mythe de Médée dans l'extrait.

En premier lieu, nous voyons une accréation dans le fait que l'idée de « serre l'épaule de sa grande main » devienne « *le aprieta el hombro con su mano, amplia* ». Une telle formulation amplifie, en espagnol, le pouvoir contenu dans la main de Paul, ce qui augmente son emprise sur Louise. En outre, la transformation de « [ami] qui a du chagrin » en « *[amigo] disgustado por algo* » (ami « mécontent ») provoque un effet de voix de type

« déformation » et réduit l'expressivité du mytheme 6 (caractère de victime de Médée), ce qui provoque une contraction en termes d'effets interprétatifs.

En anglais, nous ne notons aucun effet.

Extrait 7

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Paul n'ose pas le dire à sa femme mais, cette nuit-là, il se sent soulagé. Depuis qu'il est arrivé ici, un poids semble avoir disparu de sa poitrine. Dans un demi-sommeil, engourdi par le froid, il pense au retour à Paris. Il imagine son appartement comme un aquarium envahi d'algues pourrissantes, une fosse où l'air ne circulerait plus, où des animaux à la fourrure pelée tourneraient en rond en râlant. Au retour, ces idées noires sont vite oubliées. Dans le salon, Louise a disposé un bouquet de dahlias. Le dîner est prêt, les draps sentent la lessive. Après une semaine dans des lits glacés, à manger sur la table de la cuisine des repas désordonnés, <u>ils retrouvent avec bonheur leur confort familial</u>. Impossible, pensent-ils, de se passer d'elle. Ils réagissent comme des enfants gâtés, des chats domestiques. p. 135</p>	<p>Paul no se atreve a confesárselo a su mujer, pero esta noche está aliviado. Desde que ha llegado a esta casa, parece que se ha liberado del peso que sentía en el pecho. En una especie de duermevela, entumecido por el frío, piensa en la vuelta a París. Se imagina su casa como un acuario invadido por algas podridas, una fosa en la que el aire ya no circula y donde unos animales de piel rala deambulan aullando. Al regresar a París, esas ideas negras se han disipado. En el salón, Louise ha adornado un jarrón con dalias. La cena está lista, las sábanas huelen a limpio. Tras una semana pasada en unas camas heladas, comiendo desordenadamente en la mesa de la cocina, <u>vuelven a encontrar, encantados, el confort familiar</u>. Imposible, piensan, prescindir de ella. Reaccionan como niños mimados, gatos domésticos. Pp. 163-164</p>	<p>Paul n'ose pas l'avouer à sa femme, mais cette nuit, il est soulagé. Depuis qu'il est arrivé dans cette maison, il semble qu'il se soit libéré d'un poids qu'il sentait dans la poitrine. Dans un genre de sommeil léger, engourdi par le froid, il pense au retour à Paris. Il imagine son foyer comme un aquarium envahi d'algues pourries, une fosse où l'air ne circule plus et où les animaux au pelage parsemé déambulent en hurlant. Au retour à Paris, ces idées noires se sont dissipées. Dans le salon, Louise a décoré un vase avec des dahlias. Le repas est prêt, les draps sentent le propre. Après une semaine passée dans des lits gelés, à manger dans le désordre sur la table de la cuisine, <u>ils retrouvent, enchantés, le confort familial</u>. Impossible, pensent-ils, de se passer d'elle. Ils réagissent comme des enfants gâtés, des chats domestiques.</p>
VO	VUK	Rétrotraduction
<p>Paul n'ose pas le dire à sa femme mais, cette nuit-là, il se sent soulagé. Depuis qu'il est arrivé ici, un poids semble avoir disparu de sa poitrine. Dans un demi-sommeil, engourdi par le froid, il pense au retour à Paris. Il imagine son appartement comme un aquarium envahi d'algues pourrissantes, une fosse où l'air ne circulerait plus, où des animaux à la fourrure pelée tourneraient en rond en râlant. Au retour, ces idées noires sont vite oubliées. Dans le salon, Louise a disposé un bouquet de dahlias. Le dîner est prêt, les draps sentent la lessive. Après une semaine dans des lits glacés, à manger sur la table de la cuisine des repas désordonnés, ils retrouvent avec bonheur leur confort familial. Impossible, pensent-ils, de se passer d'elle. Ils réagissent comme des enfants gâtés, <u>des chats domestiques</u>. p. 135</p>	<p>Paul doesn't dare say this to his wife but, that night, he feels relieved. Since coming to his parents' house, a weight seems to have lifted from his chest. Half-asleep, numb with cold, he thinks about going back to Paris. He imagines his apartment as an aquarium invaded by rotting seaweed, an airless pit where animals with balding fur prowl endlessly, groaning. Back home, these dark thoughts are quickly forgotten. In the living room, Louise has arranged a bouquet of dahlias. Dinner is ready, the sheets smell clean. After a week in freezing beds, eating chaotic meals at the kitchen table, they are happy to return to their family comforts. It would be impossible, they think, to manage without her. They react like spoiled children, <u>like purring cats</u>. Pp. 116-117</p>	<p>Paul n'ose pas le dire à sa femme mais, cette nuit-là, il se sent soulagé. Depuis qu'il est chez ses parents, un poids semble s'être levé de sa poitrine. À moitié endormi, engourdi par le froid, il pense au retour à Paris. Il imagine son appartement comme un aquarium envahi par des algues pourrissantes, une fosse sans air où les animaux au pelage dégarni rôdent sans cesse, en grognant. De retour à la maison, ces pensées noires sont vite oubliées. Dans le salon, Louise a arrangé un bouquet de dahlias. Le repas est prêt, les draps sentent le propre. Après une semaine dans des lits glacés, à manger des repas chaotiques à la table de la cuisine, ils sont heureux de retrouver leurs comforts familiaux. Ce serait impossible, pensent-ils, de se débrouiller sans elle. Ils réagissent comme des enfants gâtés, <u>comme des chats ronronnant</u>.</p>
VO	VUS	Rétrotraduction
<p>Paul n'ose pas le dire à sa femme mais, cette nuit-là, il se sent soulagé. Depuis qu'il est arrivé ici, un poids semble avoir disparu de sa poitrine. Dans un demi-sommeil, engourdi par le froid, il pense au retour à Paris. Il imagine son</p>	<p>Paul doesn't dare say this to his wife but, that night, he feels relieved. Since coming to his parents' house, a weight seems to have lifted from his chest. Half-asleep, numb with cold, he thinks about going back to Paris. He imagines</p>	<p>Paul n'ose pas le dire à sa femme mais, cette nuit-là, il se sent soulagé. Depuis qu'il est chez ses parents, un poids semble s'être levé de sa poitrine. À moitié endormi, engourdi par le froid, il pense au retour à Paris. Il imagine</p>

<p>appartement comme un aquarium envahi d'algues pourrissantes, une fosse où l'air ne circulerait plus, où des animaux à la fourrure pelée tourneraient en rond en râlant. Au retour, ces idées noires sont vite oubliées. Dans le salon, Louise a disposé un bouquet de dahlias. Le dîner est prêt, les draps sentent la lessive. Après une semaine dans des lits glacés, à manger sur la table de la cuisine des repas désordonnés, ils retrouvent avec bonheur leur confort familial. Impossible, pensent-ils, de se passer d'elle. Ils réagissent comme des enfants gâtés, des chats domestiques. p. 135</p>	<p>his apartment as an aquarium invaded by rotting seaweed, an airless pit where animals with balding fur prowl endlessly, groaning. Back home, these dark thoughts are quickly forgotten. In the living room, Louise has arranged a bouquet of dahlias. Dinner is ready, the sheets smell clean. After a week in freezing beds, eating chaotic meals at the kitchen table, they are happy to return to their family comforts. It would be impossible, they think, to manage without her. They react like spoiled children, like purring cats. Pp. 148-149</p>	<p>son appartement comme un aquarium envahi par des algues pourrissantes, une fosse sans air où les animaux au pelage dégarni rôdent sans cesse, en grognant. De retour à la maison, ces pensées noires sont vite oubliées. Dans le salon, Louise a arrangé un bouquet de dahlias. Le repas est prêt, les draps sentent le propre. Après une semaine dans des lits glacés, à manger des repas chaotiques à la table de la cuisine, ils sont heureux de retrouver leurs comforts familiaux. Ce serait impossible, pensent-ils, de se débrouiller sans elle. Ils réagissent comme des enfants gâtés, comme des chats ronronnant.</p>
--	--	--

Dans la version espagnole, le passage original « ils retrouvent avec bonheur leur confort familial » devient « *vuelven a encontrar, encantados, el confort familiar* » (« ils retrouvent, enchantés, le confort familial »). Nous voyons un effet de voix de type « accrétion », car l'accent est mis, entre virgules, sur le terme « enchantés », ce qui identifie davantage Louise à Médée (sorcière bénéfique de laquelle Jason est amoureux). Dès lors, nous y voyons un effet interprétatif d'expansion.

La version anglaise, pour sa part, ne présente qu'un phénomène intéressant d'accrétion : quand Myriam et Paul sont comparés « des chats domestiques » en français, l'anglais parle de « *purring cats* » (« chats qui ronronnent »), ce qui présente un effet de voix de type « accrétion », car cette modification amplifie l'affection montrée par Paul et Myriam (métaphoriquement, les chats) envers une Louise dont ils sont toujours plus dépendants.

5.2.10.3.2 Mythe 2 : Jason abandonne Médée

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Elle voudrait les retenir, s'accrocher à eux, gratter de ses ongles le sol en pierre. Elle voudrait les mettre sous cloche, comme deux danseurs figés et souriants, collés au socle d'une boîte à musique. <u>Elle se dit qu'elle pourrait les contempler</u> des heures sans se lasser jamais. Qu'elle se contenterait de les regarder vivre, d'agir dans l'ombre pour que tout soit parfait, que la mécanique jamais ne s'enraie. Elle a l'intime conviction à présent, la conviction brûlante et douloureuse que</p>	<p>Desearía retenerlos, asirse a ellos, arañar con sus uñas el suelo de piedra. Desearía ponerlos debajo de una campana de vidrio, como dos bailarines petrificados y sonrientes, pegados a la base de una caja de música. <u>Podría contemplarlos</u> durante horas sin cansarse jamás. Se contentaría con verlos vivir, actuar en la sombra para que todo sea perfecto, y que el mecanismo nunca se encasquille. Ahora tiene el íntimo convencimiento, el ardiente y doloroso convencimiento</p>	<p>Elle aimerait les retenir, s'accrocher à eux, gratter avec ses ongles le sol de pierre. Elle aimerait les mettre sous une cloche de verre, comme deux danseurs pétrifiés et souriants, collés à la base d'une boîte à musique. <u>Elle pourrait les contempler</u> pendant des heures sans jamais s'ennuyer. Elle se contenterait de les regarder vivre, d'agir dans l'ombre pour que tout soit parfait, et que le mécanisme ne s'enraie jamais. Maintenant elle a l'intime conviction, la conviction ardente et douloureuse</p>

son bonheur leur appartient. Qu'elle est à eux et qu'ils sont à elle. p. 81	de que su felicidad les pertenece. Que ella es de ellos y ellos, de ella. p. 98	que son bonheur leur appartient. Qu'elle est à eux et qu'ils sont à elle.
VO	VUK	Rétrotraduction
Elle voudrait les retenir, s'accrocher à eux, gratter de ses ongles le sol en pierre. Elle voudrait les mettre sous cloche, comme deux danseurs figés et souriants, <u>collés au socle</u> d'une boîte à musique. Elle se dit qu'elle pourrait les contempler des heures sans se lasser jamais. Qu'elle se contenterait de les regarder vivre, d'agir dans l'ombre pour que tout soit parfait, que la mécanique jamais ne s'enraie. Elle a l'intime conviction à présent, la conviction brûlante et douloureuse que son bonheur leur appartient. Qu'elle est à eux et qu'ils sont à elle. p. 81	She would like to hold them back, to cling to them, scratch her nails in the stone floor. She would like to put them under glass, like two dancers, frozen and smiling, <u>stuck to the pedestal</u> of a musical box. She thinks that she could stare at them for hours without ever getting bored. That she would be content to watch them live, working in the shadows so that everything was perfect, so that the mechanism never jammed. She has the intimate conviction now, the burning and painful conviction that her happiness belongs to them. That she is theirs and they are hers. p. 68	Elle voudrait les retenir, s'accrocher à eux, gratter ses ongles dans le sol de pierre. Elle voudrait les mettre sous verre, comme deux danseurs, gelés et souriants, <u>collés au piédestal</u> d'une boîte à musique. Elle pense qu'elle pourrait les observer des heures sans jamais s'ennuyer. Qu'elle serait heureuse de les regarder vivre, en travaillant dans l'ombre pour que tout soit parfait, pour que le mécanisme ne s'enraie jamais. Elle a l'intime conviction maintenant, la conviction brûlante et douloureuse que son bonheur leur appartient. Qu'elle est à eux et qu'ils sont à elle.
VO	VUS	Rétrotraduction
Elle voudrait les retenir, s'accrocher à eux, gratter de ses ongles le sol en pierre. Elle voudrait les mettre sous cloche, comme deux danseurs figés et souriants, collés au socle d'une boîte à musique. Elle se dit qu'elle pourrait les contempler des heures sans se lasser jamais. Qu'elle se contenterait de les regarder vivre, d'agir dans l'ombre pour que tout soit parfait, que la mécanique jamais ne s'enraie. Elle a l'intime conviction à présent, la conviction brûlante et douloureuse que son bonheur leur appartient. Qu'elle est à eux et qu'ils sont à elle. p. 81	She would like to hold them back, to cling to them, scratch her nails in the stone floor. She would like to put them under glass, like two dancers, frozen and smiling, stuck to the pedestal of a musical box. She thinks that she could stare at them for hours without ever getting bored. That she would be content to watch them live, working in the shadows so that everything was perfect, so that the mechanism never jammed. She has the intimate conviction now, the burning and painful conviction that her happiness belongs to them. That she is theirs and they are hers. p. 84	Elle voudrait les retenir, s'accrocher à eux, gratter ses ongles dans le sol de pierre. Elle voudrait les mettre sous verre, comme deux danseurs, gelés et souriants, collés au piédestal d'une boîte à musique. Elle pense qu'elle pourrait les observer des heures sans jamais s'ennuyer. Qu'elle serait heureuse de les regarder vivre, en travaillant dans l'ombre pour que tout soit parfait, pour que le mécanisme ne s'enraie jamais. Elle a l'intime conviction maintenant, la conviction brûlante et douloureuse que son bonheur leur appartient. Qu'elle est à eux et qu'ils sont à elle.

L'objectif de cet extrait, qui se déroule durant les vacances en Grèce est de montrer que Louise veut tout mettre en œuvre pour s'accrocher à Paul et Myriam, qui lui glissent peu à peu entre les doigts (comme Jason le fait avec Médée dans le cadre du mytheme 2). Nous ressentons le caractère malsain de la pitié (mytheme 6) que ressent le lectorat quant au caractère de victime de Louise.

En espagnol, la partie « elle se dit qu'elle pourrait les contempler » exprimée dans la version française devient simplement « *podría contemplarlos* » (« elle pourrait les contempler ») et dépersonnifie quelque peu Louise, ce qui empêche le lectorat espagnol de s'identifier à elle comme tel est le cas du lectorat francophone. Nous voyons donc un effet de voix de type « déformation » (« voix modifiée, point de vue »). Selon nous, un effet interprétatif de contraction est présent, car, là où le lecteur peut se mettre à la place de Louise dans la version francophone, il ne le peut pas en espagnol, ce qui réduit l'expressivité du mytheme 6. Pour le mytheme 2, nous ne décelons aucun type d'effet.

En anglais, une ambiguïté lexicale provoque, à notre sens, un effet de voix de type « accréation ». En effet, le terme « socle » utilisé en français et sur lequel Paul et Myriam sont placés métaphoriquement devient « *pedestal* » (pouvant signifier « socle » ou « piédestal »). Nous y voyons, en termes d'effets interprétatifs, une expansion par rapport à l'expression du mytheme 1 (présent dans cet extrait, même si ce dernier dans sa globalité a pour objectif de prouver la présence du mytheme 2). L'expressivité du mytheme 2 ne se trouve pas altérée par la traduction proposée en anglais.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
« Regarde, papa. Regarde ce que Louise a fait ! » Paul la fixe. Lui qui était si heureux de rentrer plus tôt, si content de voir ses enfants, a un haut-le-cœur. Il a l'impression d'avoir surpris un spectacle sordide ou malsain. Sa fille, sa toute petite, ressemble à un travesti, à une chanteuse de cabaret démodée, finie, abimée. Il n'en revient pas. Il est furieux, hors de lui. Il déteste Louise de lui avoir imposé ce spectacle. p. 106	«Mira, papá. ¡Mira lo que Louise ha hecho!» Paul se la queda mirando fijamente. Él, que estaba tan feliz de llegar temprano a casa, tan contento de ver a sus hijos, siente como una arcada. Tiene la impresión de presenciar por sorpresa un espectáculo sórdido y malsano. Su hija, su niña, parece un travesti, o una cantante de cabaret pasada de moda, acabada, ajada. No se lo puede creer. Está indignado, fuera de sí. Odia a Louise por haberle impuesto semejante escena. p. 129	« Regarde, papa. Regarde ce que Louise a fait ! » Paul la regarde fixement. Lui qui était si heureux de rentrer tôt à la maison, si content de voir ses enfants, ressent un haut-le-cœur. Il a l'impression de tomber par surprise un spectacle sordide et malsain. Sa fille, sa petite, ressemble à un travesti, ou à une chanteuse de cabaret passée de mode, finie, abimée. Il n'arrive pas à y croire. Il est indigné, hors de lui. Il déteste Louise de lui avoir imposée une scène pareille.
« Regarde, papa. Regarde ce que Louise a fait ! » Paul la fixe. Lui qui était si heureux de rentrer plus tôt, si content de voir ses enfants, a un haut-le-cœur. Il a l'impression d'avoir surpris <u>un spectacle sordide ou malsain</u> . Sa fille, sa toute petite, <u>ressemble à un travesti, à une chanteuse de cabaret démodée, finie, abimée</u> . Il n'en revient pas. Il est furieux, hors de lui. Il déteste Louise de lui avoir imposé ce spectacle. p. 106	'Look, Papa. Look what Louise did!' Paul stares at her. He had been so pleased to get home early, so happy to see his children, but now he feels sick. He has the feeling that he has walked in on <u>something sordid or abnormal</u> . His daughter, his little girl, looks like a <u>transvestite, like a ruined old drag queen</u> . He can't believe it. He is furious, out of control. <u>He hates Louise for having done this</u> . p. 90	“Regarde, papa. Regarde ce que Louise a fait ! » Paul la fixe. Il était tellement content de rentrer tôt à la maison, tellement heureux de voir ses enfants, mais maintenant il se sent malade. Il a l'impression de tomber sur <u>quelque chose de sordide ou d'anormal</u> . Sa fille, <u>sa petite fille, ressemble à un travesti, à une vieille drag-queen ruinée</u> . Il n'arrive pas à y croire. Il est furieux, hors de contrôle. <u>Il déteste Louise d'avoir fait ça</u> .
« Regarde, papa. Regarde ce que Louise a fait ! » Paul la fixe. Lui qui était si heureux de rentrer plus tôt, si content de voir ses enfants, a un haut-le-cœur. Il a l'impression d'avoir surpris un spectacle sordide ou malsain. Sa fille, sa toute petite, ressemble à un travesti, à une chanteuse de cabaret démodée, finie, abimée. Il n'en revient pas. Il est furieux, hors de lui. Il déteste Louise de lui avoir imposé ce spectacle. p. 106	“Look, Papa. Look what Louise did!” Paul stares at her. He had been so pleased to get home early, so happy to see his children, but now he feels sick. He has the feeling that he has walked in on something sordid or abnormal. His daughter, his little girl, looks like a transvestite, like a ruined old drag queen. He can't believe it. He is furious, out of control. He hates Louise for having done this. p. 115	“Regarde, papa. Regarde ce que Louise a fait ! » Paul la fixe. Il était tellement content de rentrer tôt à la maison, tellement heureux de voir ses enfants, mais maintenant il se sent malade. Il a l'impression de tomber sur quelque chose de sordide ou d'anormal. Sa fille, sa petite fille, ressemble à un travesti, à une vieille drag-queen ruinée. Il n'arrive pas à y croire. Il est furieux, hors de contrôle. Il déteste Louise d'avoir fait ça.

Dans ce passage, l'espagnol ne laisse à notre sens pas entrevoir d'effet de voix ni d'effet interprétatifs concernant la présence du mytheme.

Dans la version anglophone, plusieurs éléments sont à relever. En premier lieu, la proposition « Il déteste Louise de lui avoir imposé ce spectacle » devient « *He hates Louise for having done this* » (= « Il déteste Louise d’avoir fait ça »). Nous décelons un effet de voix de réduction du mytheme 2, car l’utilisation d’« imposer » rend le français plus violent que l’anglais. Dès lors, l’anglais diminue la force avec laquelle le mytheme 2 est exprimé, car la haine ressentie par Paul envers Louise (=Jason envers Médée) est plus forte dans la version francophone. Outre l’analyse traductologique de l’expression du mytheme 2, un élément différent doit être relevé : l’utilisation de l’adjectif « *abnormal* » (au lieu de « malsain » dans la version francophone) à côté du substantif « travesti », ainsi que la transformation de « chanteuse de cabaret » en « *drag queen* » rend le texte anglophone plus discriminant envers les personnes homosexuelles et travesties que le texte francophone. Ainsi, en français, le terme « malsain » renvoie au fait que Mila soit trop jeune pour se faire maquiller, ce qui n’est pas le cas en anglais. Enfin, la notion de « chanteuse de cabaret » propre à la culture française dans laquelle s’inscrit l’intrigue est perdue en anglais. Nous notons un effet interprétatif de transformation, même si celui-ci n’est pas lié aux mythes.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Il sait combien Louise leur est nécessaire mais il ne la supporte plus. Avec son physique de poupée, <u>sa tête à claques</u> , elle l’irrite, elle l’énervé. « Elle est si parfaite, si délicate, que j’en ressens parfois une forme d’écœurement », a-t-il un jour avoué à Myriam. Pp. 122-123	Él sabe lo necesaria que es Louise para ellos, pero ya no la soporta. Con su físico de muñeca, <u>su cara de mosquita muerta</u> , lo irrita, le pone nervioso. «Es tan perfecta, tan delicada, que en ocasiones siento una especie de empacho», le confesó un día a Myriam. p. 150	Il sait à quel point Louise leur est nécessaire, mais il ne la supporte plus. Avec son physique de poupée, <u>son visage de moustique mort (expression espagnole)</u> , elle l’irrite, le rend nerveux. « Elle est si parfaite, si délicate, que parfois je ressens une sorte d’indigestion », confesse-t-il un jour à Myriam.
VO	VUK	Rétrotraduction
Il sait combien Louise leur est nécessaire mais il ne la supporte plus. Avec son physique de poupée, sa tête à claques, elle l’irrite, elle l’énervé. « Elle est si parfaite, si délicate, que j’en ressens parfois une forme d’écœurement », a-t-il un jour avoué à Myriam. Pp. 122-123	He knows how much they need Louise, but he can’t stand her any more. With her doll’s body, her irritating habits, she really gets on his nerves. ‘She’s so perfect, so delicate, that sometimes it sickens me,’ he admitted to Myriam one day. p. 105	Il sait à quel point ils ont besoin de Louise, mais il ne la supporte plus. Avec son corps de poupée, ses habitudes irritantes, elle l’énervé vraiment. « Elle est si parfaite, si délicate, que parfois ça me rend malade » admet-il un jour à Myriam.
VO	VUS	Rétrotraduction
Il sait combien Louise leur est nécessaire mais il ne la supporte plus. Avec son physique de poupée, sa tête à claques, elle l’irrite, elle l’énervé. « Elle est si parfaite, si délicate, que j’en ressens parfois une forme d’écœurement », a-t-il un jour avoué à Myriam. Pp. 122-123	He knows how much they need Louise, but he can’t stand her anymore. With her doll’s body, her irritating habits, she really gets on his nerves. ‘She’s so perfect, so delicate, that sometimes it sickens me,’ he admitted to Myriam one day. p. 134	Il sait à quel point ils ont besoin de Louise, mais il ne la supporte plus. Avec son corps de poupée, ses habitudes irritantes, elle l’énervé vraiment. « Elle est si parfaite, si délicate, que parfois ça me rend malade » admet-il un jour à Myriam.

En espagnol, l'expression « *cara de mosquita muerta* » est utilisée en lieu et place de « tête à claques ». Dans le dictionnaire de la *Real Academia Española* (Espagne), la recherche de l'expression « *mosquita muerta* » nous renvoie à l'entrée « *mosca muerta* » qui, en espagnol, signifie « *Persona, al parcer, de ánimo o genio apagado, pero que no pierde la ocasión de su provecho* », c'est-à-dire une personne d'apparence terne, sans grand danger, mais qui est en réalité prête à saisir chaque occasion pour tirer profit d'une situation. Dans le *Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española* (*Universidad de Tres de Febrero*, 2017), l'acception « *mosquita muerta* » est décrite comme suit : « *Se utiliza como adjetivo en el habla femenina para describir mujeres que se muestran como sinceras y buenas compañeras pero esconden intenciones conspirativas. También como sinónimo de falsa, ambiciosa, con dobles intenciones, manipuladora. Del dicho, poca cosa muy peligrosa* », c'est-à-dire une expression utilisée comme adjectif au féminin pour décrire des femmes d'apparence sincère et bonnes amies, mais qui cachent en réalité des intentions conspiratrices. Cette expression est synonyme de fausse, ambitieuse, aux doubles intentions, manipulatrice. Ce choix traductif nous pousse à relever un effet de voix de type « déformation » en raison de la modification du sens du texte source (l'idée de « tête à claques » en français ne renvoie pas du tout la même idée que le terme choisi en espagnol). En effet, *Le Robert* (2021) définit le terme français « tête à claques » comme suit : « visage déplaisant ; personne déplaisante ». Nous y voyons un effet interprétatif d'expansion par rapport à l'expressivité du mythe, car l'espagnol nous propose une occurrence du mythème 5, qui n'existe pas en français. En effet, dans l'expression espagnole, l'on retrouve le caractère paradoxal de Louise (d'apparence innocente, mais en réalité très dangereuse), ce qui nous permet d'établir un parallèle avec Médée. Le mythème 2, mythème principal du présent extrait, ne subit pas d'effet au cours du processus traductif.

Nous ne décelons aucun effet sur l'expressivité du mythème 2 lors de l'étude de la traduction de ce passage vers l'anglais.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Depuis l'incident du maquillage, il lui parle le moins possible. Ce soir-là, il s'est même mis en tête de la renvoyer. Il a appelé Myriam pour en discuter avec elle. Elle était au bureau, elle n'avait pas le temps pour ça. Alors il a	Desde el incidente del maquillaje, habla con ella lo mínimo. Aquella noche, se empeñó en despedirla. Llamó por teléfono a Myriam. Ella estaba en la oficina, ocupada. Esperó a que llegara a casa y cuando su mujer entró	Depuis l'incident du maquillage, il parle avec elle le moins possible. Ce soir-là, il s'est décidé à la renvoyer. Il a téléphoné à Myriam. Elle était au bureau, occupée. Il a attendu qu'elle rentre et quand sa femme a passé la

<p>attendu qu'elle rentre et quand sa femme a poussé la porte, vers 11 heures, il lui a raconté la scène, la façon dont Louise l'avait regardé, son silence glaçant, sa morgue. <u>Myriam l'a raisonné</u>. Elle a minimisé l'affaire. Elle lui a reproché d'avoir été trop dur, de s'être montré vexant. De toute façon, elles se liguent toujours contre lui, comme deux ourses. Quand il s'agit des enfants, elles le traitent parfois avec une hauteur qui le hérisse. Elles jouent de leur connivence de mères. Elles l'infantilisent. p. 123</p>	<p>por la puerta, hacia las once de la noche, le contó la escena, el modo con que lo había mirado, su silencio férreo, su soberbia. <u>Myriam intentó convencerlo</u>. Quitó importancia al asunto. Le reprochó el haber sido demasiado duro y ofensivo. De todos modos, siempre se alían como jabatás las dos contra él. Cuando se trata de los niños, tienen a veces con él una actitud arrogante que lo saca de quicio. Se sirven de su complicidad de madres. Lo infantilizan. Pp. 150-151</p>	<p>porte, vers 11 heures du soir, il lui a raconté la scène, la manière dont elle l'avait regardé, son silence de fer, son orgueil. <u>Myriam a tenté de le convaincre</u>. Elle a minimisé l'affaire. Elle lui a reproché d'avoir été trop dur et offensif. De toute façon, elles s'allient toujours comme deux intrépides/marcassins femelles contre lui. Quand il s'agit des enfants, elles ont parfois avec lui une attitude arrogante qui le met dans tous ses états. Elles se servent de leur complicité de mère. Elles l'infantilisent.</p>
VO	VUK	Rétrotraduction
<p>Depuis l'incident du maquillage, il lui parle le moins possible. Ce soir-là, il s'est même mis en tête de la renvoyer. Il a appelé Myriam pour en discuter avec elle. Elle était au bureau, elle n'avait pas le temps pour ça. Alors il a attendu qu'elle rentre et quand sa femme a poussé la porte, vers 11 heures, il lui a raconté la scène, la façon dont Louise l'avait regardé, son silence glaçant, sa morgue. Myriam l'a raisonné. Elle a minimisé l'affaire. Elle lui a reproché d'avoir été trop dur, de s'être montré vexant. De toute façon, elles se liguent toujours contre lui, comme deux ourses. Quand il s'agit des enfants, elles le traitent parfois avec une hauteur qui le hérisse. <u>Elles jouent de leur connivence de mères</u>. Elles l'infantilisent. p. 123</p>	<p>Since the incident with the make-up, he talks to her as little as possible. That evening he even thought about firing her. He called Myriam to discuss the idea with her. She was in the office, and she didn't have time. So he waited until she got home and when his wife came through the door, about 11 p.m., he told her what had happened, the way Louise had looked at him, her icy silence, her arrogance. Myriam reasoned with him. She played down the episode. She blamed him for having been too hard on the nanny, for having hurt her feelings. But then, they are always in league against him, like two bears. When it comes to the children, they sometimes treat him with a haughtiness that makes him bristle. <u>They act like mothers</u>, treat him like a child. p. 106</p>	<p>Depuis l'incident du maquillage, il lui parle le moins possible. Ce soir-là il a même pensé à la renvoyer. Il a appelé Myriam pour discuter de l'idée avec elle. Elle était au bureau, et elle n'avait pas le temps. Alors il a attendu qu'elle rentre à la maison et quand sa femme est passée par la porte, vers 11 heures du soir, il lui a raconté ce qu'il s'est passé, la manière dont Louise l'a regardé, son silence glacial, son arrogance. Myriam l'a raisonné. Elle a minimisé l'affaire. Elle lui a reproché d'avoir été trop dur avec la nounou, de l'avoir vexée. Mais bon, elles sont toujours en ligue contre lui, comme deux ourses. Quand il s'agit des enfants, elles le traitent parfois avec une arrogance qui le hérisse. <u>Elles agissent en mères</u>, le traitent comme un enfant.</p>
VO	VUS	Rétrotraduction
<p>Depuis l'incident du maquillage, il lui parle le moins possible. Ce soir-là, il s'est même mis en tête de la renvoyer. Il a appelé Myriam pour en discuter avec elle. Elle était au bureau, elle n'avait pas le temps pour ça. Alors il a attendu qu'elle rentre et quand sa femme a poussé la porte, vers 11 heures, il lui a raconté la scène, la façon dont Louise l'avait regardé, son silence glaçant, sa morgue. Myriam l'a raisonné. Elle a minimisé l'affaire. Elle lui a reproché d'avoir été trop dur, de s'être montré vexant. De toute façon, elles se liguent toujours contre lui, comme deux ourses. Quand il s'agit des enfants, elles le traitent parfois avec une hauteur qui le hérisse. Elles jouent de leur connivence de mères. Elles l'infantilisent. p. 123</p>	<p>Since the incident with the makeup, he talks to her as little as possible. That evening he even thought about firing her. He called Myriam to discuss the idea with her. She was in the office, and she didn't have time. So he waited until she got home and when his wife came through the door, about 11 p.m., he told her what had happened, the way Louise had looked at him, her icy silence, her arrogance. Myriam reasoned with him. She played down the episode. She blamed him for having been too hard on the nanny, for having hurt her feelings. But then, they are always in league against him, like two bears. When it comes to the children, they sometimes treat him with a haughtiness that makes him bristle. They act like mothers, treat him like a child. Pp. 134-135</p>	<p>Depuis l'incident du maquillage, il lui parle le moins possible. Ce soir-là il a même pensé à la renvoyer. Il a appelé Myriam pour discuter de l'idée avec elle. Elle était au bureau, et elle n'avait pas le temps. Alors il a attendu qu'elle rentre à la maison et quand sa femme est passée par la porte, vers 11 heures du soir, il lui a raconté ce qu'il s'est passé, la manière dont Louise l'a regardé, son silence glacial, son arrogance. Myriam l'a raisonné. Elle a minimisé l'affaire. Elle lui a reproché d'avoir été trop dur avec la nounou, de l'avoir vexée. Mais bon, elles sont toujours en ligue contre lui, comme deux ourses. Quand il s'agit des enfants, elles le traitent parfois avec une arrogance qui le hérisse. Elles agissent en mères, le traitent comme un enfant.</p>

Dans la traduction espagnole, le passage « Myriam l'a raisonné » devient « *Myriam intentó convencerlo* ». Nous voyons un effet de voix de type « réduction » débouchant sur un effet interprétatif d'expansion, car, si la voix est moins affirmée en espagnol par rapport

au français (Myriam n'est, dans la version espagnole, pas certaine de pouvoir convaincre Paul), l'expansion provient du fait qu'en termes d'expressivité du mythe, cette incertitude quant à la possibilité de convaincre son mari de conserver Louise accroît l'abandon de ce dernier envers la nounou. L'abandon se fait donc davantage ressentir en espagnol qu'en français, ce qui accroît l'expressivité du mytheme 2.

Relevons la disparition du lien de mères unissant Myriam à Louise. En effet, l'anglais propose « *They act like mothers* » pour le passage français « Elles jouent de leur connivence de mères ». Si le schisme a, à ce stade, eu lieu entre Louise et Paul, il n'a pas encore eu lieu entre Myriam et Louise (Myriam et Paul en tant que couple représentant Jason dans notre analyse). L'extrait français témoigne du lien qui unit encore Myriam et Louise. Cependant, la version anglaise fait disparaître cette idée de connivence : nous y voyons, en termes d'expressivité du mytheme 2, un effet de voix de type « réduction » qui mène à un effet interprétatif de contraction.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
Bien sûr, il suffirait d'y mettre fin, de tout arrêter là. Mais Louise a les clés de chez eux, elle sait tout, elle s'est incrustée dans leur vie si profondément qu'elle semble maintenant impossible à déloger. Ils la repousseront et elle reviendra. Ils feront leurs adieux et elle cognera contre la porte, elle rentrera quand même, elle sera menaçante, comme un amant blessé. p. 177	Era obvio que bastaba con zanjar el asunto y que no se hablara más. Pero Louise tiene las llaves de la casa, sabe todo, se ha incrustado en sus vidas tan profundamente que parece imposible desalojarla. La rechazarán y ella regresará. Se despedirán de ella y ella llamará sin cesar a la puerta, acabará entrando, amenazadora, como un amante herido. p. 215	Il était évident qu'il suffisait de mettre un terme à tout cela et de ne plus se parler. Mais Louise a les clefs du foyer, elle sait tout, elle s'est incrustée dans leurs vies si profondément qu'il semble impossible de la déloger. Ils la repousseront et elle reviendra. Ils se sépareront d'elle et elle toquera sans cesse à la porte, elle finira par entrer, menaçante, comme un amant blessé.
Bien sûr, <u>il suffirait d'y mettre fin, de tout arrêter là.</u> Mais Louise a les clés de chez eux, elle sait tout, elle s'est incrustée dans leur vie si profondément qu'elle semble maintenant impossible à déloger. Ils la repousseront et elle reviendra. Ils feront leurs adieux et elle cognera contre la porte, elle rentrera quand même, elle sera menaçante, comme un amant blessé. p. 177	Of course, <u>all she has to do is put an end to it.</u> But Louise has the keys to their apartment; she knows everything; she has embedded herself so deeply in their lives that it now seems impossible to remove her. They will drive her away and she'll come back. They'll say their goodbyes and she'll knock at the door, she'll come in anyway; she'll threaten them, like a wounded lover. p. 159	Bien sûr, <u>tout ce qu'elle a à faire est d'y mettre fin.</u> Mais Louise a les clefs de leur appartement ; elle sait tout, elle s'est incrustée si profondément dans leurs vies que cela semble à présent impossible de la déloger. Ils vont la repousser et elle reviendra. Ils diront adieu et elle toquera à la porte, elle entrera quand même ; elle les menacera, comme un amant blessé.
Bien sûr, il suffirait d'y mettre fin, de tout arrêter là. Mais Louise a les clés de chez eux, elle sait tout, elle s'est incrustée dans leur vie si profondément qu'elle semble maintenant impossible à déloger. Ils la repousseront et elle reviendra. Ils feront leurs adieux et elle cognera contre la porte, elle rentrera quand même, elle sera menaçante, comme un amant blessé. p. 177	Of course, all she has to do is put an end to it. But Louise has the keys to their apartment; she knows everything; she has embedded herself so deeply in their lives that it now seems impossible to remove her. They will drive her away and she'll come back. They'll say their goodbyes and she'll knock at the door, she'll come in anyway; she'll	Bien sûr, tout ce qu'elle a à faire est d'y mettre fin. Mais Louise a les clefs de leur appartement ; elle sait tout, elle s'est incrustée si profondément dans leurs vies que cela semble à présent impossible de la déloger. Ils vont la repousser et elle reviendra. Ils diront adieu et elle toquera à la porte, elle entrera quand même ; elle les menacera, comme un amant blessé.

	threaten them, like a wounded lover. p. 198	
--	---	--

En espagnol, aucun effet ne modifie, à notre sens, l'expressivité du mytheme 2 par rapport à la version originale.

En anglais, en revanche, le passage « il suffirait d'y mettre fin, de tout arrêter là » devient « *put an end to it* ». De la sorte, la répétition utilisée en français pour insister disparaît dans la version anglaise, ce qui provoque un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction, car l'expressivité de l'abandon de Jason envers Médée (donc, de Myriam envers Louise dans ce passage) se trouve réduite par la disparition de la répétition, permettant en français d'amplifier la nécessité de se débarrasser de Louise, tandis que l'anglais débouche sur une interprétation quelque peu moins puissante à cet égard.

Extrait 6

VO	VES	Rétrotraduction
Les jours d'abattement succèdent à l'euphorie. Le monde paraît se rétrécir, se rétracter, peser sur son corps d'un poids écrasant. Paul et Myriam ferment sur elle des portes qu'elle voudrait défoncer. Elle n'a qu'une envie : faire monde avec eux, trouver sa place, s'y loger, creuser une niche, un terrier, <u>un coin chaud</u> . Elle se sent prête parfois à revendiquer sa portion de terre puis l'élan retombe, le chagrin la saisit et elle a honte même d'avoir cru à quelque chose. p. 190	Días de desánimo suceden a la euforia. El mundo parece encogerse, retraerse, lastrar el cuerpo de Louise con un peso aplastante. Paul y Myriam le cierran unas puertas que ella querría echar abajo. Solo tiene un deseo: formar parte del mundo de ellos, encontrar en él un lugar, habitar en él, hacerse un hueco, una guarida, <u>un rinconcito caliente</u> . Estaría dispuesta a reclamar su parcela de terreno, pero luego ese impulso disminuye, le invade la pena y se avergüenza de haberse hecho ilusiones. p. 230	Des jours de découragement succèdent à l'euphorie. Le monde semble se rétrécir, se rétracter, écraser le corps de Louise d'un poids écrasant. Paul et Myriam ferment des portes sur elle qu'elle voudrait démolir. Elle n'a qu'une envie : faire partie de leur monde, y trouver un endroit, y habiter, se faire un trou, une tanière, <u>un petit coin chaud</u> . Elle serait prête à réclamer sa parcelle de terre, mais plus tard cet élan diminue, la peine l'envahit et elle a honte de s'être fait des illusions.
Les jours d'abattement succèdent à l'euphorie. Le monde paraît se rétrécir, se rétracter, peser sur son corps d'un poids écrasant. Paul et Myriam ferment sur elle des portes qu'elle voudrait défoncer. Elle n'a qu'une envie : faire monde avec eux, trouver sa place, s'y loger, creuser une niche, un terrier, un coin chaud. Elle se sent prête parfois à revendiquer sa portion de terre puis l'élan retombe, le chagrin la saisit et elle a honte même d'avoir cru à quelque chose. p. 190	Euphoria gives way to days of dejection. The world seems to shrink, to retract, to weigh down on her body, to crush it. Paul and Myriam close doors on her and she wants to smash them down. She has only one desire: to create a world with them, to find her place and live there, to dig herself a niche, a burrow, a warm hiding place. Sometimes she feels ready to claim her portion of earth and then the urge wanes, she is overcome by sorrow, and she feels ashamed even to have believed in something. p. 170	L'euphorie laisse place à des jours de découragement. Le monde semble rétrécir, se rétracter, peser sur son corps, l'écraser. Paul et Myriam ferment des portes sur elle et elle veut les défoncer. Elle n'a qu'une envie : créer un monde avec eux, trouver sa place et y vivre, se creuser une niche, un terrier, une cachette chaude. Parfois elle se sent prête à revendiquer sa portion de terre et puis l'envie diminue, elle est submergée par la tristesse, et elle se sent honteuse d'avoir même cru à quelque chose
Les jours d'abattement succèdent à l'euphorie. Le monde paraît se rétrécir, se rétracter, peser sur son corps d'un poids écrasant. Paul et Myriam ferment sur elle des portes qu'elle voudrait défoncer. Elle n'a qu'une envie : faire monde avec eux, trouver sa place, s'y	Euphoria gives way to days of dejection. The world seems to shrink, to retract, to weigh down on her body, to crush it. Paul and Myriam close doors on her and she wants to smash them down. She has only one desire: to create a world with them, to find her	L'euphorie laisse place à des jours de découragement. Le monde semble rétrécir, se rétracter, peser sur son corps, l'écraser. Paul et Myriam ferment des portes sur elle et elle veut les défoncer. Elle n'a qu'une envie : créer un monde avec eux,

loger, creuser une niche, un terrier, un coin chaud. Elle se sent prête parfois à revendiquer sa portion de terre puis l'élan retombe, le chagrin la saisit et elle a honte même d'avoir cru à quelque chose. p. 190	place and live there, to dig herself a niche, a burrow, a warm hiding place. Sometimes she feels ready to claim her portion of earth and then the urge wanes, she is overcome by sorrow, and she feels ashamed even to have believed in something. p. 211	trouver sa place et y vivre, se creuser une niche, un terrier, une cachette chaude. Parfois elle se sent prête à revendiquer sa portion de terre et puis l'envie diminue, elle est submergée par la tristesse, et elle se sent honteuse d'avoir même cru à quelque chose
--	---	--

En espagnol, le groupe nominal « un coin chaud » devient « *un rinconcito caliente* », mettant en exergue la stratégie qu'a utilisée Malika Embarek López (comme celle-ci l'a expliqué dans le questionnaire que nous lui avons soumis). Nous voyons un effet de voix de type « accrétion », et un effet interprétatif d'expansion, dans le sens où la présence du mytheme 2 (abandon par Jason) et du mytheme 6 (caractère de victime renforcé par cet abandon) se fait davantage sentir par l'utilisation du diminutif espagnol, qui amplifie le sentiment de pitié que ressent le lectorat envers Louise.

Le seul effet décelable dans la traduction vers l'anglais en termes d'expressivité du mytheme 2 est le fait que la version américaine mette l'accent sur « **Euphoria gives way** », présenté en caractères gras, ce qui débouche sur un effet de voix d'accrétion, la disparition de l'euphorie au profit du sentiment d'abandon étant amplifiée par l'utilisation de ces caractères gras.

5.2.10.3.3 Mytheme 3 : Médée se venge

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
Ils ont fait de la barque sur le lac du bois de Boulogne et Louise a raconté à Mila que les algues qui flottaient à la surface étaient en réalité les cheveux d'une <u>sorcière déchu</u> e et vengeresse. p. 92	Han montado en barca en el lago del Bois de Boulogne, y le ha contado a Mila que las algas que flotan en la superficie son en realidad los pelos de una <u>bruja destronada y vengativa</u> . p. 113	Ils ont fait de la barque sur le lac du bois de Boulogne et Louise a raconté à Mila que les algues qui flottent sur la surface sont en réalité les cheveux d'une <u>sorcière détrônée</u> et vengeresse.
VO	VUK	Rétrotraduction
Ils ont fait de la barque sur le lac du bois de Boulogne et Louise a raconté à Mila que les algues qui flottaient à la surface étaient en réalité les cheveux d'une <u>sorcière déchu</u> e et vengeresse. p. 92	They go boating on the lake in the Bois de Boulogne and Louise tells Mila that the algae floating on the surface is in reality the hair of a <u>deposed, vengeance-seeking witch</u> . p. 78	Ils font de la barque sur le lac du bois de Boulogne et Louise dit à Mila que les algues qui flottent sur la surface sont en réalité les cheveux d'une <u>sorcière détrônée</u> et vengeresse.
VO	VUS	Rétrotraduction
Ils ont fait de la barque sur le lac du bois de Boulogne et Louise a raconté à Mila que les algues qui flottaient à la surface étaient en réalité les cheveux d'une <u>sorcière déchu</u> e et vengeresse. p. 92	They go boating on the lake in the Bois de Boulogne and Louise tells Mila that the algae floating on the surface is in reality the hair of a <u>deposed, vengeance-seeking witch</u> . p. 99	Ils font de la barque sur le lac du bois de Boulogne et Louise dit à Mila que les algues qui flottent sur la surface sont en réalité les cheveux d'une <u>sorcière détrônée</u> et vengeresse.

Ce passage ne qualifie pas directement Louise de sorcière déchue et vengeresse, mais il la rapproche de cette image en mettant cette histoire racontée aux enfants dans la bouche du personnage. Dans cet extrait, la référence à Médée qui se retrouve dans la sorcière vengeresse pour l'espagnol comme pour l'anglais est conservée. Par conséquent, nous ne décelons pas d'effet relatif au mytheme 3. La référence à l'ange déchue est néanmoins réduite (effet de voix de « réduction »), puisqu'en espagnol, « ange déchue » se dit « *ángel caído* » et, en anglais, « *fallen angel* ». Ainsi, l'espagnol et l'anglais se concentrent sur la perte du statut de princesse par Médée, qui quitte son pays, et nous proposent donc un effet interprétatif d'expansion du mytheme 4, car ils amplifient l'image d'étrangère que renvoie Médée (car celle-ci est détrônée). La perte de l'idée de « déchue » est une réduction, en ce sens que la rébellion de Lucifer (l'Ange déchue) disparaît, ce dernier passant d'un statut de figure bénéfique à une figure négative (perte d'expressivité du mytheme 5 qu'est le paradoxe). Nous avons donc affaire à un effet de voix de réduction et à un effet interprétatif de contraction, car le caractère ambivalent et paradoxal de Médée disparaît par la disparition de ce terme en anglais et en espagnol.

Extrait 2

VO	YES	Rétrotraduction
Myriam s'approche de la <u>bête</u> qu'elle n'ose pas toucher. Cela ne peut pas être une erreur, un oubli de Louise. Encore moins une plaisanterie. <u>Non</u> , la carcasse sent le liquide vaisselle à l'amande douce. Louise l'a lavée à grande eau, elle l'a nettoyée et elle l'a posée là comme une vengeance, comment un totem maléfique. p. 164	Se acerca al <u>animal</u> que no se atreve a tocar. No puede ser un error, un olvido de Louise. Menos aún, una broma. <u>Imposible</u> . La carcasa huele a lavavajillas con perfume a almendras. Lo ha lavado a conciencia, lo ha secado y lo ha colocado allí, como venganza, como un totem maléfico. p. 199	Elle s'approche de l' <u>animal</u> qu'elle n'ose pas toucher. Ça ne peut pas être une erreur, un oubli de Louise. Encore moins une blague. <u>Impossible</u> . La carcasse sent le liquide vaisselle aromatisé à l'amande douce. Elle l'a lavé sciemment, elle l'a séché et elle l'a placé là, en guise de vengeance, comme un totem maléfique.
VO	VUK	Rétrotraduction
Myriam s'approche de la bête qu'elle n'ose pas toucher. Cela ne peut pas être une erreur, un oubli de Louise. Encore moins une plaisanterie. Non, la carcasse sent le liquide vaisselle à l'amande douce. Louise l'a lavée à grande eau, elle l'a nettoyée et elle l'a posée là comme une vengeance, comment un totem <u>maléfique</u> . p. 164	Myriam moves closer to the creature, but she doesn't dare touch it. Louise can't have done this by mistake or out of forgetfulness. And certainly not as a joke. No, the carcass smells of washing liquid and sweet almond. Louise washed it in the sink; she cleaned it and put it there as an act of vengeance, like a <u>baleful</u> totem. p. 146	Myriam s'approche de la créature mais elle n'ose pas la toucher. Louise n'a pas pu faire ça par erreur ou par oubli. Et certainement pas pour faire une blague. Non, la carcasse sans le liquide vaisselle et l'amande douce. Louise l'a lavée dans l'évier, elle l'a nettoyé et l'a mis là en guise d'acte de vengeance, comme un totem <u>funeste</u> .
VO	VUS	Rétrotraduction
Myriam s'approche de la bête qu'elle n'ose pas toucher. Cela ne peut pas être une erreur, un oubli de Louise. Encore moins une plaisanterie. Non, la carcasse sent le liquide vaisselle à l'amande douce. Louise l'a lavée à grande eau, elle l'a nettoyée et elle l'a posée là comme une vengeance, comment un totem maléfique. p. 164	Myriam moves closer to the creature, but she doesn't dare touch it. Louise can't have done this by mistake or out of forgetfulness. And certainly not as a joke. No, the carcass smells of washing liquid and sweet almond. Louise washed it in the sink; she cleaned it and put it there as an act of vengeance, like a <u>baleful</u> totem. p. 182	Myriam s'approche de la créature mais elle n'ose pas la toucher. Louise n'a pas pu faire ça par erreur ou par oubli. Et certainement pas pour faire une blague. Non, la carcasse sans le liquide vaisselle et l'amande douce. Louise l'a lavée dans l'évier, elle l'a nettoyé et l'a mis là en guise d'acte de vengeance, comme un totem funeste.

En premier lieu, nous constatons dans la version espagnole un effet de voix d'accrétion. En effet, « non » devient « *imposible* » lorsque Myriam réalise que la carcasse a été lavée. Dans le même passage, le fait que l'espagnol utilise le terme plutôt neutre « *animal* » au lieu de « bête » en français nous pousse à voir un effet de voix de réduction (le caractère monstrueux de la carcasse disparaît par ce choix lexical). Nous ne détectons cependant aucun effet interprétatif en termes d'expressivité des myèmes de Médée.

En revanche, nous constatons en anglais un effet interprétatif d'expansion. En effet, le myème « Médée se venge » se trouve amplifié par l'utilisation du terme « *baleful* » comme traduction de l'adjectif « maléfique ». En effet, l'adjectif utilisé en anglais revêt une dimension funeste et renvoie à la mort, alors que tel n'est pas le cas pour l'adjectif « maléfique » en français. « *Baleful* » est défini en anglais comme « *deadly or pernicious in influence* »⁷⁵ par le dictionnaire *Merriam-Webster* (2021), ce qui renforce l'idée de mort qui n'est pas présente en français.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Cela faisait quelques jours que Louise avait remarqué son teint cireux, ses yeux éteints. Elle avait noté sa difficulté à terminer une phrase sans reprendre son souffle. Elle a préparé un osso-buco. À la troisième bouchée, alors qu'il s'apprêtait à parler, Jacques a tout vomi dans son assiette. Il a vomi en jet, comme les nouveau-nés, et Louise a su que c'était grave. <u>Que ça ne passerait pas.</u> Elle s'est levée et, en voyant le visage désemparé de Jacques, elle a dit : « Ce n'est pas grave. Ce n'est rien. » p. 100	Hacía días que venía observando su tez cerúlea, su mirada apagada. Lo que le costaba acabar una frase sin tener que recuperar el aliento. Ese día Louise había cocinado osobuco. Al tercer bocado, y cuando se disponía a hablar, Jacques vomitó todo en su plato. De un chorro, como los bebés, y ella supo que era grave. <u>Que no había vuelta atrás.</u> Se levantó, y, al ver el rostro desamparado de Jacques, le dijo: «No pasa nada. No importa». p. 123	Cela faisait des jours qu'elle observait son teint cireux, son regard éteint. A quel point cela lui coutait de finir une phrase sans avoir à reprendre son souffle. Ce jour-là, Louise avait cuisiné un osso-buco. A la troisième bouchée, et quand il s'apprêtait à parler, Jacques a tout vomi dans son assiette. En jet, comme les bébés, et elle a su que c'était grave. <u>Qu'il n'y avait pas de retour en arrière.</u> Elle s'est levée, et, en voyant le visage désemparé de Jacques, elle a dit : « Ce n'est pas grave. Ça n'a pas d'importance. »
Cela faisait quelques jours que Louise avait remarqué son teint cireux, ses yeux éteints. Elle avait noté sa difficulté à terminer une phrase sans reprendre son souffle. Elle a préparé un osso-buco. À la troisième bouchée, alors qu'il s'apprêtait à parler, Jacques a tout vomi dans son assiette. Il a vomi en jet, comme les nouveau-nés, et Louise a su que c'était grave. <u>Que ça ne passerait pas.</u> Elle s'est levée et, en voyant le visage désemparé de Jacques, elle a dit : « Ce n'est pas grave. Ce n'est rien. » p. 100	For the past few days, Louise had noticed, his complexion had been waxy, his eyes dull. He'd been having difficulty finishing a sentence without pausing for breath. She cooked an <i>osso buco</i> . After his third mouthful, as he was about to speak, Jacques threw it up all over his plate. It was projectile vomit, like a baby's, and Louise knew it must be serious. <u>That he wouldn't get better.</u> She stood up and, seeing Jacques's bewildered expression, she said: 'Don't worry, it's nothing.' Pp. 84-85	Au cours des derniers jours, Louise avait remarqué que son teint était cireux, ses yeux mornes. Il avait des difficultés à finir ses phrases sans faire de pause pour reprendre son souffle. Elle a cuisiné un osso-buco. Après sa troisième bouchée, alors qu'il était sur le point de parler, Jacques a tout vomi partout sur son assiette. C'était des vomissements en jet, comme ceux d'un bébé, et Louise a su que ça devait être grave. <u>Qu'il ne se remettrait pas.</u> Elle s'est levée et, en voyant l'expression déconcertée de Jacques, elle a dit : « Ne t'inquiète pas, ce n'est rien. »
VO	VUS	Rétrotraduction

⁷⁵ « D'influence mortelle ou pernicieuse ». Notre traduction.

<p>Cela faisait quelques jours que Louise avait remarqué son teint cireux, ses yeux éteints. Elle avait noté sa difficulté à terminer une phrase sans reprendre son souffle. Elle a préparé un osso-buco. À la troisième bouchée, alors qu'il s'apprêtait à parler, Jacques a tout vomi dans son assiette. Il a vomi en jet, comme les nouveau-nés, et Louise a su que c'était grave. Que ça ne passerait pas. Elle s'est levée et, en voyant le visage désespéré de Jacques, elle a dit : « Ce n'est pas grave. Ce n'est rien. » p. 100</p>	<p>For the past few days, Louise had noticed, his complexion had been waxy, his eyes dull. He'd been having difficulty finishing a sentence without pausing for breath. She cooked an osso buco. After his third mouthful, as he was about to speak, Jacques threw it up all over his plate. It was projectile vomit, like a baby's, and Louise knew it must be serious. That he wouldn't get better. She stood up and, seeing Jacques's bewildered expression, she said: "Don't worry, it's nothing." p. 108</p>	<p>Au cours des derniers jours, Louise avait remarqué que son teint était cireux, ses yeux mornes. Il avait des difficultés à finir ses phrases sans faire de pause pour reprendre son souffle. Elle a cuisiné un osso-buco. Après sa troisième bouchée, alors qu'il était sur le point de parler, Jacques a tout vomi partout sur son assiette. C'était des vomissements en jet, comme ceux d'un bébé, et Louise a su que ça devait être grave. Qu'il ne se remettrait pas. Elle s'est levée et, en voyant l'expression déconcertée de Jacques, elle a dit : « Ne t'inquiète pas, ce n'est rien. »</p>
--	---	---

Dans cet extrait, nous voyons, pour la version espagnole, un effet de voix d'accrétion et un effet interprétatif d'expansion concernant le mytheme 3 « Médée se venge ». En effet, là où Slimani a utilisé, dans la version originale, la proposition « Que ça ne passerait pas » en référence au mal dont souffre Jacques, le choix s'est porté, dans la traduction espagnole, sur « *Que no había vuelta atrás* », qui insiste davantage sur le caractère définitif et irrévocable de ce mal. Si l'on applique ceci au mytheme 3, l'on voit que la vengeance de Médée (= Louise) se trouve amplifiée dans la version espagnole par rapport à l'ouvrage original en français, car l'idée de mort imminente est davantage présente dans la traduction espagnole, ce qui rend cette vengeance plus définitive qu'en français. Il est nécessaire de noter que, si Louise n'est pas directement accusée de la mort imminente de Jacques, elle en est probablement partiellement responsable. Un certain doute plane sur son rôle, mais le fait qu'elle n'agisse pas pour aider son mari et lui prépare des plats non recommandés pour les personnes diabétiques montre son rôle dans l'aggravation de l'état de Jacques, le conduisant vers une mort certaine, ce que nous apparentons à la vengeance de Médée.

Un effet de voix de type « accrétion » est, selon nous, également présent dans la version anglophone. Cette même idée de « Que ça ne passerait pas » est traduite sous la forme « *That he wouldn't get better* ». Jacques se trouve personnifié dans la version anglophone, ce qui explicite sa mort imminente et crée un effet interprétatif d'expansion. Si l'on s'en tient au raisonnement établi pour la version en langue espagnole, la vengeance de Médée porte directement sur Jacques, et rend donc cette vengeance plus perceptible qu'en français.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
----	-----	-----------------

Stéphanie pourrait être morte. Louise y pense parfois. Elle aurait pu l'empêcher de vivre. <u>L'étouffer dans l'œuf</u> . Personne ne s'en serait rendu compte. On n'aurait pas eu à cœur de le lui reprocher. Si elle l'avait éliminée, la société lui en serait peut-être même reconnaissante aujourd'hui. Elle aurait fait preuve de civisme, de lucidité. p. 108	Stéphanie podría estar muerta. Louise lo piensa a veces. Podría haber evitado que viviese. <u>Cortar por lo sano</u> . Nadie se habría dado cuenta. Nadie se habría preocupado de reprochárselo. Si la hubiera eliminado, hoy la sociedad quizá le estaría incluso agradecida. Habría dado muestras de civismo, de lucidez. p. 131	Stéphanie pourrait être morte. Louise le pense parfois. Elle aurait pu éviter qu'elle vive. <u>Y couper net</u> . Personne ne s'en serait rendu compte. Personne ne se serait préoccupé de le lui reprocher. Si elle l'avait éliminée, la société aujourd'hui l'aurait peut-être même remerciée. Elle aurait fait montre de civisme, de lucidité.
VO	VUK	Rétrotraduction
Stéphanie pourrait être morte. Louise y pense parfois. <u>Elle aurait pu l'empêcher de vivre. L'étouffer dans l'œuf</u> . Personne ne s'en serait rendu compte. On n'aurait pas eu à cœur de le lui reprocher. Si elle l'avait éliminée, la société lui en serait peut-être même reconnaissante aujourd'hui. Elle aurait fait preuve de civisme, de lucidité. p. 108	Stephanie could be dead. Louise thinks about this sometimes. <u>She could have prevented her from ever living</u> . No one would have known. No one would have blamed her. If Louise had eliminated her, society would perhaps even have been grateful to her today. She would have proved herself clear-headed, a good citizen. p. 91	Stéphanie pourrait être morte. Louise pense à ça parfois. <u>Elle aurait pu l'empêcher de jamais avoir vécu</u> . Personne n'aurait rien su. Personne ne l'aurait blâmée. Si Louise l'avait éliminée, la société aurait peut-être même été reconnaissante envers elle aujourd'hui. Elle se serait montrée lucide, une bonne citoyenne.
VO	VUS	Rétrotraduction
Stéphanie pourrait être morte. Louise y pense parfois. Elle aurait pu l'empêcher de vivre. <u>L'étouffer dans l'œuf</u> . Personne ne s'en serait rendu compte. On n'aurait pas eu à cœur de le lui reprocher. Si elle l'avait éliminée, la société lui en serait peut-être même reconnaissante aujourd'hui. Elle aurait fait preuve de civisme, de lucidité. p. 108	Stephanie could be dead . Louise thinks about this sometimes. She could have prevented her from ever living. No one would have known. No one would have blamed her. If Louise had eliminated her, society would perhaps even have been grateful to her today. She would have proved herself clear-headed, a good citizen. p. 117	Stéphanie pourrait être morte . Louise pense à ça parfois. Elle aurait pu l'empêcher de jamais avoir vécu. Personne n'aurait rien su. Personne ne l'aurait blâmée. Si Louise l'avait éliminée, la société aurait peut-être même été reconnaissante envers elle aujourd'hui. Elle se serait montrée lucide, une bonne citoyenne.

Lorsque l'on se penche, dans un premier temps, sur la version hispanophone, nous constatons un effet de voix de type « réduction » qui débouche sur un effet interprétatif de contraction. Quand, lorsque Stéphanie est évoquée et que Louise pense qu'elle aurait pu « L'étouffer dans l'œuf », la version en langue espagnole évoque « *Cortar por lo sano* », ce qui renvoie l'idée de « mettre un terme », mais pas l'idée d'infanticide très explicitement renvoyée en français par Slimani. Cette contraction en lien avec le mytheme 3 de Médée porte donc sur la perte de l'idée d'infanticide en espagnol, qui est pourtant clé dans la vengeance de Médée, incarnée par Louise.

Dans la version anglaise, nous détectons à la fois un effet de voix d'accrétion et un effet de voix de réduction. En premier lieu, l'accrétion réside en l'utilisation des caractères gras sur la phrase « **Stephanie could be dead** » pour « Stéphanie pourrait être morte ». Nous considérons que l'utilisation de ces caractères gras crée un effet interprétatif d'expansion, l'accent étant réellement mis sur le fait que Louise aurait pu tuer Stéphanie et sur les regrets qu'elle éprouve de ne l'avoir pas fait. En outre, la réduction réside en l'omission pure et simple par le traducteur vers l'anglais de cette même idée de « L'étouffer

dans l'œuf ». Ainsi, un effet interprétatif de contraction est également présent pour cette idée en anglais, car la volonté de Louise d'étouffer son enfant disparaît complètement.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
Le jour de l'opération, Louise ne s'est pas réveillée et elle a raté le rendez-vous. <u>Stéphanie s'est imposée</u> , creusant en elle, l'étirant, déchirant sa jeunesse. p. 111	El día de la operación, se quedó dormida y no acudió a la cita. <u>Stéphanie se impuso</u> , excavando dentro de ella, estirándola, rasgando su juventud. p. 135	Le jour de l'opération, elle est restée endormie et elle ne s'est pas rendue au rendez-vous. <u>Stéphanie s'est imposée</u> , creusant en elle, l'étirant, déchirant sa jeunesse.
VO	VUK	Rétrotraduction
Le jour de l'opération, Louise ne s'est pas réveillée et elle a raté le rendez-vous. <u>Stéphanie s'est imposée</u> , creusant en elle, l'étirant, déchirant sa jeunesse. p. 111	The day of the operation, Louise overslept and missed the appointment. <u>Stephanie took over her life</u> , digging inside her, stretching her, tearing apart her youth. p. 94	Le jour de l'opération, Louise a dormi trop longtemps et a raté le rendez-vous. <u>Stéphanie s'est imposée dans sa vie</u> , creusant en elle, l'étirant, déchirant sa jeunesse.
VO	VUS	Rétrotraduction
Le jour de l'opération, Louise ne s'est pas réveillée et elle a raté le rendez-vous. <u>Stéphanie s'est imposée</u> , creusant en elle, l'étirant, déchirant sa jeunesse. p. 111	The day of the operation, Louise overslept and missed the appointment. <u>Stephanie took over her life</u> , digging inside her, stretching her, tearing apart her youth. p. 121	Le jour de l'opération, Louise a dormi trop longtemps et a raté le rendez-vous. <u>Stéphanie s'est imposée dans sa vie</u> , creusant en elle, l'étirant, déchirant sa jeunesse.

Cet extrait se penche sur le moment de l'histoire où le lectorat apprend que Louise a raté son rendez-vous à l'hôpital en vue de son avortement. Dans la version espagnole, nous n'avons décelé aucun effet de voix, ni d'effet interprétatif.

En anglais, nous détectons simplement un effet de voix d'accrétion lorsque la version anglophone utilise « *Stephanie took over her life* » au lieu de « *Stéphanie s'est imposée* ». Un effet interprétatif d'expansion peut également être décelé, car le fait que la version anglaise indique que *Stéphanie s'est emparée de la vie de Louise* renvoie, par rapport au français, davantage à l'une des causes de la volonté de vengeance de Louise, la *Médée de Chanson douce* : cette fille indésirable qui s'est imposée à elle.

5.2.10.3.4 Mythe 4 : Médée est une figure de l'altérité, une étrangère

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
« Ma nounou est une fée. » C'est ce que dit Myriam quand elle raconte l'irruption de Louise dans leur quotidien. Il faut qu'elle ait des pouvoirs magiques pour avoir transformé cet appartement étouffant, exigü, en un lieu paisible et <u>clair</u> . Louise a poussé les murs. Elle a rendu les placards plus profonds, les tiroirs plus larges. Elle a fait entrer la <u>lumière</u> . p. 34	«Nuestra <i>nunú</i> es un hada.» Es lo que dice Myriam cuando cuenta la irrupción de Louise en sus vidas. Debe de tener poderes mágicos para haber transformado esta casa asfixiante, exigüa, en un lugar apacible y <u>luminoso</u> . Ha empujado las paredes. Ha conseguido que los armarios sean más profundos, los cajones más anchos. Que la <u>luz</u> entre a raudales. p. 40	« Notre nounou est une fée. » C'est ce que dit Myriam quand elle raconte l'irruption de Louise dans leurs vies. Elle doit avoir des pouvoirs magiques pour avoir transformé ce foyer asphyxiant, exigü, en un lieu paisible et <u>lumineux</u> . Elle a poussé les murs. Elle a réussi à faire en sorte que les armoires soient plus profondes, les tiroirs plus larges. Que la <u>lumière</u> entre en <u>abondance</u> .

VO	VUK	Rétrotraduction
« Ma nounou est une <u>fée</u> . » C'est ce que dit Myriam quand elle raconte l'irruption de Louise dans leur quotidien. Il faut qu'elle ait des pouvoirs magiques pour avoir transformé cet appartement étouffant, exigü, en un lieu paisible et clair. Louise a poussé les murs. Elle a rendu les placards plus profonds, les tiroirs plus larges. <u>Elle a fait entrer la lumière</u> . p. 34	'My nanny is a <u>miracle-worker</u> .' That is what Myriam says when she describes Louise's sudden entrance into their lives. She must have magical powers to have transformed this stifling, cramped apartment into a calm, light-filled place. Louise has pushed back the walls. She has made the cupboards deeper, the drawers wider. <u>She has let the sun in</u> . p. 22	« Ma nounou est une <u>faiseuse de miracles</u> . » C'est ce que Myriam dit quand elle décrit l'arrivée soudaine de Louise dans leurs vies. Elle doit avoir des pouvoirs magiques pour avoir transformé cet appartement étouffant, exigü, en un endroit calme et empli de lumière. Louise a repoussé les murs. Elle a approfondi les armoires, élargi les tiroirs. <u>Elle a fait entrer le soleil</u> .
VO	VUS	Rétrotraduction
« Ma nounou est une fée. » C'est ce que dit Myriam quand elle raconte l'irruption de Louise dans leur quotidien. Il faut qu'elle ait des pouvoirs magiques pour avoir transformé cet appartement étouffant, exigü, en un lieu paisible et clair. Louise a poussé les murs. Elle a rendu les placards plus profonds, les tiroirs plus larges. Elle a fait entrer la lumière. p. 34	“My nanny is a miracle-worker.” That is what Myriam says when she describes Louise's sudden entrance into their lives. She must have magical powers to have transformed this stifling, cramped apartment into a calm, light-filled place. Louise has pushed back the walls. She has made the cupboards deeper, the drawers wider. She has let the sun in. p. 27	« Ma nounou est une faiseuse de miracles. » C'est ce que Myriam dit quand elle décrit l'arrivée soudaine de Louise dans leurs vies. Elle doit avoir des pouvoirs magiques pour avoir transformé cet appartement étouffant, exigü, en un endroit calme et empli de lumière. Louise a repoussé les murs. Elle a approfondi les armoires, élargi les tiroirs. Elle a fait entrer le soleil.

Dans la version espagnole, deux effets de voix de type « accréation » peuvent être décelés. En premier lieu, l'adjectif « clair » qualifiant le lieu devient « *luminoso* » en espagnol, ce qui amplifie le sentiment de lumière pénétrant dans l'endroit. En outre, l'idée d'abondance de lumière entrant dans l'appartement présentée par la version espagnole n'existe pas dans la version originale de Slimani. Ces deux effets de voix débouchent également sur des effets interprétatifs d'expansion pour le mytheme 5, car le caractère lumineux de Médée est mis en exergue, en parallèle avec son caractère sombre et malfaisant la caractérisant dans d'autres extraits. Concernant le mytheme 4 analysé dans la présente rubrique, aucun effet interprétatif n'est à noter.

Dans l'extrait de la version anglophone, plusieurs phénomènes sont à noter. En premier lieu, Louise passe de « fée » dans la version originale à « *miracle-worker* » en anglais. Ceci a des effets au regard du mytheme 5 (caractère paradoxal de Médée), bien que cet extrait ait été choisi pour illustrer le mytheme 4. La perte de l'idée de créature magique bénéfique sous-tendue par le terme « fée » au profit de « *miracle-worker* » provoque un effet de voix de déformation (perte de l'idée de « fée du logis ») débouchant sur un effet interprétatif de contraction au regard du mytheme 5 (effet amplifié par l'utilisation de caractères gras dans la version américaine). La traduction de « lumière » par « *sun* » amplifie le rayonnement que Louise apporte au foyer, ce qui renforce son caractère

bénéfique dans le cadre du mytheme 5 (effet de voix de type « accrétion », effet interprétatif de type « expansion »). En ce qui concerne le mytheme 4, aucun effet n'a été décelé.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Myriam sort discrètement de la chambre et elles observent les petits, <u>agglutinés autour de la nounou</u> . Ils tournent autour d'elle, totalement captivés. Elle a préparé des chansons et des tours de magie. Elle se déguise sous leurs yeux stupéfaits et les enfants, qui ne sont pourtant pas faciles à bernier, <u>savent qu'elle est des leurs</u> . p. 48	Myriam sale discretamente de su cuarto y observa a los niños <u>aglutinados a su alrededor</u> . La rodean, cautivados por completo. Ha preparado canciones y trucos de magia. Se disfrazo ante los ojos estupefactos de los niños, y estos, que no son fáciles de engañar, <u>saben que Louise es uno de ellos</u> . p. 58	Myriam sort discrètement de sa chambre et observe les enfants <u>agglutinés autour d'elle</u> . Ils l'encerclent, complètement captivés. Elle a préparé des chansons et des tours de magie. Elle se déguisent devant les yeux stupéfaits des enfants, et ceux-ci, qui ne sont pas faciles à bernier, <u>savent que Louise est un des leurs</u> .
VO	VUK	Rétrotraduction
Myriam sort discrètement de la chambre et elle observe les petits, agglutinés autour de la nounou. Ils tournent autour d'elle, totalement captivés. Elle a préparé des chansons et des tours de magie. Elle se déguise sous leurs yeux stupéfaits et les enfants, qui ne sont pourtant pas faciles à bernier, <u>savent qu'elle est des leurs</u> . p. 48	Myriam sneaks out of her room and watches the little guests, massed around the nanny. They spin around her, completely captivated. She has prepared songs and magic tricks. She disguises herself as they watch in disbelief and the children, who are not at all easy to deceive, know that she is one of their own. p. 36	Myriam se faufile hors de sa chambre et regarde les petits invités, massés autour de la nounou. Ils tournent autour d'elle, complètement captivés. Elle a préparé des chansons et des tours de magie. Elle se déguisent tandis qu'ils regardent dans l'incrédulité et les enfants, qui ne sont pas faciles du tout à bernier, <u>savent qu'elle est des leurs</u> .
VO	VUS	Rétrotraduction
Myriam sort discrètement de la chambre et elles observent les petits, agglutinés autour de la nounou. Ils tournent autour d'elle, totalement captivés. Elle a préparé des chansons et des tours de magie. Elle se déguise sous leurs yeux stupéfaits et les enfants, qui ne sont pourtant pas faciles à bernier, <u>savent qu'elle est des leurs</u> . p. 48	Myriam sneaks out of her room and watches the little guests, massed around the nanny. They spin around her, completely captivated. She has prepared songs and magic tricks. She disguises herself as they watch in disbelief and the children, who are not at all easy to deceive, know that she is one of their own. Pp. 45-46	Myriam se faufile hors de sa chambre et regarde les petits invités, massés autour de la nounou. Ils tournent autour d'elle, complètement captivés. Elle a préparé des chansons et des tours de magie. Elle se déguisent tandis qu'ils regardent dans l'incrédulité et les enfants, qui ne sont pas faciles du tout à bernier, <u>savent qu'elle est des leurs</u> .

La version espagnole de ce deuxième extrait illustrant la figure de l'altérité que représente Médée présente deux phénomènes intéressants. En premier lieu, « agglutinés autour de la nounou » devient « *a su alrededor* », ce qui crée une petite confusion car, même si le contexte montre clairement que référence est faite à Louise, la formulation espagnole pourrait laisser entendre que l'on se réfère à Myriam. En outre, lorsque Slimani écrit de Louise « qu'elle est des leurs » (en référence aux enfants), la version espagnole dit que Louise « *es uno de ellos* ». L'utilisation d'un pronom masculin pour la définir provoque un effet de voix de déformation, sans pour autant qu'un quelconque effet interprétatif soit présent.

En ce qui concerne la version anglophone, aucun effet n'est à déceler en termes d'expressivité du mytheme 4.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Louise s'est assise dans un coin du canapé, ses longs doigts vernis s'agrippant à sa coupe de champagne. Elle est nerveuse comme une étrangère, une exilée qui ne comprend pas la langue parlée autour d'elle. De part et d'autre de la table basse, elle échange avec les autres invités des <u>sourires gênés et bienveillants</u> . On lève son verre, au talent de Myriam, au chanteur de Paul dont quelqu'un fredonne même une mélodie. Ils parlent de leurs métiers, de terrorisme, d'immobilier. p. 64	Louise se ha sentado en una esquina del sofá, y <u>sujeta</u> la copa de champán con sus largos dedos con las uñas pintadas. Está nerviosa como una extranjera, una exiliada que no entendería la lengua que se habla a su alrededor. A un lado y otro de la mesa baja, intercambia con los demás invitados unas <u>sonrisas de circunstancias y amables</u> . Alzan la copa, brindan por el talento de Myriam, por el cantante de Paul, del que alguien canturrea una melodía. Hablan del trabajo de cada cual, de terrorismo, del sector inmobiliario. Pp. 77-78	Louise s'est assise dans un coin du sofa, et <u>tient</u> la coupe de Champagne avec ses longs doigts aux ongles vernis. Elle est nerveuse comme une étrangère, une exilée qui ne comprendrait pas la langue parlée autour d'elle. De part et d'autre de la table basse, elle échange avec les autres invités quelques <u>sourires de circonstance et aimables</u> . Ils lèvent leur verre, trinquent au talent de Myriam, au chanteur de Paul, dont quelqu'un chantonne une mélodie. Ils parlent du travail de chacun, du terrorisme, du secteur immobilier.
VO	VUK	Rétrotraduction
Louise s'est assise dans un coin du canapé, ses longs doigts vernis s'agrippant à sa coupe de champagne. Elle est nerveuse comme une étrangère, une exilée qui ne comprend pas la langue parlée autour d'elle. De part et d'autre de la table basse, elle échange avec les autres invités des sourires gênés et <u>bienveillants</u> . On lève son verre, au talent de Myriam, au chanteur de Paul dont quelqu'un fredonne même une mélodie. Ils parlent de leurs métiers, de terrorisme, d'immobilier. p. 64	Louise is sitting at one end of the sofa, her fingers with their long varnished nails tensed around her glass of champagne. She is as nervous as a foreigner, an exile who doesn't understand the language being spoken around her. She shares embarrassed, <u>welcoming</u> smiles with the other guests on either side of the coffee table. They lift their glasses to Myriam's talent and to Paul's singer, one of whose melodies someone hums. They talk about their jobs, about terrorism and property prices. p. 52	Louise est assise au bout du canapé, ses doigts avec les longs ongles vernis crispés autour de son verre de champagne. Elle est aussi nerveuse qu'une étrangère, une exilée qui ne comprend pas la langue parlée autour d'elle. Elle partage des sourires embarrassés et <u>accueillants</u> avec les autres invités de part et d'autre de la table basse. Ils lèvent leurs verres au talent de Myriam et au chanteur de Paul dont une des mélodies est fredonnée par quelqu'un. Ils parlent de leurs métiers, de terrorisme et du prix de l'immobilier.
VO	VUS	Rétrotraduction
Louise s'est assise dans un coin du canapé, ses longs doigts vernis s'agrippant à sa coupe de champagne. Elle est nerveuse comme une étrangère, une exilée qui ne comprend pas la langue parlée autour d'elle. De part et d'autre de la table basse, elle échange avec les autres invités des sourires gênés et bienveillants. On lève son verre, au talent de Myriam, au chanteur de Paul dont quelqu'un fredonne même une mélodie. Ils parlent de leurs métiers, de terrorisme, d'immobilier. p. 64	Louise is sitting at one end of the sofa, her fingers with their long polished nails tensed around her glass of champagne. She is as nervous as a foreigner, an exile who doesn't understand the language being spoken around her. She shares embarrassed, <u>welcoming</u> smiles with the other guests on either side of the coffee table. They lift their glasses to Myriam's talent and to Paul's singer, one of whose melodies someone hums. They talk about their jobs, about terrorism and property prices. p. 65	Louise est assise au bout du canapé, ses doigts avec les longs ongles vernis crispés autour de son verre de champagne. Elle est aussi nerveuse qu'une étrangère, une exilée qui ne comprend pas la langue parlée autour d'elle. Elle partage des sourires embarrassés et accueillants avec les autres invités de part et d'autre de la table basse. Ils lèvent leurs verres au talent de Myriam et au chanteur de Paul dont une des mélodies est fredonnée par quelqu'un. Ils parlent de leurs métiers, de terrorisme et du prix de l'immobilier.

Dans l'extrait espagnol, nous détectons un effet de voix de type « réduction » débouchant sur un effet interprétatif de contraction. En effet, le verbe « s'agripper » utilisé en français pour qualifier la manière dont Louise tient son verre devient « *sujetar* » en espagnol, qui signifie « tenir » dans un sens plus large, alors que le verbe « *agarrarse* » aurait pu être utilisé pour exprimer la même idée. La puissance du verbe étant réduite, le malaise que ressent Louise à cause de son caractère d'étrangère se trouve diminué dans la version espagnole, ce qui réduit l'expressivité du mytheme 4 de Médée. Il en va de même pour un deuxième exemple issu de ce passage : « sourires gênés » est traduit par « *sonrisas*

de circunstancias », ce qui réduit le caractère d'étrangère de Louise (effet de voix de type « réduction » débouchant sur un effet interprétatif de contraction).

Dans la version anglophone, nous ne détectons aucun effet concernant le mytheme 4. En revanche, la figure bienveillante de Médée (mytheme 5) est réduite lorsque la version anglophone a recours à l'adjectif « *welcoming* » au lieu de l'adjectif « bienveillant » utilisé en français pour qualifier les sourires adressés par Louise aux invités. Nous y voyons donc un effet de voix de type « déformation » débouchant sur un effet interprétatif de contraction.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Louise paraît <u>incongrue</u> , avec son éternel <u>col Claudine</u> et sa jupe trop longue, comme un personnage qui se serait trompé d'histoire et se retrouverait dans un monde étranger, condamné à errer pour toujours. Paul klaxonne furieusement et les enfants se réveillent en sursaut. Il passe le bras par la fenêtre, regarde derrière lui et prend une rue perpendiculaire à toute vitesse, en pestant. Myriam voudrait le retenir, lui dire qu'ils ont le temps, qu'il ne sert à rien de se mettre en colère. Nostalgique, elle contemple jusqu'au dernier instant, immobile sous le lampadaire, une Louise lunaire, presque floue, qui attend quelque chose, au bord d'une frontière qu'elle s'apprête à traverser et derrière laquelle elle va disparaître. p. 218	Parece estar <u>fuera de lugar</u> , con su eterno <u>cuello bebé</u> y la falda demasiado larga, como un personaje que se hubiera equivocado de historia y se hallara en un mundo extraño, condenado a deambular eternamente. Paul toca el claxon con rabia y los niños se despiertan sobresaltados. Saca el brazo por la ventanilla, mira detrás de él y enfila una vía perpendicular a toda velocidad, insultando. Ella desearía calmarlo, decirle que no tienen prisa, que no sirve de nada enfadarse. Nostálgica, contempla hasta el último momento a Louise, inmóvil bajo la farola, quimérica, casi borrosa, esperando algo en el borde de una frontera que se dispone a cruzar y tras la cual va a desaparecer. p. 266	Elle semble <u>ne pas être à sa place</u> , avec son éternel <u>col Claudine (col bébé)</u> et sa jupe trop longue, comme un personnage qui se serait trompé d'histoire et se retrouverait dans un monde étrange, condamné à errer éternellement. Paul appuie sur le klaxon avec rage et les enfants se réveillent en sursaut. Il sort le bras par la fenêtre, regarde derrière lui et prend une rue perpendiculaire à toute vitesse, en proférant des insultes. Elle aimerait le calmer, lui dire qu'ils ne sont pas pressés, qu'il ne sert à rien de se fâcher. Nostalgique, elle contemple jusqu'au dernier moment Louise, immobile sous le lampadaire, chimérique, presque floue, attendant quelque chose au bord d'une frontière qu'elle se prépare à traverser et derrière laquelle elle va disparaître.
VO	VUK	Rétrotraduction
Louise paraît incongrue, avec son éternel <u>col Claudine</u> et sa jupe trop longue, comme un personnage qui se serait trompé d'histoire et se retrouverait dans un monde étranger, condamné à errer pour toujours. Paul klaxonne furieusement et les enfants se réveillent en sursaut. Il passe le bras par la fenêtre, regarde derrière lui et prend une rue perpendiculaire à toute vitesse, en pestant. Myriam voudrait le retenir, lui dire qu'ils ont le temps, qu'il ne sert à rien de se mettre en colère. Nostalgique, elle contemple jusqu'au dernier instant, immobile sous le lampadaire, une Louise lunaire, presque floue, qui attend quelque chose, au bord d'une frontière qu'elle s'apprête à traverser et derrière laquelle elle va disparaître. p. 218	Louise looks incongruous, with her eternal <u>Peter Pan collar</u> and her too-long skirt, like a character that has ended up in the wrong story and is doomed to roam endlessly through a foreign world. Paul honks the horn furiously and the children are startled awake. He puts his arm through the open window, looks behind him and speeds down a side street, cursing loudly. Myriam wants to calm him down, to tell him that they are not in a rush, that there is no point getting so angry. Nostalgically she continues staring, until the last possible moment, at a chimerical, almost hazy Louise, motionless under a streetlamp, who appears to be waiting for something, at the edge of a frontier that she is about to cross and behind which she will vanish. p. 198	Louise a l'air incongrue, avec son éternel <u>col Claudine (Peter Pan)</u> et sa jupe trop longue, comme un personnage qui s'est retrouvé dans la mauvaise histoire et est condamné à errer éternellement dans un monde étranger. Paul klaxonne furieusement et les enfants sont réveillés en sursaut. Il passe son bras par la fenêtre ouverte, regarde derrière lui et accélère pour prendre une rue sur le côté, proférant des insultes bruyamment. Myriam veut le calmer, lui dire qu'ils ne sont pas pressés, qu'il ne sert à rien de se mettre tellement en colère. Nostalgiquement, elle continue de fixer, jusqu'au dernier moment, une Louise chimérique, presque floue, immobile sous un lampadaire, qui semble être en train d'attendre quelque chose, au bord d'une frontière qu'elle est sur le point de traverser et derrière laquelle elle va disparaître.
VO	VUS	Rétrotraduction

<p>Louise paraît incongrue, avec son éternel col Claudine et sa jupe trop longue, comme un personnage qui se serait trompé d'histoire et se retrouverait dans un monde étranger, condamné à errer pour toujours. Paul klaxonne furieusement et les enfants se réveillent en sursaut. Il passe le bras par la fenêtre, regarde derrière lui et prend une rue perpendiculaire à toute vitesse, en pestant. Myriam voudrait le retenir, lui dire qu'ils ont le temps, qu'il ne sert à rien de se mettre en colère. Nostalgique, elle contemple jusqu'au dernier instant, immobile sous le lampadaire, une Louise lunaire, presque floue, qui attend quelque chose, au bord d'une frontière qu'elle s'apprête à traverser et derrière laquelle elle va disparaître. p. 218</p>	<p>Louise looks incongruous, with her eternal Peter Pan collar and her too-long skirt, like a character that has ended up in the wrong story and is doomed to roam endlessly through a foreign world. Paul honks the horn furiously and the children are startled awake. He puts his arm through the open window, looks behind him and speeds down a side street, cursing loudly. Myriam wants to calm him down, to tell him that they are not in a rush, that there is no point getting so angry. Nostalgically she continues staring, until the last possible moment, at a chimerical, almost hazy Louise, motionless under a streetlamp, who appears to be waiting for something, at the edge of a frontier that she is about to cross and behind which she will vanish. p. 198</p>	<p>Louise a l'air incongrue, avec son éternel col Claudine (Peter Pan) et sa jupe trop longue, comme un personnage qui s'est retrouvé dans la mauvaise histoire et est condamné à errer éternellement dans un monde étranger. Paul klaxonne furieusement et les enfants sont réveillés en sursaut. Il passe son bras par la fenêtre ouverte, regarde derrière lui et accélère pour prendre une rue sur le côté, proférant des insultes bruyamment. Myriam veut le calmer, lui dire qu'ils ne sont pas pressés, qu'il ne sert à rien de se mettre tellement en colère. Nostalgiquement, elle continue de fixer, jusqu'au dernier moment, une Louise chimérique, presque floue, immobile sous un lampadaire, qui semble être en train d'attendre quelque chose, au bord d'une frontière qu'elle est sur le point de traverser et derrière laquelle elle va disparaître.</p>
--	--	---

En espagnol, un effet intéressant est à noter dans cet extrait : l'adjectif « incongrue » qualifiant Louise devient « *fuera de lugar* » en espagnol. L'idée de personne qui ne convient pas, qui est contraire à la bienséance contenue dans l'adjectif « incongrue » disparaît dans l'espagnol, où le texte explique uniquement que Louise n'est pas à sa place. Nous relevons donc un effet de voix de type « réduction » débouchant sur un effet interprétatif de contraction, puisque le caractère d'étrangère de Louise, assimilée à Médée, est réduit par ce choix, « *fuera de lugar* » ne reprenant pas l'idée d'opposition à la bienséance de la version originale.

Une remarque peut être formulée concernant la notion de « col Claudine ». En effet, cette notion est traduite par « *Peter Pan collar* » dans la version anglophone, et par « *cuello bebé* ». Ces deux choix lexicaux rapprochent Louise du monde des enfants, alors que tel n'est pas le cas lorsque le terme « col Claudine » est utilisé. Ceci a pour effet d'amplifier le caractère d'étrangère de Louise, car son appartenance au monde des enfants (et, dès lors, sa non-appartenance au monde des adultes) est mise en exergue, ce qui débouche, dans les deux langues, sur un effet interprétatif d'expansion par rapport à la version originale. Il n'y a, en revanche, pas d'effet de voix dans ce cas précis, puisque les termes utilisés sont les équivalents du terme en français.

Nous n'avons décelé aucun autre effet dans la version anglophone.

5.2.10.3.5 Mythe 5 : Médée est une figure paradoxale et binaire

Extrait 1

VO Elle semble imperturbable. Elle a le regard d'une femme qui peut tout entendre et tout pardonner. Son visage est comme une mer paisible, donc personne ne pourrait soupçonner les abysses. p. 29	VES Parece una <u>mujer</u> imperturbable. Con la mirada <u>de alguien que puede entender todo, perdonar todo</u> . Su rostro es como un mar en calma, del que nadie sospecharía los abismos que encierra. Pp. 33-34	Rétrotraduction Elle semble être une <u>femme</u> imperturbable. Avec le regard d' <u>une personne qui peut tout comprendre, tout pardonner</u> . Son visage est comme une mer calme, dont personne ne soupçonnerait les abysses qu'elle renferme.
VO Elle semble imperturbable. Elle a le regard d'une femme qui peut tout entendre et tout pardonner. Son visage est comme une mer paisible, donc personne ne pourrait soupçonner les abysses. p. 29	VUK She appears imperturbable. She looks like a woman able to understand and forgive everything. Her face is like a peaceful sea, its depths suspected by no one. p. 17	Rétrotraduction Elle semble imperturbable. Elle ressemble à une femme capable de tout comprendre et pardonner. Son visage est comme une mer paisible, ses profondeurs soupçonnées par personne.
VO Elle semble imperturbable. Elle a le regard d'une femme qui peut tout entendre et tout pardonner. Son visage est comme une mer paisible, donc personne ne pourrait soupçonner les abysses. p. 29	VUS She appears imperturbable. She looks like a woman able to understand and forgive everything. Her face is like a peaceful sea, its depths suspected by no one. p. 19	Rétrotraduction Elle semble imperturbable. Elle ressemble à une femme capable de tout comprendre et pardonner. Son visage est comme une mer paisible, ses profondeurs soupçonnées par personne.

En espagnol, *Canción dulce* juxtapose « femme » à « imperturbable » au lieu de, dans la deuxième phrase, préciser que le regard est celui d'une femme. Là où le français indique qu'« elle a le regard d'une femme qui peut tout entendre », l'espagnol évoque « *la mirada de alguien que puede entender todo* ». Ainsi, il est intéressant de constater que l'idée de la maternité est réduite en espagnol par rapport au français, même si ceci ne produit pas d'effet de voix ni d'effet interprétatif dans le cadre de notre analyse traductologique mythocritique.

En anglais, aucun phénomène particulier n'est à signaler.

Extrait 2

VO Elle se maquille et le fard à paupières bleu la vieillit, elle dont la silhouette est si frêle, si menue, que de loin on lui donnerait à peine vingt ans. <u>Elle a pourtant plus du double</u> . p. 32	VES Se maquilla, y la sombra de ojos azul la envejece, pese a su silueta tan delicada, tan menuda, que de lejos se le echaría apenas veinte años. <u>Tiene, sin embargo, el doble</u> . p. 37	Rétrotraduction Elle se maquille, et le fard à paupières bleu la vieillit, malgré sa silhouette si délicate, si menue, que de loin on lui donnerait à peine vingt ans. <u>Elle a, cependant, le double</u> .
VO Elle se maquille et le fard à paupières bleu la vieillit, elle dont la silhouette est si frêle, si menue, que de loin on lui donnerait à peine vingt ans. <u>Elle a pourtant plus du double</u> . p. 32	VUK She puts on her make-up and the blue eyeshadow makes her look older. She is so fragile, so slender, that from a distance you would think her <u>barely out of her teens</u> . In fact, she is over forty. p. 19	Rétrotraduction Elle se maquille et le fard à paupières bleu lui donne l'air plus vieille. Elle est si fragile, si fine, que de loin on la croirait <u>à peine sortie de l'adolescence</u> . A vrai dire, elle a plus de quarante ans.
VO	VUS	Rétrotraduction

Elle se maquille et le fard à paupières bleu la vieillit, elle dont la silhouette est si frêle, si menue, que de loin on lui donnerait à peine vingt ans. Elle a pourtant plus du double. p. 32	She puts on her makeup and the blue eyeshadow makes her look older. She is so fragile, so slender, that from a distance you would think her barely out of her teens. In fact, she is over forty. p. 23	Elle se maquille et le fard à paupières bleu lui donne l'air plus vieille. Elle est si fragile, si fine, que de loin on la croirait à peine sortie de l'adolescence. A vrai dire, elle a plus de quarante ans.
---	--	--

Pour ce passage, nous détectons, dans la version hispanophone, un effet de voix de type « déformation » couplé à un effet interprétatif de contraction en termes d'expressivité du mytheme 5. En effet, si le français indique que Louise a plus du double de l'âge qu'elle semble avoir, l'espagnol évoque, seulement, « *el doble* ». Le clivage entre l'âge apparent et l'âge réel de Louise se trouve donc réduit en espagnol par rapport au français, ce qui diminue le caractère paradoxal de Médée dans cet extrait.

Quant à la version anglaise, elle contient également un phénomène lié à l'âge de Louise. En effet, « à peine vingt ans » devient « *barely out of her teens* ». Ainsi, l'image de Louise renvoyée par la version anglaise est une image bien plus jeune que celle renvoyée par la version française, ce qui amplifie le clivage entre son âge réel et son âge apparent. Au contraire de la version espagnole, nous relevons un effet de voix de type « déformation » provoquant un effet interprétatif d'expansion en termes d'expressivité du mytheme 5 relatif au caractère paradoxal de Médée.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Comme ces jouets, les traits de Louise sont presque fixes, elle a parfois des attitudes figées absolument charmantes. p. 145	Como esos juguetes, las facciones de Louise están casi inertes, a veces tiene expresiones petrificadas absolutamente seductoras. p. 177	Comme ces jouets, les traits de Louise sont presque inertes, elle a parfois des expressions pétrifiées absolument séductrices.
VO	VUK	Rétrotraduction
Comme ces jouets, les traits de Louise sont presque fixes, elle a parfois des attitudes figées absolument charmantes. p. 145	Like those dolls, Louise's features are almost motionless; sometimes her frozen expression is absolutely beautiful. p. 127	Comme ces poupées, les traits de Louise sont presque immobiles ; parfois, ses expressions gelées sont absolument magnifiques.
VO	VUS	Rétrotraduction
Comme ces jouets, les traits de Louise sont presque fixes, elle a parfois des attitudes figées absolument charmantes. p. 145	Like those dolls, Louise's features are almost motionless; sometimes her frozen expression is absolutely beautiful. p. 161	Comme ces poupées, les traits de Louise sont presque immobiles ; parfois, ses expressions gelées sont absolument magnifiques.

Dans la version espagnole, nous détectons un effet de voix de type « déformation » et un effet interprétatif de type « transformation ». En effet, l'adjectif « charmantes » caractérisant les attitudes de Louise dans la version originale devient « *seductoras* » en espagnol. Ainsi, nous passons de l'image d'une Louise agréable et magicienne (si l'on

entend « charmante » dans le sens d'un ensorcellement) dans la version francophone à une image séductrice en espagnol. Dès lors, la déformation entraîne un effet interprétatif de transformation, dans le sens où nous ne détectons pas de lien possible entre la lecture du texte source et la lecture du texte cible, l'idée de charme disparaissant au profit d'une Médée séductrice.

Pour ce même passage, la version anglophone propose « *beautiful* », ce qui fait disparaître l'idée de « charme » présente dans la version originale. Dès lors, nous voyons un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction. En effet, la disparition de cette nuance (d'autant plus que l'adjectif « *charming* » existe en anglais) réduit le caractère paradoxal de Médée, car son potentiel d'ensorceleuse disparaît.

Extrait 4

VO « Mais qui a bougé ces meubles ? C'est Paul qui vous a aidée ? -Non, répond Louise. J'ai fait cela toute seule. » Myriam, incrédule, a envie de rire. C'est une blague, pense-t-elle, en observant les <u>bras menus</u> de la nounou, aussi fins que des allumettes. Puis elle se souvient qu'elle a déjà remarqué l'étonnante force de Louise. Une ou deux fois, elle a été impressionnée par la façon dont elle se saisissait de paquets lourds et encombrants, tout en tenant Adam dans ses bras. Derrière ce physique fragile, étroit, Louise cache une vigueur de colosse. p. 47	VES «—¿Quién ha cambiado de sitio los muebles? ¿Le ha ayudado Paul? —No —responde Louise—. Lo he hecho yo sola.» Myriam, incrédule, tiene ganas de echarse a reír. Es una broma, piensa, viendo sus <u>brazos nudos</u> , delgados como palillos. Luego recuerda que ya se había asombrado de la fuerza tan sorprendente de Louise. En una o dos ocasiones, le impresionó el modo con qué levantaba unos paquetes pesados y voluminosos, a la vez que llevaba en brazos a Adam. Tras ese físico frágil, delgado, <u>oculta</u> una fuerza de gigante. p. 57	Rétrotraduction « Qui a changé les meubles de place ? Paul vous a aidée ? -Non, répond Louise. J'ai fait cela toute seule. » Myriam, incrédule, a envie de se mettre à rire. C'est une blague, pense-t-elle, en voyant ses <u>bras nus</u> , fins comme des cure-dents. Puis elle se souvient qu'elle s'était étonnée de la force si surprenante de Louise. A une ou deux occasions, elle a été impressionnée par la manière dont elle levait des paquets lourds et volumineux, alors qu'elle tenait Adam dans ses bras en même temps. Derrière ce physique fragile, mince, <u>elle cache</u> une force de géant.
VO « Mais qui a bougé ces meubles ? C'est Paul qui vous a aidée ? -Non, répond Louise. J'ai fait cela toute seule. » Myriam, incrédule, a envie de rire. C'est une blague, pense-t-elle, en observant <u>les bras menus de la nounou, aussi fins que des allumettes</u> . Puis elle se souvient qu'elle a déjà remarqué l'étonnante force de Louise. Une ou deux fois, elle a été impressionnée par la façon dont elle se saisissait de paquets lourds et encombrants, tout en tenant Adam dans ses bras. Derrière ce physique fragile, étroit, Louise cache une vigueur de colosse. p. 47	VUK 'But who moved the furniture? Did Paul help you?' 'No,' Louise replies. 'I did all that myself.' Myriam, incredulous, wants to laugh. It must be a joke, she thinks, <u>observing the nanny's match-thin arms</u> . Then she remembers that she has already been taken aback by Louise's strength. Once or twice, she was impressed by the way she picked up heavy, bulky parcels while carrying Adam in her arms. Concealed behind that frail, narrow physique, Louise has the power of a colossus. p. 35	Rétrotraduction "Mais qui a bougé les meubles ? Paul vous a aidée ?" « Non », répond Louise. « J'ai fait ça moi-même. » Myriam, incrédule, veut rire. Ce doit être une blague, pense-t-elle, en <u>observant les bras fins comme des allumettes de la nounou</u> . Puis elle se souvient qu'elle a déjà été surprise par la force de Louise. Une ou deux fois, elle a été impressionnée par la manière dont elle a ramassé des paquets lourds et encombrants tout en portant Adam dans ses bras. Dissimulée dans ce physique fragile et étroit, Louise a la force d'un colosse.
VO « Mais qui a bougé ces meubles ? C'est Paul qui vous a aidée ? -Non, répond Louise. J'ai fait cela toute seule. » Myriam, incrédule, a envie de rire. C'est une blague, pense-t-elle, en observant les bras menus de la nounou,	VUS "But who moved the furniture? Did Paul help you?" "No," Louise replies. "I did all that myself." Myriam, incredulous, wants to laugh. It must be a joke, she thinks, observing the nanny's match-thin arms. Then she	Rétrotraduction "Mais qui a bougé les meubles ? Paul vous a aidée ?" « Non », répond Louise. « J'ai fait ça moi-même. » Myriam, incrédule, veut rire. Ce doit être une blague, pense-t-elle, en observant les bras fins comme des

aussi fins que des allumettes. Puis elle se souvient qu'elle a déjà remarqué l'étonnante force de Louise. Une ou deux fois, elle a été impressionnée par la façon dont elle se saisissait de paquets lourds et encombrants, tout en tenant Adam dans ses bras. Derrière ce physique fragile, étroit, Louise cache une vigueur de colosse. p. 47	remembers that she has already been taken aback by Louise's strength. Once or twice, she was impressed by the way she picked up heavy, bulky parcels while carrying Adam in her arms. Concealed behind that frail, narrow physique, Louise has the power of a colossus. Pp. 44-45	allumettes de la nounou. Puis elle se souvient qu'elle a déjà été surprise par la force de Louise. Une ou deux fois, elle a été impressionnée par la manière dont elle a ramassé des paquets lourds et encombrants tout en portant Adam dans ses bras. Dissimulée dans ce physique fragile et étroit, Louise a la force d'un colosse.
---	---	---

Pour ce dernier extrait relatif au mytheme 5, deux effets sont à relever. En premier lieu, les « bras menus » de Louise deviennent « *brazos nudos* » en espagnol, « *nudo* » signifiant « nu », comme l'indique le dictionnaire de la *Real Academia Española*. Ainsi, nous nous trouvons en présence d'un effet de voix de déformation débouchant sur un effet interprétatif de transformation, en raison de l'absence de lien possible entre la lecture du texte source et du texte cible, le mytheme 5 perdant dans son extrait son expressivité (le caractère paradoxal de Louise est réduit). De plus, nous relevons également un effet de voix de type « réduction », dans le sens où « Louise cache » devient, en espagnol « *oculta* » (le sujet n'est pas répété). Nous n'y voyons toutefois pas d'effet interprétatif.

Dans la version anglophone, nous relevons un effet de voix de réduction, puisque l'idée de « bras menus » est omise. Cette réduction provoque une contraction, car la puissance du caractère paradoxal de Louise s'en trouve réduite, ce qui diminue l'expressivité du mytheme 5 dans cet extrait.

5.2.10.3.6 Mytheme 6 : Médée est autant victime que criminelle

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
Le manque de sommeil la fait frissonner. Du bout de son ongle, elle gratte le coin de la fenêtre. Elle a beau les nettoyer frénétiquement, deux fois par semaine, les vitres lui paraissent toujours troubles, couvertes de poussière et de traînées noires. Parfois, elle voudrait les nettoyer jusqu'à les briser. Elle gratte, de plus en plus fort, de la pointe de son index et son ongle se brise. Elle porte son doigt à la bouche et le mord pour faire cesser le saignement. Pp. 30 31	La falta de sueño le provoca escalofríos. Con la uña rasca una esquina de la ventana. Por mucho que los limpie con furia, dos veces por semana, siempre le parece que los cristales están opacos por el polvo y llenos de chorretones negros. Hay momentos en que querría limpiarlos hasta resquebrajarlos. Rasca cada vez con más fuerza con la punta del dedo índice, y se le rompe la uña. Se lleva el dedo a la boca y lo muerde para que deje de sangrar. p. 36	Le manque de sommeil lui provoque des frissons. Avec l'ongle elle gratte un coin de la fenêtre. Elle a beau les nettoyer avec acharnement, deux fois par semaine, il lui semble toujours que les vitres sont opaques à cause de la poussière et pleines de taches noires. Il y a des moments où elle voudrait les nettoyer jusqu'à les briser. Elle gratte de plus en plus fort avec le bout de l'index, et elle se casse l'ongle. Elle porte son doigt à la bouche et le mord pour qu'il cesse de saigner.
VO	VUK	Rétrotraduction
Le manque de sommeil la fait frissonner. Du bout de son ongle, elle gratte le coin de la fenêtre. Elle a beau les nettoyer frénétiquement, deux fois par semaine, les vitres lui paraissent	She shivers from lack of sleep. With the tip of her fingernail she scratches the corner of the window. Even though she cleans it zealously twice a week, the glass always looks murky to her,	Elle tremble à cause du manque de sommeil. Avec le bout de son ongle, elle gratte le coin de la fenêtre. Même si elle la nettoie avec ferveur deux fois par semaine, la vitre lui semble

toujours troubles, couvertes de poussière et de traînées noires. Parfois, elle voudrait les nettoyer jusqu'à les briser. Elle gratte, de plus en plus fort, de la pointe de son index et son ongle se brise. <u>Elle porte son doigt à la bouche</u> et le mord pour faire cesser le saignement. Pp. 30 31	covered in dust and black smears. Sometimes she wants to clean the panes until they shatter. She scratches, harder and harder, with her index finger, and her nail breaks. <u>She puts her finger in the shower</u> and bites it to stop the bleeding. p. 18	toujours trouble, couverte de poussière et de taches noires. Parfois elle veut nettoyer les carreaux jusqu'à ce qu'ils se brisent. Elle gratte, de plus en plus fort, avec son index, et son ongle se casse. <u>Elle met son doigt dans la douche</u> et le mord pour arrêter le saignement.
VO	VUS	Rétrotraduction
Le manque de sommeil la fait frissonner. Du bout de son ongle, elle gratte le coin de la fenêtre. Elle a beau les nettoyer frénétiquement, deux fois par semaine, les vitres lui paraissent toujours troubles, couvertes de poussière et de traînées noires. Parfois, elle voudrait les nettoyer jusqu'à les briser. Elle gratte, de plus en plus fort, de la pointe de son index et son ongle se brise. <u>Elle porte son doigt à la bouche</u> et le mord pour faire cesser le saignement. Pp. 30 31	She shivers from lack of sleep. With the tip of her fingernail she scratches the corner of the window. Even though she cleans it zealously twice a week, the glass always looks murky to her, covered in dust and black smears. Sometimes she wants to clean the panes until they shatter. She scratches, harder and harder, with her index finger, and her nail breaks. <u>She puts her finger under water</u> and bites it to stop the bleeding. Pp. 21-22	Elle tremble à cause du manque de sommeil. Avec le bout de son ongle, elle gratte le coin de la fenêtre. Même si elle la nettoie avec ferveur deux fois par semaine, la vitre lui semble toujours trouble, couverte de poussière et de taches noires. Parfois elle veut nettoyer les carreaux jusqu'à ce qu'ils se brisent. Elle gratte, de plus en plus fort, avec son index, et son ongle se casse. Elle met son doigt sous l'eau et le mord pour arrêter le saignement.

Dans la version hispanophone de ce premier extrait illustratif du mytheme 6 (Médée victime et criminelle), nous ne décelons aucun effet de voix ni aucun effet interprétatif particulier.

En revanche, la version anglophone présente un problème de traduction lié au sens. En effet, « Elle porte son doigt à sa bouche » devient, dans la version britannique « *She puts her finger in the shower* », et dans la version américaine « *She puts her finger under water* », laissant entendre qu'au lieu de comprendre « bouche », le traducteur a compris « douche ». Nous y voyons un effet de voix de type « déformation », mais pas d'effet interprétatif, car ceci n'a pas d'influence sur la perception des mythes de Médée.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Elle sentait bien que son mari fulminait. Elle savait que c'était pour la faire taire qu'il augmentait le son de la radio. Que c'était pour l'humilier qu'il ouvrait la fenêtre et se mettait à fumer en fredonnant. p. 97	Se daba cuenta de que su marido estaba furioso. Sabía que si él ponía la radio más alta era para que ella no hablara. Que para humillarla, abría la ventanilla y fumaba canturreando. Pp. 119	Elle se rendait compte que son mari était furieux. Elle savait que s'il mettait la radio plus fort c'était pour qu'elle ne parle pas. Que c'était pour l'humilier qu'il ouvrait la fenêtre et fumait en chantonnant.
VO	VUK	Rétrotraduction
<u>Elle sentait bien que son mari fulminait.</u> Elle savait que c'était pour la faire taire qu'il augmentait le son de la radio. Que c'était pour l'humilier qu'il ouvrait la fenêtre et se mettait à fumer en fredonnant. p. 97	<u>She felt good when her husband yelled at her.</u> She knew that it was to shut her up that he turned up the volume on the radio. That it was to humiliate her that he opened the window and began to smoke, while humming. p. 82	<u>Elle se sentait bien quand son mari lui criait dessus.</u> Elle savait que c'était pour la faire taire qu'il augmentait le volume de la radio. Que c'était pour l'humilier qu'il ouvrait la fenêtre et commençait à fumer, tout en fredonnant.
VO	VUS	Rétrotraduction
Elle sentait bien que son mari fulminait. Elle savait que c'était pour la	She felt good when her husband yelled at her. She knew that it was to shut her	Elle se sentait bien quand son mari lui criait dessus. Elle savait que c'était

faire taire qu'il augmentait le son de la radio. Que c'était pour l'humilier qu'il ouvrait la fenêtre et se mettait à fumer en fredonnant. p. 97	up that he turned up the volume on the radio. That it was to humiliate her that he opened the window and began to smoke, while humming. p. 105	pour la faire taire qu'il augmentait le volume de la radio. Que c'était pour l'humilier qu'il ouvrait la fenêtre et commençait à fumer, tout en fredonnant.
--	--	---

Pour cet extrait encore, aucun effet de voix ni d'effet interprétatif ne sont à déceler dans la version hispanophone.

En revanche, dans la version anglophone, un autre problème de compréhension du texte source provoque, dans le cas présent, un effet de voix de déformation couplé à un effet interprétatif de transformation. La phrase « Elle sentait bien que son mari fulminait » a été traduite par « *She felt good whe her husband yelled at her* ». Cet effet de voix de déformation, tel qu'illustré dans la rétrotraduction, modifie la perception qu'a le lecteur de Louise, identifiée à Médée, qui est, dans la version anglaise, présentée comme caractérisée d'un certain masochisme. De la sorte, le caractère de victime ressortant de la crainte que Louise ressent dans la version francophone est totalement balayé par la traduction anglophone, ce qui rend un lien impossible à établir entre les lectures des deux textes et fait disparaître en partie le mytheme 6 de l'extrait en ne respectant pas les propos du texte source, ce qui nous permet de justifier l'effet interprétatif de transformation.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Enfermée dans l'appartement des Massé, elle a parfois l'impression de devenir folle. Depuis quelques jours, des plaques rouges sont apparues sur ses joues et sur ses poignets. Louise est obligée de mettre ses mains et son visage sous l'eau glacée pour apaiser la sensation de brûlure qui la dévore. Pendant ces longues journées d'hiver, un sentiment de solitude immense l'étreint. p. 112	Encerrada en casa de los Massé, a veces tiene la impresión de volverse loca. Desde hace unos días, le han salido unas placas rojas en las mejillas y en las muñecas. Tiene que meter las manos y el rostro en agua helada para calmar la sensación de ardor que la devora. Durante estos largos días de invierno, le atenaza un sentimiento de inmensa soledad. p. 137	Enfermée chez les Massé, elle a parfois l'impression de devenir folle. Depuis quelques jours, des plaques rouges sont apparues sur ses joues et sur ses poignets. Elle doit mettre les mains et le visage dans de l'eau glacée pour calmer la sensation de brûlure qui la dévore. Pendant ces longues journées d'hiver, elle est torturée par un sentiment d'immense solitude.
Enfermée dans l'appartement des Massé, elle a parfois l'impression de devenir folle. Depuis quelques jours, des plaques rouges sont apparues sur ses joues et sur ses poignets. Louise est obligée de mettre ses mains et son visage sous l'eau glacée pour apaiser la <u>sensation de brûlure qui la dévore</u> . Pendant ces longues journées d'hiver, un sentiment de solitude immense l'étreint. p. 112	Locked up in the Massés' apartment, she sometimes feels she is going mad. For the past few days there have been red blotches on her cheeks and her wrists. Louise has to put her hands and her face under cold water to soothe the <u>burning sensation</u> . During the long winter days, a feeling of immense solitude grips her. p. 95	Enfermée dans l'appartement des Massé, elle a parfois l'impression de devenir folle. Depuis quelques jours il y a des taches rouges sur ses joues et ses poignets. Louise doit mettre ses mains et son visage sous l'eau froide pour apaiser la <u>sensation de brûlure</u> . Pendant les longues journées d'hiver, elle est saisie d'un sentiment d'immense solitude.
VO	VUS	Rétrotraduction

Enfermée dans l'appartement des Massé, elle a parfois l'impression de devenir folle. Depuis quelques jours, des plaques rouges sont apparues sur ses joues et sur ses poignets. Louise est obligée de mettre ses mains et son visage sous l'eau glacée pour apaiser la sensation de brûlure qui la dévore. Pendant ces longues journées d'hiver, un sentiment de solitude immense l'étreint. p. 112	Locked up in the Massés' apartment , she sometimes feels she is going mad. For the past few days there have been red blotches on her cheeks and her wrists. Louise has to put her hands and her face under cold water to soothe the burning sensation. During the long winter days, a feeling of immense solitude grips her. p. 123	Enfermée dans l'appartement des Massé , elle a parfois l'impression de devenir folle. Depuis quelques jours il y a des taches rouges sur ses joues et ses poignets. Louise doit mettre ses mains et son visage sous l'eau froide pour apaiser la sensation de brûlure. Pendant les longues journées d'hiver, elle est saisie d'un sentiment d'immense solitude.
---	--	--

Au même titre que dans les deux extraits précédents, aucun effet de voix ni d'effet interprétatif ne sont à signaler dans la version hispanophone.

Dans les versions anglophones, au contraire, des éléments ont été relevés. De la sorte, « la sensation de brûlure qui la dévore » devient, dans la version anglaise et la version américaine « *the burning sensation* », l'idée de dévoration disparaissant complètement. L'effet de voix de réduction produit par ce phénomène conduit à un effet interprétatif de contraction, le caractère de victime de Louise (=Médée) étant réduit dans la version anglophone par rapport à l'original, ce qui diminue l'expressivité du mytheme 6 dans ce passage. En outre, les caractères gras utilisés dans la version américaine mettent en exergue l'enfermement que vit Louise, et donc son caractère de victime. Nous y décelons un effet de voix de type « accrétion » provoquant un effet interprétatif d'expansion en termes d'expressivité du mytheme 6.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Louise se frotte la joue, la paume ouverte, le regard perdu. Elle sait qu'il faudrait dire quelque chose. Elle aimerait prendre Myriam dans ses bras, la serrer, demander de l'aide. Elle voudrait lui dire qu'elle est seule, si seule, et que tant de choses sont arrivées, tant de choses qu'elle n'a pas pu raconter mais qu'à elle, elle voudrait dire. Elle est confuse, <u>tremblante</u> . Elle ne sait pas comment se comporter. p. 150	Louise se frota la mejilla con la palma de la mano abierta, la mirada perdida. Sabe que tiene que decir algo. Le gustaría abrazar a Myriam, estrecharla contra sí, pedirle ayuda. Le gustaría decirle que está sola, tan sola, y que han sucedido tantas cosas, tantas cosas que no ha podido contar, pero a ella sí se las contaría. Está confusa, <u>agitada</u> . No sabe cómo comportarse. p. 183	Louise se frotte la joue avec la paume de la main ouverte, le regard perdu. Elle sait qu'elle doit dire quelque chose. Elle aimerait embrasser Myriam, la serrer contre elle, lui demander de l'aide. Elle aimerait lui dire qu'elle est seule, si seule, et que tant de choses se sont produites qu'elle n'a pas pu raconter, mais, à elle, elle aimerait les raconter. Elle est confuse, <u>agitée</u> . Elle ne sait pas comment se comporter.
VO	VUK	Rétrotraduction
Louise se frotte la joue, la paume ouverte, le regard perdu. Elle sait qu'il faudrait dire quelque chose. <u>Elle aimerait prendre Myriam dans ses bras, la serrer, demander de l'aide.</u> Elle voudrait lui dire qu'elle est seule, si seule, et que tant de choses sont arrivées, tant de choses qu'elle n'a pas pu raconter mais qu'à elle, elle voudrait	Louise rubs her cheek, palm open, eyes vacant. She knows she ought to say something. <u>She would like to hug Myriam, to ask for her help.</u> She would like to say that she is alone, completely alone, and that so many things have happened, so many things that she hasn't been able to tell anyone, but that she would like to tell her. She is upset,	Louise se frotte la joue, la paume ouverte, les yeux vides. Elle sait qu'elle devrait dire quelque chose. <u>Elle aimerait faire un câlin à Myriam, lui demander de l'aide.</u> Elle aimerait dire qu'elle est seule, complètement seule, et que tant de choses sont arrivées, tant de choses qu'elle n'a pas pu raconter à qui que ce soit, mais qu'elle aimerait

dire. Elle est confuse, tremblante. Elle ne sait pas comment se comporter. p. 150	shaky. She doesn't know how to behave. p. 132	lui raconter. Elle est troublée, tremblante. Elle ne sait pas comment se comporter.
VO	VUS	Rétrotraduction
Louise se frotte la joue, la paume ouverte, le regard perdu. Elle sait qu'il faudrait dire quelque chose. Elle aimerait prendre Myriam dans ses bras, la serrer, demander de l'aide. Elle voudrait lui dire qu'elle est seule, si seule, et que tant de choses sont arrivées, tant de choses qu'elle n'a pas pu raconter mais qu'à elle, elle voudrait dire. Elle est confuse, tremblante. Elle ne sait pas comment se comporter. p. 150	Louise rubs her cheek, palm open, eyes vacant. She knows she ought to say something. She would like to hug Myriam, to ask for her help. She would like to say that she is alone, completely alone, and that so many things have happened, so many things that she hasn't been able to tell anyone, but that she would like to tell her. She is upset, shaky. She doesn't know how to behave. Pp. 167-168	Louise se frotte la joue, la paume ouverte, les yeux vides. Elle sait qu'elle devrait dire quelque chose. Elle aimerait faire un câlin à Myriam, lui demander de l'aide. Elle aimerait dire qu'elle est seule, complètement seule, et que tant de choses sont arrivées, tant de choses qu'elle n'a pas pu raconter à qui que ce soit, mais qu'elle aimerait lui raconter. Elle est troublée, tremblante. Elle ne sait pas comment se comporter.

Dans la version hispanophone de cet extrait, un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction sont à relever. Là où Louise est qualifiée de « tremblante » dans la version originale francophone, elle est simplement qualifiée de « *agitada* » dans la version espagnole. Ceci a pour effet de diminuer l'empathie sentie par le lectorat dans la version hispanophone et diminue l'image de victime que renvoie Louise, phénomène dans lequel nous voyons un effet interprétatif de contraction.

Dans la version anglophone, l'idée de « la serrer » disparaît, ce qui provoque un effet de voix de réduction. Cet effet de voix crée un effet interprétatif de contraction au regard du mytheme 6, car le caractère de victime de Louise, apparentée à Médée, s'en trouve diminué.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
Pendant trois jours, Louise fait des cauchemars. Elle ne sombre pas dans le sommeil mais dans une léthargie perverse, où ses idées se brouillent, où son malaise s'amplifie. La nuit, elle est habitée par un hurlement intérieur qui lui déchire les entrailles. La chemise collée au torse, les dents qui grincent, elle creuse le matelas du canapé-lit. Elle a l'impression que son visage est maintenu sous le talon d'une botte, que sa bouche est pleine de terre. Ses hanches s'agitent comme la queue d'un têtard. Elle est totalement épuisée. Elle se réveille pour boire et aller aux toilettes, et retourne dans sa <u>niche</u> . p. 158	Louise lleva tres días con pesadillas. No se queda profundamente dormida, sino que se sume en un perverso letargo, donde las ideas se mezclan, su malestar va en aumento. Por la noche, un quejido interior la corroe y le desgarran las entrañas. Con el camisón pegado al pecho, le rechinan los dientes, se hunde en el colchón del sofá cama. Tiene la sensación de que el tacón de una bota inmoviliza su rostro en el suelo, y la boca se le llena de tierra. Sus caderas se agitan como la cola de un renacuajo. Está totalmente exhausta. Se despierta para beber e ir al baño, y regresa a su <u>guardia</u> . p. 192	Cela fait trois jours que Louise fait des cauchemars. Elle ne s'endort pas profondément, mais tombe dans une léthargie perverse, où les idées se mélangent, son mal-être augmente. Pendant la nuit, un gémissement intérieur la corrode et lui déchire les entrailles. Avec la chemise collée à la poitrine, ses dents grincent, elle sombre dans le matelas du canapé-lit. Elle a l'impression qu'un talon de botte immobilise son visage sur le sol, et que sa bouche se remplit de terre. Ses hanches s'agitent comme la queue d'un têtard. Elle est totalement épuisée. Elle se réveille pour boire et aller aux toilettes, et retourne dans sa <u>tanière</u> .
VO	VUK	Rétrotraduction
Pendant trois jours, Louise fait des cauchemars. Elle ne sombre pas dans le sommeil mais dans une léthargie	For three days Louise has nightmares. She doesn't sink into sleep but into a sort of perverse lethargy, where her	Pendant trois jours Louise a des cauchemars. Elle ne tombe pas dans le sommeil mais dans une sorte de

<p>perverse, où ses idées se brouillent, où son malaise s'amplifie. La nuit, elle est habitée par un hurlement intérieur qui lui déchire les entrailles. La chemise collée au torse, les dents qui grincent, elle creuse le matelas du canapé-lit. Elle a l'impression que son visage est maintenu sous le talon d'une botte, que sa bouche est pleine de terre. Ses hanches s'agitent comme la queue d'un têtard. Elle est totalement épuisée. Elle se réveille pour boire et aller aux toilettes, et retourne dans sa <u>niche</u>. p. 158</p>	<p>thoughts become scrambled and her unease is intensified. At night she is inhabited by a silent screaming inside her that tears at her guts. Her blouse stuck to her chest, her teeth grinding, she hollows out a furrow in the sofa bed's mattress. She feels as if her face is being crushed under a boot heel, as if her mouth is full of dirt. Her hips twitch like a tadpole's tail. She is totally exhausted. She wakes up to drink and go to the toilet, then returns to her <u>nest</u>. p. 140</p>	<p>léthargie perverse, où ses pensées se brouillent et son malaise est intensifié. La nuit elle est habitée par un cri en elle qui déchire ses entrailles. Sa blouse collée à sa poitrine, ses dents grinçant, elle creuse un sillon dans le matelas du canapé-lit. Elle a l'impression que son visage est écrasé sous le talon d'une botte, que sa bouche est pleine de terre. Ses hanches tressautent comme la queue d'un têtard. Elle est complètement épuisée. Elle se réveille pour boire et aller aux toilettes, puis retourne dans son <u>nid</u>.</p>
VO	VUS	Rétrotraduction
<p>Pendant trois jours, Louise fait des cauchemars. Elle ne sombre pas dans le sommeil mais dans une léthargie perverse, où ses idées se brouillent, où son malaise s'amplifie. La nuit, elle est habitée par un hurlement intérieur qui lui déchire les entrailles. La chemise collée au torse, les dents qui grincent, elle creuse le matelas du canapé-lit. Elle a l'impression que son visage est maintenu sous le talon d'une botte, que sa bouche est pleine de terre. Ses hanches s'agitent comme la queue d'un têtard. Elle est totalement épuisée. Elle se réveille pour boire et aller aux toilettes, et retourne dans sa niche. p. 158</p>	<p>For three days Louise has nightmares. She doesn't sink into sleep but into a sort of perverse lethargy, where her thoughts become scrambled and her unease is intensified. At night she is inhabited by a silent screaming inside her that tears at her guts. Her blouse stuck to her chest, her teeth grinding, she hollows out a furrow in the sofa bed's mattress. She feels as if her face is being crushed under a boot heel, as if her mouth is full of dirt. Her hips twitch like a tadpole's tail. She is totally exhausted. She wakes up to drink and go to the toilet, then returns to her nest. p. 140</p>	<p>Pendant trois jours Louise a des cauchemars. Elle ne tombe pas dans le sommeil mais dans une sorte de léthargie perverse, où ses pensées se brouillent et son malaise est intensifié. La nuit elle est habitée par un cri en elle qui déchire ses entrailles. Sa blouse collée à sa poitrine, ses dents grinçant, elle creuse un sillon dans le matelas du canapé-lit. Elle a l'impression que son visage est écrasé sous le talon d'une botte, que sa bouche est pleine de terre. Ses hanches tressautent comme la queue d'un têtard. Elle est complètement épuisée. Elle se réveille pour boire et aller aux toilettes, puis retourne dans son nid.</p>

Dans ce dernier extrait illustratif du mytheme 6, des effets sont à relever dans les deux traductions. Dans l'espagnol, l'idée de « niche » caractérisant l'endroit où se réfugie Louise est transformée en « *guardida* » en espagnol, s'apparentant plutôt à la tanière d'un animal sauvage. L'image de victime renvoyée par Louise lorsqu'elle retourne se cacher dans sa niche est transformée, dans la phrase en espagnol, en une image de prédatrice retournant dans sa tanière. Cet effet de voix de déformation débouche, dès lors, sur un effet interprétatif d'expansion, car Louise renvoie, en espagnol, une image de victime et de prédatrice (= criminelle) dans le même extrait, alors qu'elle renvoie uniquement une image de victime en français. Les deux éléments du mytheme 6 sont donc présents dans l'extrait en espagnol.

Dans l'extrait de la version anglophone, l'effet relevé porte sur le même passage. La « niche » y est traduite par « *nest* », ce qui renvoie en anglais plutôt à une idée de nid douillet, provoquant un effet de voix de type « déformation » et un effet interprétatif de contraction, car l'image de victime renvoyée par Louise est réduite, ce qui diminue l'expressivité du mytheme 6.

5.2.10.3.7 Maternité

Ces cinq derniers extraits ne renvoient pas un des mythèmes du mythe de Médée, mais à la notion de maternité, également importants dans le cadre de notre recherche. Nous les analyserons selon les mêmes modalités que les extraits des 6 rubriques précédentes.

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
Sa femme paraissait s'épanouir dans cette maternité animale. Cette vie de cocon, loin du monde et des autres, les protégeait de tout. p. 18	Su esposa parecía satisfecha con esa maternidad animal. La vida en una burbuja, lejos del mundo y de los demás, los protegía de todo. p. 20	Son épouse semblait satisfaite dans cette maternité animale. La vie dans une bulle, loin du monde et des autres, les protégeait de tout.
VO	VUK	Rétrotraduction
Sa femme paraissait <u>s'épanouir dans cette maternité animale</u> . Cette vie de cocon, loin du monde et des autres, les protégeait de tout. p. 18	His wife seemed <u>to be blooming; a natural mother</u> . This cocooned existence, far from the world and other people, protected them from everything. p. 6	Sa femme semblait <u>resplendissante; une mère née</u> . Cette existence encoconnée, loin du monde et des autres gens, les protégeait de tout.
VO	VUS	Rétrotraduction
Sa femme paraissait s'épanouir dans cette maternité animale. Cette vie de cocon, loin du monde et des autres, les protégeait de tout. p. 18	His wife seemed to be blooming; a natural mother. This cocooned existence, far from the world and other people, protected them from everything. p. 8	Sa femme semblait resplendissante; une mère née. Cette existence encoconnée, loin du monde et des autres gens, les protégeait de tout.

Dans ce premier extrait, aucun effet n'est à déceler dans la version espagnole.

En revanche, un effet de voix de déformation est présent dans la version anglophone. L'idée de « Sa femme paraissait s'épanouir dans cette maternité animale » concernant Myriam devient « *His wife seemed to be blooming; a natural mother* ». Un effet de voix de déformation et un effet interprétatif de transformation sont présents dans l'extrait : tout d'abord, l'idée de « maternité animale » devient « *natural mother* », ce qui modifie la caractéristique de la maternité illustrée. En outre, l'idée de « s'épanouir », traduite en anglais par « *to be blooming* », renvoie en anglais à une vision stéréotypée de la maternité qui ne porte plus sur le mode de vie de Myriam, qui choisit de s'isoler du monde en français, mais sur une Myriam qui, dans la traduction vers l'anglais, est « née » pour être mère, ce qui implique qu'elle doit être resplendissante et n'a pas droit à la dépression par exemple.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Une tension érotique légère, piquante, lui brûle la gorge et les seins. Elle passe sa langue sur ses lèvres. Elle a envie de quelque chose. Pour la première fois depuis longtemps, elle éprouve un	Una tensión erótica, sutil, excitante, le arde la garganta y en los senos. Se pasa la lengua por los labios. Tiene ganas de algo. Por primera vez desde hace tiempo, siente un deseo gratuito,	Une tension érotique, subtile, excitante, lui brûle la gorge et dans les seins. Elle se passe la langue sur les lèvres. Elle a envie de quelque chose. Pour la première fois depuis

désir gratuit, futile, égoïste. Un désir d'elle-même. p. 44	frívolo, egoísta. Un deseo de sí misma. Pp. 52	longtemps, elle ressent un désir gratuit, frivole, égoïste. Un désir d'elle-même.
VO	VUK	Rétrotraduction
Une tension érotique légère, piquante, lui brûle la gorge et les seins. Elle passe sa langue sur ses lèvres. Elle a envie de quelque chose. Pour la première fois depuis longtemps, elle éprouve un désir gratuit, futile, égoïste. <u>Un désir d'elle-même</u> . p. 44	A gently thrilling, lightly erotic tension burns her throat and her breasts. She runs her tongue over her lips. She wants something. For the first time in a long time, she feels a gratuitous, futile, selfish desire. <u>A desire of her own</u> . p. 32	Une légère tension érotique, légèrement excitante brûle sa gorge et ses seins. Elle passe sa langue sur ses lèvres. Elle veut quelque chose. Pour la première fois depuis longtemps, elle ressent un désir gratuit, futile, égoïste. <u>Un désir à elle</u> .
VO	VUS	Rétrotraduction
Une tension érotique légère, piquante, lui brûle la gorge et les seins. Elle passe sa langue sur ses lèvres. Elle a envie de quelque chose. Pour la première fois depuis longtemps, elle éprouve un désir gratuit, futile, égoïste. Un désir d'elle-même. p. 44	A gently thrilling, lightly erotic tension burns her throat and her breasts. She runs her tongue over her lips. She wants something. For the first time in a long time, she feels a gratuitous, futile, selfish desire. <u>A desire of her own</u> . p. 39	Une légère tension érotique, légèrement excitante brûle sa gorge et ses seins. Elle passe sa langue sur ses lèvres. Elle veut quelque chose. Pour la première fois depuis longtemps, elle ressent un désir gratuit, futile, égoïste. <u>Un désir à elle</u> .

Dans ce deuxième extrait relatif à la maternité, rien n'est à signaler dans la version hispanophone.

Dans l'anglais, en revanche, nous relevons, cette fois encore, un effet de voix de déformation provoquant un effet interprétatif de transformation. « Un désir d'elle-même », qui renvoie dans la version originale au fait que Myriam désire son propre corps, devient, dans la traduction anglaise « *a desire of her own* », indiquant un désir qui lui est propre, mais pas un désir de son propre corps. Ainsi, si dans la version francophone, Myriam retrouve des envies érotiques après avoir donné naissance à ses enfants, cette idée est complètement perdue en anglais, ce qui fait passer à la trappe cette conséquence de sa maternité.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Elle en avait fait un drame, refusant de renoncer au rêve de cette maternité idéale. S'entêtant à penser que tout était possible, qu'elle atteindrait tous ses objectifs, qu'elle ne serait ni aigre ni épuisée. Qu'elle ne jouerait ni à la martyre ni à la Mère courage. pp. 44 45	Para ella, se había vuelto un drama, pues se negaba a renunciar al sueño de aquella maternidad ideal. Se obstinaba en creer que todo era posible, que cumpliría todos sus objetivos, que no se sentiría amargada ni agotada. Que no jugaría a ser una Madre Coraje ni una mártir. p. 53	Pour elle, c'était devenu un drame, puisqu'elle se refusait à renoncer au rêve de cette maternité idéale. Elle s'obstinait à croire que tout était possible, qu'elle atteindrait tous ses objectifs, qu'elle ne se sentirait ni amère ni épuisée. Qu'elle ne jouerait pas à être la Mère courage ou une martyre.
VO	VUK	Rétrotraduction
Elle en avait fait un drame, refusant de renoncer au rêve de <u>cette maternité idéale</u> . S'entêtant à penser que tout était possible, qu'elle atteindrait tous ses objectifs, qu'elle ne serait ni aigre ni épuisée. Qu'elle ne jouerait ni à la martyre <u>ni à la Mère courage</u> . pp. 44 45	She had made a big deal out of this, refusing to renounce her dream of the <u>ideal balance</u> . Stubbornly thinking that everything was possible, that she could reach all her objectives, that she wouldn't end up bitter or exhausted. That she wouldn't play the role of a martyr <u>or of the perfect mother</u> . p. 33	Elle en avait fait toute une histoire, refusant de renoncer à son rêve de <u>l'équilibre idéal</u> . Pensant obstinément que tout était possible, qu'elle pourrait atteindre tous ses objectifs, qu'elle ne finirait pas amère ou épuisée. Qu'elle ne jouerait pas le rôle d'une martyre <u>ou de la mère parfaite</u> .

VO	VUS	Rétrotraduction
Elle en avait fait un drame, refusant de renoncer au rêve de cette maternité idéale. S'entêtant à penser que tout était possible, qu'elle atteindrait tous ses objectifs, qu'elle ne serait ni aigre ni épuisée. Qu'elle ne jouerait ni à la martyre ni à la Mère courage. pp. 44 45	She had made a big deal out of this, refusing to renounce her dream of the ideal balance. Stubbornly thinking that everything was possible, that she could reach all her objectives, that she wouldn't end up bitter or exhausted. That she wouldn't play the role of a martyr or of the perfect mother. p. 40	Elle en avait fait toute une histoire, refusant de renoncer à son rêve de l'équilibre idéal. Pensant obstinément que tout était possible, qu'elle pourrait atteindre tous ses objectifs, qu'elle ne finirait pas amère ou épuisée. Qu'elle ne jouerait pas le rôle d'une martyre ou de la mère parfaite.

Comme tel était le cas dans les deux extraits précédents, rien n'est à signaler dans la traduction espagnole de ce passage.

Deux phénomènes d'effets de voix de déformation créant un effet interprétatif de transformation sont à relever dans la traduction anglaise. D'abord, l'idée de « maternité idéale » devenant « *ideal balance* » fait perdre toute idée de la maternité contenue dans la phrase et renvoie à une idée diamétralement opposée, celle d'équilibre, ce qui rompt tout lien de lecture possible entre les deux versions. L'autre exemple concerne la fin de l'extrait, où Myriam est qualifiée de « Mère courage ». Cette notion est traduite, en anglais, par « *the perfect mother* », ce qui renvoie également à une autre réalité, puisque la notion de courage disparaît au profit de celle de perfection.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Dans le bain, Myriam joue avec son fils. Elle le tient entre ses cuisses, le serre contre elle et le cajole au point qu'Adam finit par se débattre et par pleurer. Elle ne peut pas se retenir de couvrir de baisers son corps potelé, ce corps parfait d'angelot. Elle le regarde et se laisse envahir par <u>une bouffée piquante d'amour maternel</u> . Elle se dit que bientôt elle n'osera plus se mettre ainsi, nue contre lui. <u>Que cela ne se fera plus</u> . Et puis, plus vite qu'elle ne le croit, elle sera vieille et lui, cet enfant rieur et choyé, sera devenu un homme. p. 125	Myriam juega con su hijo en la bañera. Lo tiene entre sus muslos, lo abraza y lo acaricia tanto que Adam, agobiado, intenta apartarse llorando. No puede contenerse de cubrir de besos ese cuerpo rollizo, de perfecto bebé angelote. Lo mira y se deja invadir por <u>un arrebató sensual de amor materno</u> . Piensa que muy pronto no se atreverá, a ponerse así, desnuda, pegadita a él. <u>Que eso ya no ocurrirá</u> . Y que, mucho más rápido de lo que se imagina, será vieja y él, ese niño sonriente y mimado, se hará hombre. p. 152	Myriam joue avec son fils dans le bain. Elle le tient entre ses cuisses, elle l'embrasse et le caresse tant qu'Adam, dépassé, tente de se libérer en pleurant. Elle ne peut s'empêcher de couvrir de baisers ce corps potelé, de bébé angelot parfait. Elle le regarde et se laisse envahir par <u>un élan sensuel d'amour maternel</u> . Elle pense que très vite elle n'osera pas, se mettre ainsi, nue, collée à lui. <u>Que cela ne se produira plus</u> . Et que, beaucoup plus vite qu'elle ne le pense, elle sera vieille et lui, cet enfant souriant et gâté, deviendra un homme
VO	VUK	Rétrotraduction
Dans le bain, Myriam joue avec son fils. Elle le tient entre ses cuisses, le serre contre elle et le cajole au point qu'Adam finit par se débattre et par pleurer. Elle ne peut pas se retenir de couvrir de baisers son corps potelé, ce corps parfait d'angelot. Elle le regarde et se laisse envahir par <u>une bouffée piquante d'amour maternel</u> . Elle se dit que bientôt elle n'osera plus se mettre ainsi, nue contre lui. <u>Que cela ne se fera plus</u> . Et puis, plus vite qu'elle ne le	In the bath, Myriam is playing with her son. She holds him between her thighs, presses him against her and cuddles him so tightly that Adam ends up struggling and crying. She can't stop herself kissing him all over his chubby, perfect cherub's body. She looks at him and feels <u>a gust of hot maternal love</u> blow over her. She thinks that soon she won't dare to be like this with him, the two of them naked and close together. <u>That it won't happen any more</u> . And	Dans le bain, Myriam joue avec son fils. Elle le tient entre ses cuisses, le serre contre elle et le câline si fort qu'Adam finit par se débattre et pleurer. Elle ne peut s'empêcher de l'embrasser partout sur ce corps potelé, parfait de chérubin. Elle le regarde et sent <u>une bouffée d'amour maternel chaud</u> souffler sur elle. Elle pense que bientôt elle n'osera plus être comme ça avec lui, tous les deux nus et proches l'un de l'autre. <u>Que cela n'arrivera</u>

croit, elle sera vieille et lui, cet enfant rieur et choyé, sera devenu un homme. p. 125	then, faster than seems possible, she will be old and he – this laughing, pampered child – will be a man. p. 107	<u>plus</u> . Et puis, plus vite que cela ne semble possible, elle sera vieille et lui – cet enfant rieur et choyé – sera un homme.
VO	VUS	Rétrotraduction
Dans le bain, Myriam joue avec son fils. Elle le tient entre ses cuisses, le serre contre elle et le cajole au point qu'Adam finit par se débattre et par pleurer. Elle ne peut pas se retenir de couvrir de baisers son corps potelé, ce corps parfait d'angelot. Elle le regarde et se laisse envahir par une bouffée piquante d'amour maternel. Elle se dit que bientôt elle n'osera plus se mettre ainsi, nue contre lui. Que cela ne se fera plus. Et puis, plus vite qu'elle ne le croit, elle sera vieille et lui, cet enfant rieur et choyé, sera devenu un homme. p. 125	In the bath , Myriam is playing with her son. She holds him between her thighs, presses him against her and cuddles him so tightly that Adam ends up struggling and crying. She can't stop herself kissing him all over his chubby, perfect cherub's body. She looks at him and feels a gust of hot maternal love blow over her. She thinks that soon she won't dare to be like this with him, the two of them naked and close together. That it won't happen anymore. And then, faster than seems possible, she will be old and he – this laughing, pampered child – will be a man. p. 107	Dans le bain , Myriam joue avec son fils. Elle le tient entre ses cuisses, le serre contre elle et le câline si fort qu'Adam finit par se débattre et pleurer. Elle ne peut s'empêcher de l'embrasser partout sur ce corps potelé, parfait de chérubin. Elle le regarde et sent une bouffée d'amour maternel chaud souffler sur elle. Elle pense que bientôt elle n'osera plus être comme ça avec lui, tous les deux nus et proches l'un de l'autre. Que cela n'arrivera plus. Et puis, plus vite que cela ne semble possible, elle sera vieille et lui – cet enfant rieur et choyé – sera un homme.

Des phénomènes sont à relever dans la traduction de *Chanson douce* vers l'espagnol. En premier lieu, la « bouffée piquante d'amour maternel » devient « *un arrebató sensual de amor maternal* », renvoyant à l'idée d'« élan sensuel » plutôt que de « *bouffée piquante* ». Ainsi, une dimension érotique est ajoutée à la maternité, ce qui crée un effet de voix de type « déformation » couplé à un effet interprétatif de « transformation », la maternité étant représentée de manière différente. Un autre ensemble d'effets de déformation / transformation peut être retrouvé dans la traduction « *Que eso ya no ocurrirá* » fournie pour la phrase source « Que cela ne se fera plus ». En effet, l'idée de morale, de bienséance traversant l'esprit de Myriam quand elle réalise qu'il ne sera plus correct de prendre son bain avec son fils devenu trop grand disparaît complètement de la version espagnole, ce qui change l'idée de maternité renvoyée par le texte.

Les mêmes passages sont concernés par les effets relevés dans la version anglaise. Ainsi, la « bouffée piquante d'amour maternel » devient « *gust of hot maternal love* ». L'idée de « piquant » disparaît dans le texte en anglais au profit de « *hot* », ce qui réduit l'intensité de l'amour maternel ressenti par Myriam et débouche sur un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction. En ce qui concerne l'idée « Que cela ne se fera plus », elle est traduite par « *That it won't happen anymore* », ce qui produit exactement le même effet que dans la version espagnole (voix « déformation », interprétatif « transformation »).

5.3 *Ça raconte Sarah*, Pauline Delabroy-Allard

5.3.1 Texte source : informations générales et réception

À l'image de ce que nous avons fait pour *Chanson douce*, nous commencerons par nous pencher sur les informations générales concernant le deuxième roman étudié : *Ça raconte Sarah*, de Pauline Delabroy-Allard. Nous recourrons à la même structure d'analyse que pour le roman précédent, aussi bien pour la présentation que pour l'analyse de la réception dans la presse francophone.

C'est le 6 septembre 2018 qu'a été publié, par Les Éditions de Minuit, le roman *Ça raconte Sarah*, rédigé par Pauline Delabroy-Allard. Cette maison d'édition a été fondée en 1941 sous l'occupation allemande et a publié des auteures et auteurs tels que Marguerite Duras ou Samuel Beckett, et est restée indépendante jusqu'en juin 2021, date de son rachat par Gallimard⁷⁶. Ce roman narre l'histoire d'une femme dont le lectorat ignore le nom, ainsi que sa rencontre avec Sarah, qui découvrira, avec elle, une passion lesbienne. Leur romance se terminera de manière tragique, lors du décès de Sarah des suites d'un cancer du sein. Outre l'édition originale, une édition avec couverture illustrée a été publiée par *Minuit Double*, et une autre édition a été publiée par les éditions *À vue d'œil*. Nous reviendrons sur celles-ci plus bas. *Ça raconte Sarah*, premier roman de Delabroy-Allard, s'est vu octroyer diverses distinctions. Il a, ainsi, reçu le prix « Envoyé par La Poste »⁷⁷, le prix des Libraires de Nancy/Le Point⁷⁸ et le prix du roman des étudiants France Culture-Télérama⁷⁹ (Fnac, 2021). Outre sa participation à la sélection Goncourt en France, le roman a été le lauréat du Choix Goncourt de trois pays : Pologne, Roumanie et Suisse.

Si l'on se penche sur les autres formats dans lesquels le roman a été adapté, aucune adaptation cinématographique n'a été réalisée, mais un projet théâtral nommé *Dévoration*

⁷⁶ https://www.rtbf.be/culture/article/detail_gallimard-met-la-main-sur-les-prestigieuses-editions-de-minuit?id=10790384 [dernière consultation le 9 septembre 2021].

⁷⁷ « Nouveau prix littéraire qui sera remis début septembre par la Fondation d'entreprise La Poste afin de récompenser un roman à paraître fin août, début septembre, dont le tapuscrit a la particularité d'avoir été envoyé à son éditeur de façon spontanée par voie postale traditionnelle » (Fondation La Poste, 2021).

⁷⁸ « Ce prix désigne le coup de cœur de la rentrée littéraire des libraires de Nancy, partenaires du Livre sur la Place, et des journalistes de l'hebdomadaire Le Point sous la houlette de Christophe Ono-dit-Biot, directeur adjoint de la rédaction » (Le Livre sur la Place, 2020).

⁷⁹ « 'Faire découvrir la littérature d'aujourd'hui aux jeunes d'aujourd'hui' : tel est l'objectif de ce jeune prix lancé par France Culture et Télérama, avec le soutien du Ministère de l'Enseignement supérieur, de la recherche et de l'innovation. Le prix récompense un roman écrit en langue française et paru l'année en cours. Les étudiants, sélectionnés dans toute la France, éliront mi-janvier le lauréat, parmi une sélection de 5 romans choisis par les rédactions de France Culture et Télérama » (France Culture, 2021).

a été créé par l'équipe de *Théâtre Variable n°2*. Il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre au sens strict du terme, mais plutôt d'une lecture mise en scène. La performance est décrite comme suit : « La performance se fait à voix nue. Elle occupe le cœur d'une installation photographique – cliché parmi ceux qui l'entourent. Deux tables sont disposées à l'avant-scène et l'actrice, seule, face à nous, pour tenir l'entièreté du drame. Seuls de rares fragments musicaux viennent suspendre, l'espace d'un instant, le rythme effréné imposé par l'autrice » (*Théâtre variable n°2, s.d.*). Les représentations, si elles ne sont pas nombreuses, permettent néanmoins de découvrir le roman sous un autre jour, et mettent en exergue l'intérêt que le roman a suscité. En effet, les trois romans constitutifs du corpus présentent la caractéristique d'avoir été adaptés soit au théâtre et/ou au cinéma.

L'analyse de la réception dans la presse de la version originale de *Ça raconte Sarah* sera réalisée à partir des articles présentés dans le tableau suivant.

Périodique	Auteure / Auteur	Titre	Date
<i>France TV Info</i> (FR)	Laurence Houot	“Ça raconte Sarah”, la passion selon Pauline Delabroy-Allard, en mode saphique	10/09/2018
<i>Fondation la Poste</i> (FR)	Nathalie Jungerman	Entretien avec Pauline Delabroy-Allard	09/2018
<i>Le Devoir</i> (QC)	Christian Desmeules	“Ça raconte Sarah” : l'amour cannibale	27/10/2018
<i>Les Inrocks</i> (FR)	Faustine Kopiejwski	Avec sa romance lesbienne, Pauline Delabroy-Allard signe un grand livre sur la passion	05/11/2018
<i>Un dernier livre</i> (FR)	Marc Perrin	Pauline Delabroy-Allard – Ça raconte Sarah	02/12/2018
<i>Milk Magazine</i> (FR)	Margaux Steinmyller	Rencontre : Pauline Delabroy-Allard, auteure et jeune maman	03/01/2019
<i>Diacritik</i> (FR)	Johan Faerber	Pauline Delabroy-Allard : « le portrait littéraire m'intriguait » (<i>ça raconte Sarah</i>)	18/03/2020
<i>Toute la culture</i> (FR)	?	« Ça raconte Sarah » de Pauline Delabroy-Allard : Passion amoureuse (synonyme : souffrance)	19/03/2020

Tableau 13 - Articles de presse FR, Delabroy-Allard

Pour ce roman, peu d'articles sont issus de la presse : ils relèvent plutôt de magazines ou de sites internet. L'une des raisons à ceci est peut-être le fait que le roman de Delabroy-Allard n'ait pas remporté le prix Goncourt, ce qui a réduit sa couverture par les médias classiques, bien que de nombreux magazines aient acclamé le roman. Nous constatons, par

ailleurs, que peu de médias francophones ont consacré des articles au roman ailleurs qu'en France (avec l'exception du *Devoir*).

Trois éléments principaux ressortent de l'analyse de ces articles de presse concernant le roman de Delabroy-Allard. Tout d'abord, des critiques générales quant à la qualité de l'ouvrage ; ensuite, des commentaires concernant l'amour lesbien présenté dans *Ça raconte Sarah* et, enfin, quelques commentaires concernant l'image du corps tel que représenté.

Concernant les critiques générales, elles sont, comme le souligne Kopiejwski dans *Les Inrocks*, « dithyrambiques ». Houot, dans l'article de *France TV Info*, parle d'un roman à la « précision chirurgicale », « court et dense ». Le livre est comparé à un « manège fou qui s'emballe dans la nuit » par Desmeules dans l'article du *Devoir*, ce qui nous permet de souligner la passion contenue dans le roman, et relevée par nombre des articles analysés. Cette passion qui, pour Houot, est synonyme de phrases longues, parsemées de définitions destinées à permettre au lectorat de reprendre son souffle dans la frénésie du roman (fait d'ailleurs confirmé par Delabroy-Allard dans l'interview qu'elle a accordée à la *Fondation la Poste*. Dans l'article de Jungerman, Pauline Delabroy-Allard reconnaît avoir été inspirée par la passion qu'elle a vécue, sans toutefois aller jusqu'à affirmer que *Ça raconte Sarah* est une autofiction (comme en atteste l'article de *Milk*). Dans le même sens, Desmeules (*Le Devoir*) parle de l'« histoire déchirante d'une passion entre deux femmes », ce que nous décrirons dans le paragraphe suivant. Ces articles relèvent par ailleurs unanimement que le roman est rédigé en deux temps : une première partie très rythmée, marquée par la passion entre la narratrice et Sarah, à laquelle succède une partie beaucoup plus lente, introspective, où une impression d'ennui s'installe (article de Houot). Perrin va plus loin, en affirmant que le roman (jugé de très bonne qualité par ce critique), semble avoir été rédigé par « deux personnes différentes ». Le tout est teinté de musique : en effet, Perrin (*undernierlivre.net*) qualifie ce roman d'une « épopée musicale », qui transparaît d'ailleurs dans la narration, selon l'article de la *Fondation la Poste*, qui souligne qu'à l'image d'un concert musical (Sarah étant par ailleurs musicienne), un leitmotiv s'installe, notamment par certaines formulations (« elle est vivante »). Ce roman, qui selon Perrin « décrit avec une profondeur rare la simplicité des sentiments et l'ivresse de l'amour », a, semble-t-il, suscité l'indignation chez quelques lectrices qui, dans le cadre d'entretiens avec Delabroy-Allard,

ont, comme l'explique l'article des *Inrocks*, demandé à l'auteure de justifier la fuite de la narratrice en Italie en seconde partie de roman, jugeant qu'une femme n'abandonnerait jamais de la sorte sa famille (ce qui serait plutôt l'apanage des hommes).

L'un des éléments particulièrement intéressants de *Ça raconte Sarah* pour notre propos est la romance lesbienne (comme la dénomme l'article des *Inrocks*) qui est illustrée dans l'ouvrage, même si, pour Houot, « qu'ici ce soient deux femmes ne change rien ». Pour la critique, Delabroy-Allard a eu le mérite de rendre l'amour lesbien accessible à toutes et tous, un construit auquel tout un chacun peut s'identifier : il s'agit, selon Perrin, d'une « histoire sans filtre ni artifice de l'union de deux femmes », situé loin des stéréotypes, dans le sens où le roman est un roman lesbien mettant en scène deux personnes dans leur vie quotidienne. Il s'agit d'un roman universel car, comme le souligne Perron, « nous avons toutes et tous une Sarah ». Cette démocratisation de l'amour lesbien comble, toujours selon le même auteur, dès lors un vide en mettant en scène un amour homosexuel souvent délaissé par les grandes maisons d'édition, Pauline Delabroy-Allard affirmant explicitement vouloir changer les mentalités sur l'amour homosexuel (comme en témoigne l'article de *Milk*). Ainsi, l'article de *Diacritik* parle d'un couple aux nombreux contraires et concordances, d'abord marqué par la passion, puis par la crise et la folie, jusqu'à voir Sarah devenir un « fantôme » dans ce couple (article du *Devoir*), couple lesbien vivant se dirigeant doucement mais sûrement vers la mort. Par la rédaction de ce roman, Delabroy-Allard démocratise donc en quelque sorte l'amour homosexuel, ce qui peut conduire, nous le pensons, vers une émancipation de ces couples grâce à la littérature (ou, en tout cas, à une identification aux personnages du roman). C'est pourquoi les analyses mythocritiques et traductologiques qui seront réalisées dans ce roman seront fondamentales, car le roman remplit un objectif très précis qui demande une attention de traduction toute particulière.

Enfin, le dernier élément relevé par plusieurs des articles est le corps, ce qui nous intéresse également dans le cadre de notre recherche. Si, pour l'article de *Toute la culture*, le roman tourne, dans sa deuxième partie, autour du mal-être physique, la vie et le corps sont prépondérants, comme le souligne Houot : « 'Elle est vivante'. Une phrase simple qui résume tout, et qui annonce, dans l'ombre, le malheur à venir ». Et l'auteure de compléter que la spirale infernale de la deuxième partie du roman ne considère plus que Sarah « est

vivante », mais évoque plutôt son « profil de morte » : « Le corps se dégrade, la mort guette. Réalité ou allégorie d'un amour finissant ? ». La fougue physique caractérisant les deux protagonistes et s'étiolant au fur et à mesure de l'intrigue et de la progression de la maladie de Sarah sera également fondamentale pour notre analyse mythocritique et traductologique.

5.3.2 Auteure de l'œuvre : carrière et entretien

L'analyse de *Ça raconte Sarah* et de ses traductions doit, selon le modèle de Hewson, être appuyée par une description biographique de l'auteure. Pauline Delabroy-Allard est née en 1988, et elle est la fille de l'écrivain français Jean Delabroy (Babelio, 2020c). Le périodique français *L'Humanité* nous fournit de plus amples informations sur le parcours de l'auteure. C'est de cette manière que nous apprenons, par exemple, que Delabroy-Allard a eu l'impression d'être « écrasée » par la renommée de son père, qu'elle a, durant sa vingtaine, eu une fille d'une première union, été libraire et ouvreuse de cinéma et a passé un concours pour devenir documentaliste, sa fonction actuelle dans un lycée de Vanves, où elle est également professeure (Joubert, 2018). Terminer son premier roman avant ses 30 ans était un défi personnel qu'elle s'était lancé, aussi a-t-elle déposé le manuscrit le jour de son trentième anniversaire (*ibid.*). Si, comme nous l'avons vu plus haut, Delabroy-Allard est sensible aux questions féministes, elle est également engagée dans des domaines tels que ceux des droits des parents homosexuels, sans doute en raison de la relation qu'elle entretient actuellement avec une certaine Sarah, avec qui elle a une fille nommée Irène, en plus de Bertille, l'enfant de sa précédente union avec un homme (Milk Magazine, 2020).

Dans les réponses fournies au questionnaire (voir annexes en fin de manuscrit), l'auteure se dit féministe, mais dit actuellement ne pas avoir d'engagement féministe dans ses textes. Pourtant, elle explique qu'elle avait à cœur d'écrire une passion entre deux femmes pour combler un manque en littérature. Elle explique aussi que, pour elle, il est essentiel de mettre les femmes au cœur des récits, c'est la raison pour laquelle il lui a semblé important, dans *Ça raconte Sarah*, de limiter au maximum le nombre de personnages masculins. Elle affirme, par ailleurs, ne pas avoir été influencée par *#metoo* lors de la rédaction du roman, mais pense que ses prochains textes en seront imprégnés. Pour ce qui est des mythes, elle estime avoir été influencée par les grands mythes amoureux comme

Roméo et Juliette, et ne mentionne pas Méduse, la figure mythique qui sera analysée dans le roman de Delabroy-Allard et dont les caractéristiques seront présentées plus bas.

5.3.3 Traduction anglaise et espagnole : informations générales et réception

Le roman *Ça raconte Sarah* a été sélectionné dans notre recherche car une traduction vers l'anglais et l'espagnol en a été réalisée, permettant une analyse traductologique complète. Une seule version en espagnol a été réalisée, portant comme titre *Voy a hablar de Sarah*. Les versions anglaises sont, comme pour le roman précédent, au nombre de deux : une version destinée au public britannique intitulée *All About Sarah*, et une version destinée au public américain nommée *They Say Sarah*. Seuls le titre et quelques éléments textuels varient entre les deux versions anglophones.

La version hispanophone du roman, similaire pour l'Espagne et l'Amérique latine, est intitulée *Voy a hablar de Sarah* et a été publiée aux éditions *Lumen* (une sous-branche du groupe éditorial *Penguin Random House*) en 2019 à Barcelone. La traduction espagnole a été réalisée par un duo de traductrices : María Teresa Gallego Urrutia et Amaya García Gallego. L'ouvrage espagnol est composé de 172 pages. L'analyse de la réception dans la presse se fonde sur quatre articles (peu étaient disponibles en espagnol), comme présentés dans le tableau suivant.

Périodique	Auteure / Auteur	Titre	Date
<i>Viviendo entre palabras</i> (ES – Blog)	?	Voy a hablar de Sarah – Pauline Delabroy-Allard	26/05/2019
<i>La Huella digital</i> (ES – site indépendant)	María Elduayen Castillo	'Voy a hablar de Sarah': la locura del Eros	20/06/2019
<i>Mil libros en mi biblioteca</i> (ES – site personnel)	Carmen CG	Voy a hablar de Sarah, de Pauline Delabroy-Allard	21/06/2019
<i>Flecha Literaria</i> (ES – Blog)	Ana Sánchez	Voy a hablar de Sarah – Pauline Delabroy-Allard	17/10/2019

Tableau 14 - Articles de presse ES, Delabroy-Allard

Force est de constater que peu d'occurrences de critiques de *Voy a hablar de Sarah* ont pu être décelées dans la presse hispanophone. Ainsi, les articles compilés proviennent

souvent de blogs ou sites personnels. Le point le plus frappant est que dans les quatre critiques envisagées, aucune n'aborde directement le travail des deux traductrices. Des commentaires sur la qualité générale du roman sont, certes, présents, mais rien n'a été détecté concernant la traduction en tant que telle. Nous diviserons donc cette analyse de la réception en deux parties : les critiques sur le roman en général et les commentaires sur la relation homosexuelle qui y est présentée.

Concernant la critique générale sur le roman, il est intéressant de noter qu'elle est plus mitigée qu'en français et qu'en anglais (tel que présenté dans la section suivante). En effet, si l'article de *Viviendo entre palabras* parle d'une lecture passionnante et effrénée (en attribuant une note de 4,5/5 au roman), et que celui de *La huella digital* parle d'un roman à la qualité littéraire exquise qui a conquis aussi bien le public que la critique, le commentaire publié sur *Flecha literaria* fait, pour sa part, état d'une histoire perverse, tragique et, vers la fin, carrément incohérente (Ana Sánchez allant jusqu'à dire qu'elle ne recommandait pas le roman, même si elle se dit contente de l'avoir lu). Pour justifier cette critique, cette dernière souligne, en dépit de la qualité littéraire du roman qu'elle juge excellente, une détérioration de la cohérence du propos à partir du moment où Sarah annonce sa maladie, allant jusqu'à considérer que le roman n'a, à partir de ce moment, plus aucune crédibilité, notamment en raison du fait que l'on ne sache pas si la narratrice a tué Sarah ou non (élément que l'article de *La huella digital* souligne également). Elle considère également que le sentiment de mal-être engendré par la spirale infernale dans laquelle est enfermée la narratrice n'est qu'amplifié par la narration à la première personne (Sánchez qualifie d'ailleurs la lecture de gênante). Et, en effet, les différents articles font état de la véritable identification du lectorat aux expériences et sentiments de la narratrice : *Viviendo entre palabras* parle d'une prose directe qui transmet les sentiments de la narratrice, tandis que *La huella digital* souligne que le lectorat est véritablement engagé dans le chaos que vivent les personnages, et que l'article de *Mil libros en mi biblioteca* affirme que l'on ressent ce que la narratrice a senti. La critique est par ailleurs unanime sur le fait que la division en chapitres contribue à ce sentiment d'identification : la critique de *La huella digital* évoque des chapitres très courts semblables à des micro-récits, et *Mil libros en mi biblioteca* qualifie également les chapitres de très courts. Deux éléments restent à aborder : le style du roman et la passion qui s'en dégage. Concernant, tout d'abord, le style, il est considéré comme

hypnotique et captivant par l'article de *Viviendo entre palabras*, qui va jusqu'à comparer Delabroy-Allard avec Marguerite Duras. *La Huella digital*, qui parle d'un surréalisme à la Buñuel, décrit le style comme cru, alors que *Mil libros en mi biblioteca* évoque un texte très direct, personnel et intime dans lequel Delabroy-Allard, sans s'encombrer de nombreux outils narratifs, parvient à transmettre énormément. *Flecha literaria*, pour sa part, trouve bienvenues les incursions plus factuelles dans le roman (définitions et passages plutôt explicatifs) et évoque, en dépit des réserves de Sánchez quant à l'intrigue, un style frais et dynamique qui fait vibrer lectrices et lecteurs, grâce à des paragraphes magnifiquement écrits et à des scènes érotiques décrites comme sensibles et élégantes. Enfin, les différentes critiques soulignent la passion qui est exprimée dans le roman, à l'image de *Viviendo entre palabras* qui évoque une passion qui brûle à chaque instant et qui, comme tel est le cas avec toutes les grandes passions, ne peut pas bien se terminer.

Cette passion se retrouve dans la description de la relation homosexuelle vécue par les deux femmes, élément souvent analysé par les critiques envisagées. L'article de *Viviendo entre palabras* souligne qu'il s'agit là de l'élément phare du roman, et celui de *La huella digital* parle d'un amour passionné et destructeur inspiré d'Eros / Thanatos (amour érotique débouchant sur la mort). De plus, la critique de *Mil libros en mi biblioteca* parle d'une relation spéciale et explosive entre la narratrice et Sarah, et l'article de *Flecha literaria* évoque un livre trompeur dont on pense qu'il met en scène une histoire d'amour, mais qui, en réalité, décrit une passion destructrice sur fond d'annulation complète de l'identité de la narratrice. Cette même critique souligne toutefois que l'enthousiasme entourant la sortie d'un tel un livre mettant en scène une relation homosexuelle est bienvenu.

Nous l'avons vu, les quelques critiques parues dans le monde hispanophone se centrent sur la qualité d'ensemble du roman, et sur la relation entre Sarah et la narratrice, sans jamais néanmoins s'attarder sur la traduction ni les traductrices, ce que nous déplorons. Par ailleurs, nous avons pu constater que certaines critiques sont moins élogieuses que celles du monde francophone, ce qu'il sera intéressant de vérifier dans la presse anglophone.

Passons maintenant à la description des versions anglophones du roman et à leur réception dans la presse.

Le tableau suivant présente les articles qui seront étudiés pour analyser la réception dans la presse de *They Say Sarah* et *All About Sarah*. L'édition de *All About Sarah* (165 pages) que nous avons utilisée dans notre analyse a été publiée chez *Harvill Secker* (également une sous-branche du groupe *Penguin Random House*) à Londres en 2020. La version américaine *They Say Sarah* (165 pages également) a, quant à elle, été publiée chez *Other Press* (New York). Dans les deux cas, la traductrice est Adriana Hunter et, outre le titre, seuls quelques éléments lexicaux ou orthographiques changent d'une version à l'autre.

Périodique	Auteure / Auteur	Titre	Date
<i>Penguin Random House</i> (US)	?	They Say Sarah – a Novel by Pauline Delabroy-Allard	?
<i>Book Marks reviews</i> (US)	?	They Say Sarah – Pauline Delabroy-Allard	2020
<i>Los Angeles Review of Books</i> (US)	GD Dess	The Frenzy of Love: On Pauline Delabroy-Allard's "They Say Sarah"	04/11/2020
<i>The Literary Review</i> (US)	Briana McDonald	Review: They Say Sarah by Pauline Delabroy-Allard	2021
<i>Translating Women – Exeter Blogs</i> (UK)	?	Review: Pauline Delabroy-Allard, All About Sarah	30/04/2020
<i>Lucy Writers Platform</i> (Lucy Cavendish College, UK)	Elodie Rose Barnes	All About Sarah by Pauline Delabroy-Allard – a powerful tale of all-consuming love	17/05/2020
<i>Penguin</i> (UK)	?	Seven books to celebrate Women in Translation Month	19/08/2020

Tableau 15 - Articles de presse EN, Delabroy-Allard

La réception dans la presse de la version anglophone sera également analysée selon plusieurs aspects : la description de la qualité du roman dans son ensemble, les commentaires concernant la traduction, les aspects de la représentation lesbienne du couple et des considérations en lien avec l'écriture par une femme. Nous considérerons de manière indépendante les critiques en provenance de plateformes britanniques et américaines, car les critiques vont dans le même sens, et la traductrice des deux versions est Adriana Hunter. Une fois encore, peu nombreux sont les articles à provenir de médias publics. Néanmoins,

nous constatons que le roman a été abordé aussi bien aux États-Unis qu’au Royaume-Uni (nous n’avons rien décelé dans les autres pays anglophones), ce qui nous laisse penser qu’il a été diffusé de manière assez large dans le monde anglophone.

En ce qui concerne, tout d’abord, les critiques générales sur la qualité de *They Say Sarah* et *All About Sarah*, elles sont, comme pour la version francophone, très élogieuses. L’article de *Penguin Random House* (US) parle d’un premier roman exaltant et poétique, et liste de nombreuses critiques positives à l’égard de la version anglophone du roman. L’article de *Los Angeles Review of Books* parle d’un roman captivant, marqué par la folie et l’excès, un ouvrage érotique qui explore la dialectique du désir, de la possession et de la folie, tandis que l’article de *Penguin* (UK) dit du roman qu’il capture parfaitement l’attraction d’un désir si puissant qu’il nous lie à tout le reste.

De nombreuses critiques s’attardent sur la structure en deux temps du roman, comme tel était le cas pour la version francophone : l’article de *Books Marks reviews* fait, par exemple, état d’une seconde partie de roman encore plus satisfaisante que la première, notamment lorsque l’héroïne voyage en Italie pour fuir ses problèmes – les phrases et chapitres devenant plus longs, en accord avec l’évolution des paradigmes de pensée de l’héroïne. Dans le même sens, *The Literary Review* considère que la première partie du roman est marquée par le désir et la rage, tandis que la deuxième se centre plutôt sur les perceptions (qualifiées de non fiables) de la narratrice à l’égard de Sarah et de leur relation (ce qui débouche sur une augmentation des répétitions et sur un allongement des phrases, comme l’affirment *The Literary Review* et l’article de *Lucy Writers Platform*). Cette même critique estime que, dans la première partie du roman, la narratrice est consumée par Sarah, alors que c’est cette dernière qui semble consumée dans la deuxième partie. Il est, de la sorte, intéressant de constater que la division du roman ainsi que les changements de rythme qui s’y opèrent sont perçus de la même manière par la presse francophone et la presse anglophone.

La critique s’est également abondamment penchée sur le style de rédaction de la version anglophone du roman. Le style est ainsi à la fois qualifié d’un triomphe poétique et magnifiquement épuré qui hante le lectorat bien après la fin de la lecture (*The Literary*

review), avis que partage *Lucy Writers Platform* qui considère également que le roman hante brillamment lectrices et lecteurs. Pour leur part, les critiques de *Books Marks reviews* considèrent que les émotions hyperboliques qui sont exprimées de manière un peu cliché n'entravent pas une expression sans filtre de la douleur, soutenue par les pauses informatives venant parsemer les passages d'expression mélodramatique. Enfin, le thème de la passion est récurrent dans les critiques : *Books Marks Reviews* parle d'un ouvrage sur le véritable oubli de soi au profit de l'autre, sur l'amour en tant qu'obsession et possession, alors que *Penguin (UK)* évoque, pour sa part, une histoire d'amour qui consume tout sur son passage et qui sème la désolation sur son passage. Enfin, l'article publié sur *Translating Women – Exeter Blogs* parle d'une passion s'articulant autour du désir et de la souffrance.

Dans la presse anglophone, l'accent est moins fréquemment mis sur le caractère lesbien de la relation entre la narratrice et Sarah que dans la presse francophone. *The Los Angeles Review of Books* parle simplement d'un amour transgressif, et l'article de *Lucy Writers Platform* affirme que malgré le fait qu'un couple lesbien soit au centre de l'intrigue, le roman reste exempt de toute trace de discrimination ou d'homophobie. Enfin, *Books Marks reviews* souligne qu'une relation homosexuelle est présentée entre Sarah et la narratrice, ce qui ne manquera pas de déranger certaines lectrices et certains lecteurs, car il s'agit, selon l'article, d'un roman osé qui ne manquera pas de susciter la polémique dans le chef de celles et ceux qui ne se sont pas réconciliés avec leurs sentiments envers les couples de même sexe (faisant preuve de jalousie, de rejet...) – mais il s'agit là de commentaires subjectifs sur l'intrigue qui, selon cette critique, n'enlèvent rien à la grande qualité du roman.

Par ailleurs, nous avons relevé dans certaines critiques quelques aspects genrés qu'il est, à notre sens, pertinent de mentionner. Dans l'article du *Los Angeles Review of Books*, Dess met l'accent sur une description de Sarah où le pronom *her* est employé à maintes reprises, et qui est l'un des extraits que nous analyserons plus avant, preuve que cet extrait est un point important du roman aux yeux des récepteurs du texte cible. En outre, l'article de *Lucy Writers Platform* souligne le caractère secondaire de la fille de la narratrice, comme tel était le cas dans les critiques francophones.

Enfin, la traduction d'Adriana Hunter a été largement commentée dans la presse anglophone. En premier lieu, *the Los Angeles Review of Books* parle d'une traduction belle et fluide. Ceci, au sens de Venuti, est un gage de qualité : « *The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text* »⁸⁰ (1995 : 1-2). La traduction d'Adriana Hunter telle que décrite par ce périodique semble ainsi être fidèle à Delabroy-Allard. En outre, un article de Sarah Gerard (*New York Times*) présenté dans la critique de *Books Marks reviews* fait état d'une traduction utilisant un langage simple qui sublime le contenu du roman, et notamment les paradigmes de pensée entourant l'amour. L'article de *Translating Women – Exeter Blogs* souligne la patente inspiration qu'a tirée la traductrice du film *All About Eve* lors de la publication du titre UK, en soulignant que la réplique du film « *Where Eve goes, life goes* », s'applique aussi au livre : « *Where Sarah goes, life goes* ». L'article de *Books Marks reviews* juge, pour sa part, la traduction comme très persuasive, même si quelques choix lexicaux étranges viennent la parsemer. Et dans ce cas, l'article fait sans doute notamment référence à l'utilisation du terme « *snatch* » pour faire référence au sexe féminin (il n'existe pas de substantif neutre pour s'y référer en langue anglaise). Ainsi, *Translating Women – Exeter Blogs* souligne, en dépit de la qualité de la traduction, ce problème :

The translation by Adriana Hunter is mostly excellent, particularly in conveying the ferocity of emotions and reactions. The text poses some knotty problems: there are frequent references to French literature, the narrator writing herself into a specific literary and cultural tradition, and Hunter deals with these unobtrusively. If you don't spot them, I don't think you would lose anything from your reading of the book. There are, occasionally, some words I perceived as slightly anomalous – always quite banal words (apart from the repeated use of “snatch”, but I racked my brains and came up with a total deficiency of non-offensive and non-childish alternatives)⁸¹.

L'article de *Lucy Writers Platform* relève également ce choix traductif, en ne le critiquant pas outre mesure : il le juge « simple mais expressif », un mot quelque peu

⁸⁰ « Plus la traduction est fluide, plus le traducteur est invisible et, en principe, plus l'auteur ou la signification du texte de départ est visible ». Notre traduction.

⁸¹ « La traduction d'Adriana Hunter est généralement excellente, particulièrement lorsqu'il s'agit de transmettre la ferocité des émotions et des réactions. Le texte pose quelques problèmes épineux : les références à la littérature française sont fréquentes, la narratrice s'écrivant elle-même dans une tradition littéraire et culturelle particulière, et Hunter résout ces problèmes sans interférer. Si vous ne les remarquez pas, je ne pense pas que vous perdrez quoi que ce soit lors de la lecture. J'ai parfois perçu quelques mots comme légèrement étranges : il s'agit en général de mots assez banals (si ce n'est l'utilisation répétée de '*snatch*', pour laquelle je n'ai néanmoins, malgré une réflexion intense, pas pu trouver d'autre solution qui ne soit pas offensante ou puérile) ». Notre traduction.

vulgaire que l'on utiliserait dans un contexte familial, intime. Il s'agit donc, selon cet article, d'un choix pouvant se justifier.

Cette étude de la réception dans la presse nous a permis de mettre en exergue la réception similaire entre la presse francophone et la presse anglophone, et de souligner quelques éléments traductifs auxquels nous devons prêter une attention particulière lors de l'analyse traductologique. Attardons-nous maintenant sur la carrière d'Adriana Hunter.

5.3.4 Traductrice ou traducteur de l'œuvre en anglais

5.3.4.1 *Carrière et autres œuvres traduites*

La traductrice de *Ça raconte Sarah* vers l'anglais se nomme Adriana Hunter, et elle est britannique. Peu d'informations sur son parcours scolaire et professionnel sont disponibles, mais nous savons qu'elle a étudié durant quatre ans dans une école francophone durant son enfance, et qu'elle a obtenu un diplôme de français avec de très bonnes notes à la *University of London* (*Royal Literary Fund*, 2021).

Sa renommée en tant que traductrice de romans en français vers l'anglais n'est plus à faire. En effet, elle a à son actif plus de 80 traductions d'ouvrages (en majorité de fiction), et a remporté des prix pour son travail : en 2011, le prix Scott-Moncrieff (pour sa traduction de *Bord de Mer* de Véronique Olmi) et, en 2013, le *French-American Foundation and Florence Gould Foundation translation prize* pour sa traduction d'*Elétrico W* d'Hervé Le Tellier (*Royal Literary Fund*, 2021). Elle a, par ailleurs, assuré des enseignements en traduction, par exemple à la *University of East Anglia* (*ibid.*).

Quelques œuvres renommées ont été traduites par l'auteure, comme *99 francs* de Beigbeder. Néanmoins, fait d'importance dans le cadre de notre recherche, Adriana Hunter a traduit du français vers l'anglais le livre *Le Conflit : la femme et la mère* d'Élisabeth Badinter⁸², ce qui montre qu'elle affichait déjà une expérience en traduction d'écrits féministes, ce qui légitimise son travail dans le cadre des analyses menées.

⁸² Traduit, de manière intéressante, sous deux titres différents : *The Conflict: Woman & Mother* et *The Conflict: How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*, ce qui témoigne peut-être d'une sensibilité particulière de la traductrice avec les questions féministes.

Dans ses réponses à notre questionnaire, elle explique néanmoins que, dans des textes écrits par des femmes, elle ne veut pas surimposer sa voix. Il s'agit d'une stratégie qui diffère de celle de Von Flotow, qui préconise des techniques telles que le *hijacking*.

5.3.5 Traductrice ou traducteur de l'œuvre en espagnol

5.3.5.1 *Carrière et autres œuvres traduites*

Les traductrices de *Ça raconte Sarah (Voy a hablar de Sarah)* se nomment María Teresa Gallego Urrutia et Amaya García Gallego. Il s'agit du seul roman de notre corpus pour la traduction duquel plusieurs traductrices ont collaboré, ce qui rend son analyse d'autant plus intéressante. Les deux traductrices ont traduit ensemble plusieurs œuvres du français vers l'espagnol, dont *Charlotte* de David Foenkinos. Au sujet de la traduction de cet ouvrage, les deux auteures affirment que leur processus de travail collaboratif est le suivant : « *Nos repartimos el texto, intercambiamos el primer borrador, hacemos una puesta en común, pulimos, reñimos, consensuamos... y se vuelve a escribir todo antes de entregar* »⁸³ (compte Twitter personnel d'Amaya García Gallego⁸⁴).

En premier lieu, María Teresa Gallego Urrutia, née en 1943 à Madrid, bénéficie d'une certaine renommée en Espagne et à l'international (*Alianza Editorial, s.d.*). Elle a commencé à traduire en 1960, a obtenu un Master en philologie française. Elle a, en outre, obtenu de nombreux prix pour certaines des œuvres qu'elle a traduites : le *Premio Nacional de Traducción de Lenguas Románicas* pour sa traduction vers l'espagnol de *Journal du voleur* de Jean Genet (*Diario del ladrón* – 1977), le *Premio Stendhal* pour sa traduction vers l'espagnol d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (*Impresiones de África* – 1991) (*ibid.*). En outre, elle a reçu en 2008 le *Premio Nacional a la Obra de un Traductor*, et, en 2011, le prix *Mots Passants* du département de langue française de la *Universidad Autónoma de Barcelona* pour sa traduction vers l'espagnol de *L'Horizon* de Patrick Modiano (*El Horizonte*) (France Culture, 2015). Elle a, en 2013, obtenu le Prix *Esther Benítez* pour sa traduction de *Madame Bovary* de Flaubert (*La señora Bovary*). Pour ce qui est des distinctions, elle a également été faite Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres

⁸³ « Nous nous répartissons le texte, nous nous envoyons le premier jet, nous réalisons une mise en commun, nous polissons, nous nous querellons, nous tombons d'accord... et nous réécrivons tout avant d'envoyer la version finale ». Notre traduction.

⁸⁴ <https://twitter.com/Kochel364/status/823815578041384960/photo/3> [dernière consultation le 12 juillet 2021].

en France en 2003 (*ibid.*). Elle donne également des cours de traduction littéraire depuis 2008 à la *Universidad Complutense de Madrid* (*Alianza Editorial, s.d.*), et est cofondatrice de l'Association des Traducteurs Littéraires d'Espagne (France Culture, 2015). Il s'agit donc d'une traductrice dont l'expérience et la renommée sont très larges.

Pour sa part, Amaya García Gallego, qui a travaillé en binôme avec la première, présente sa biographie sur son profil LinkedIn⁸⁵. Elle y explique avoir suivi un cursus en langue française jusqu'à l'obtention d'un Baccalauréat A2 en 1987. Après des études universitaires en Histoire et Géographie à la *Universidad Autónoma* de Madrid, et l'exercice de diverses activités professionnelles (vendeuse en librairie, entre autres) elle a traduit de l'anglais vers l'espagnol pour le compte de plusieurs maisons d'édition, avant d'être engagée comme traductrice pour une entreprise de services linguistiques (où elle a également traduit à partir de l'anglais, révisé, géré des projets et travaillé avec des outils de TAO). Après son licenciement en 2013, elle s'est installée comme traductrice indépendante. Au rang des œuvres notables qu'elle a traduites vers l'espagnol, relevons *L'Étranger* de Camus, *Les Inséparables* de Simone de Beauvoir, *La chartreuse de Parme* de Stendhal. Elle a également traduit d'autres grands noms tels que George Sand, Jules Verne, Jean-Marie Le Clézio (voir liste complète sur la page LinkedIn de la traductrice). Le fait qu'elle ait traduit *Les Inséparables* du français vers l'espagnol nous paraît particulièrement pertinent dans le cadre de l'analyse traductologique de *Voy a hablar de Sarah*, dans la mesure où *Les Inséparables* est une œuvre soulevant de nombreuses questions féministes :

« [...] Les Inséparables met en scène l'éducation sexuelle et intellectuelle de deux jeunes filles 'rangées' et rebelles dans un monde qui prétend leur interdire de devenir des femmes libres et pensantes pour les cantonner à un rôle d'épouse et de mère au service de la société. Ce texte autobiographique évoque avec émotion et lucidité les expériences fondatrices de la révolte et de l'œuvre de la grande philosophe féministe [...] » (Éditions de l'Herne, 2020).

Ceci signifie que la traductrice témoigne déjà d'une certaine expérience dans le domaine de la traduction d'œuvres littéraires composées par des femmes, ce qui rend sa traduction du roman de Delabroy-Allard très intéressante à étudier.

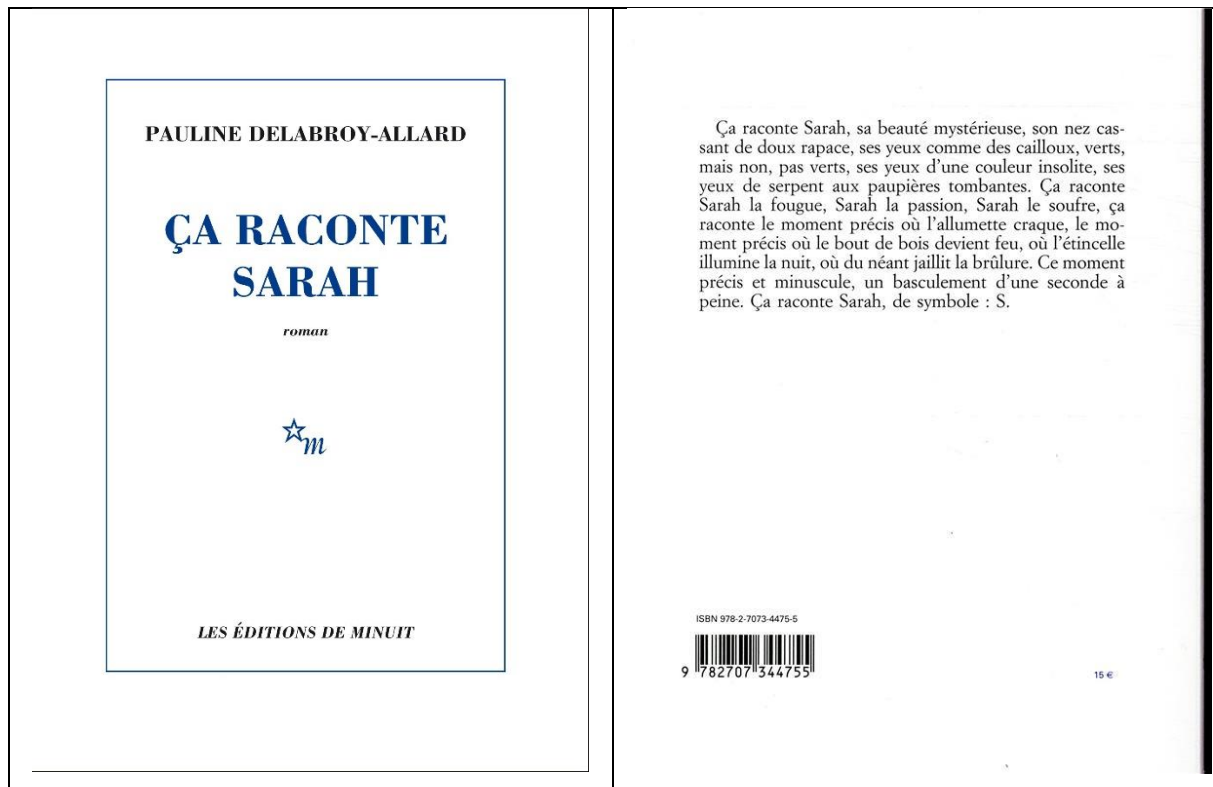
⁸⁵ https://www.linkedin.com/in/amayagarciagallego/?locale=es_ES [dernière consultation le 12 juillet 2021].

5.3.6 Éléments para- et péri-textuels pertinents (texte source)

La prochaine étape de l'analyse de *Ça raconte Sarah* est l'étude des éléments para- et péri-textuels pertinents. Nous utiliserons la même structure que pour *Chanson douce*, en commençant par la version originale, avant de passer à la traduction anglophone et à la traduction hispanophone.

5.3.6.1 Couverture et quatrième de couverture

Les couvertures de la version originale de *Ça raconte Sarah* sont peu nombreuses. En effet, seules deux couvertures existent, publiées respectivement chez *Les Éditions de Minuit* et *Minuit double*. Ces deux paires couverture-quatrième de couverture sont présentées dans le tableau ci-dessous.



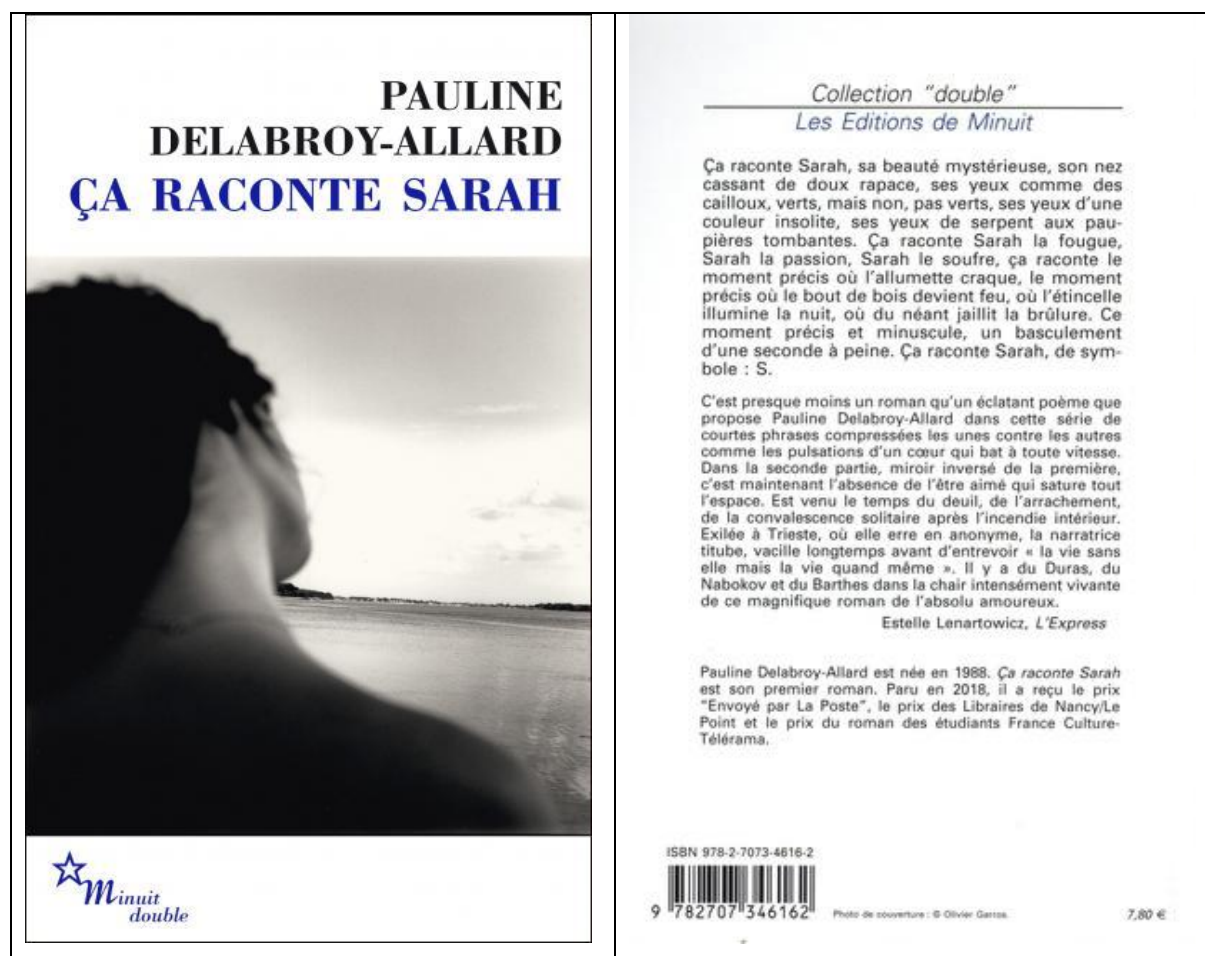


Tableau 16 - Éditions françaises de *Ça raconte Sarah* (Éditions de Minuit et Minuit double)

Certaines variations apparaissent entre les deux versions du roman. Dans la première version, parue chez les *Éditions de Minuit*, la couverture est extrêmement sobre : le nom de l'auteure et le titre du roman figurent sur un fond totalement blanc, suivis de la mention « roman » et du logo et du nom de la maison d'édition. Un sobre cadre noir encadre le tout. Cette couverture laisse, dès lors, totalement planer le suspense, et ne révèle en rien l'intrigue. Néanmoins, l'on voit que, de la sorte, le nom de Sarah ressort complètement et occupe le devant de la scène, dans le sens où il s'agit du mot qui frappe l'œil lorsque l'on regarde cette couverture, ce qui indique au lectorat que Sarah est, sans aucun doute, l'héroïne du roman, ce qui sera d'une grande importance lors de l'analyse mythocritique de l'œuvre. Sur la quatrième de couverture, seul figure un extrait du roman : celui où une description de Sarah est faite, avant une comparaison avec le soufre. Encore une fois, l'extrait choisi place le personnage de Sarah sous le feu des projecteurs, en ce sens que cet extrait réalise une description poussée du personnage, qui sera d'ailleurs exploitée dans le cadre de nos analyses mythocritique et traductologique. Si cette quatrième de couverture ne révèle pas d'éléments sur l'intrigue en tant que telle, elle met, encore une fois, l'accent sur

Sarah, indiquant au lectorat qu'il s'agit de l'héroïne du roman, et nous permettant déjà d'établir un parallèle avec l'un des mythes constitutifs du mythe de Méduse.

Pour sa part, la couverture de la version *Minuit double* présente, en plus du titre et du nom de l'auteure, une photo représentant une jeune fille semblant dénudée et regardant au loin, le regard traversant une étendue d'eau. S'il semble difficile de déterminer si cette photo renvoie plutôt à Sarah ou à la narratrice du roman, elle semble quelque peu mélancolique, ce qui fournit peut-être quelques indications sur la nature onirique et funeste de l'intrigue que le lectorat s'apprête à découvrir. La présentation monochrome de cette photo ne fait que renforcer cette impression mélancolique. La quatrième de couverture est néanmoins plus parlante que la couverture, et révèle davantage d'indices que celle de la première version : en effet, en plus d'un résumé équivalent à celui de la première édition figure une critique issue de *L'Express*, ainsi qu'une note biographique de Pauline Delabroy-Allard. Dans ladite critique, la structure en deux parties du roman est explicitée, le style de rédaction est décrit et, surtout, les principaux thèmes de l'intrigue sont révélés (« arrachement », « convalescence solitaire »). La mention de « la vie sans elle mais la vie quand même » laisse entrevoir une perte, celle de Sarah puisqu'elle est ressentie par la narratrice. Ainsi, le lectorat découvre davantage d'éléments concernant l'intrigue sur la quatrième de couverture de *Minuit double* que sur celle de l'édition originale, et l'impression de chaos renvoyée par cette quatrième de couverture laisse entrevoir des indices du mythe de Méduse, au contraire de la quatrième de couverture originale.

5.3.6.2 Illustrations

Aucune illustration n'est présente dans la version francophone de *Ça raconte Sarah*. Cette rubrique ne peut donc être traitée.

5.3.6.3 Introduction et bibliographie

Ça raconte Sarah ne comporte pas à proprement parler d'introduction ni de bibliographie, mais il semble utile de mentionner les deux citations précédant le roman : « Ce sera le silence et aucun mot pour le dire » (Annie Ernaux) et

« Ô claire nuit jour obscur
Mon absente entre mes bras
Et rien d'autre en moi ne dure
Que ce que tu murmurais » (Louis Aragon).

La deuxième citation nous intéresse tout particulièrement, car elle renvoie à des mythes constitutifs du mythe de Méduse tels qu'ils seront présentés plus bas, à savoir le destin tragique et la mortalité, ce qui ne fait que renforcer les analyses mythocritiques auxquelles nous procéderons plus avant.

5.3.6.4 Commentaires de l'éditeur

Comme tel était le cas pour la rubrique précédente, la version francophone du roman ne présente aucun commentaire de l'éditeur, raison pour laquelle cette catégorie du modèle de Hewson ne peut être approfondie.

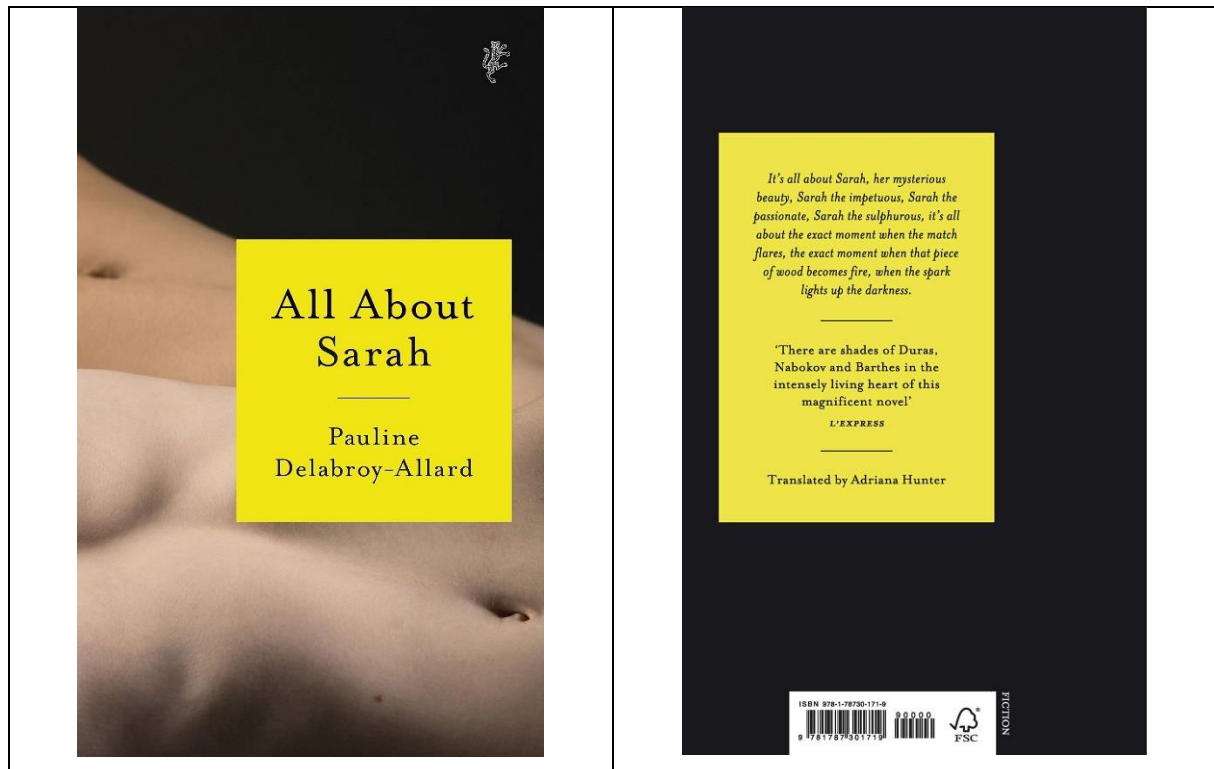
5.3.6.5 Préface et postface

Aucune préface ni postface ne figure dans la version francophone de *Ça raconte Sarah* que nous avons étudiée, raison pour laquelle cette catégorie n'est pas traitée.

5.3.7 Éléments para- et péritextuels pertinents (traduction anglaise)

5.3.7.1 Couverture et quatrième de couverture

Il convient maintenant d'analyser la couverture et la quatrième de couverture de *They Say Sarah* et d'*All About Sarah*. Deux couvertures existent pour la version britannique *All About Sarah*, tandis qu'une seule existe pour la version américaine *They Say Sarah*. Elles se présentent comme suit.



	<p>?</p>
	<p>"An intense affair between two women is brought to life . . . in [Delabroy-Allard's] enjoyable debut . . . a book that reads at times—this is high praise—like a new iteration of Jeanette Winterson's <i>Written on the Body</i> (absorbing passion, illness, separation) and that moves impressively from the chaos and noise of love, to silence and solitude, like a spun coin settling." —THE GUARDIAN</p> <p>"A whirlwind jaunt through two women's fast-moving love affair . . . the action unspools quickly through a blitz of sex, travel, and emotional turmoil, cascading to a point of no return . . . thrilling." —PUBLISHERS WEEKLY</p> <p>"A beautifully rendered and poetic portrait of obsessive love." —FARZANA DOCTOR, AUTHOR OF SEVEN</p> <p>"There are shades of Duras, Nabokov, and Barthes in the intensely living heart of this magnificent novel." —L'EXPRESS</p> <p>"Masterful and musical." —L'HUMANITÉ</p> <p>"Dizzying . . . The intense <i>They Say Sarah</i> has two times, two rhythms, but a uniform narrative and stylistic mastery." —LE FIGARO</p> <p>ISBN 978 103542 985-6 51599 9 781635 429855 OTHER PRESS OTHERPRESS.COM</p>

Tableau 17 - Éditions anglophones de *Ça raconte Sarah* (Harvill Secker, Penguin Vintage et Other Press)

Dans le cas des versions anglophones du roman, il est intéressant de constater que les trois couvertures diffèrent assez fortement, au même titre que les quatrième de couverture (bien que nous n'ayons pu mettre la main sur la quatrième de couverture de la

version *Penguin Vintage* d'*All About Sarah* (que nous ne possédons pas en exemplaire papier).

La première version illustrée dans le tableau, publiée chez *Harvill Secker*, présente une couverture nettement plus explicite que les versions francophones du roman. En effet, cette édition de *All About Sarah* présente, outre le titre du roman et le nom de l'auteure sur un fond jaune, deux corps de femmes dénudées, dont l'on aperçoit le ventre et le nombril. Cette couverture au caractère sensuel ne laisse planer que peu de doutes sur le fait que le roman conte une relation homosexuelle entre deux femmes. Si l'on établit un lien avec les propos de Mossop, l'on peut dire que cette première couverture met l'accent sur le caractère charnel de la relation, ce qui n'était pas le cas en français – nous constatons donc que la stratégie marketing semble être, dans le cas présent, différente sur le marché anglophone. Dans ce sens, l'effet de surprise est moindre chez le lectorat anglophone que chez le lectorat francophone lors du début de la lecture du roman. En ce qui concerne le mythe de Méduse qui sera analysé dans l'œuvre, notons la sublime beauté et la féminité qui ressortent de l'image (voir plus bas), ce qui laisse déjà transparaître la présence du mythe sur la couverture. Sur la quatrième de couverture de cette édition, l'on retrouve également un cadre jaune, sans illustration en filigrane, dans lequel figure un passage d'*All About Sarah* mettant l'accent sur sa beauté, le soufre et l'étincelle que Sarah provoque chez la narratrice, ce qui laisse également quelques indices concernant l'intrigue. Ensuite figure une petite critique du livre issue de *L'Express* (fragment traduit de la critique présentée sur la quatrième de couverture de l'édition francophone de *Minuit Double*), ainsi que le nom de la traductrice, Adriana Hunter.

Pour la seconde édition britannique, celle qui a été publiée chez *Penguin*, nous voyons apparaître, en plus du titre en grands caractères, du nom de l'auteure et d'une petite critique du *Guardian*, l'image d'une femme au regard pensif et quelque peu triste. Cette version insiste dès lors, au contraire de la précédente, sur l'impression de vide et d'inquiétude qui parsème l'ouvrage, mettant davantage l'accent sur les sentiments de la narratrice que sur la romance homosexuelle narrée dans l'ouvrage. Aucune interprétation ne peut être faite de la quatrième de couverture, car nous n'avons pas pu la retrouver (nous ne possédons pas la version papier de cette édition).

Enfin, la version américaine, intitulée *They Say Sarah* et publiée chez *Other Press*, présente une autre couverture, coupée en deux parties. La partie supérieure est composée d'un titre en grands caractères, suivi par le nom de l'auteure, en caractères plus petits. Le nom de Sarah apparaît en position centrale, preuve qu'elle est l'héroïne de l'histoire, ce qui soutient la présence du mythe de Méduse, comme nous le verrons plus bas. Sur la partie inférieure de la couverture frontale, le lectorat découvre une femme assise, jambes nues, qui caresse la joue d'une autre femme qui semble pleurer, appuyée sur les cuisses de la première. Cette couverture est, dès lors, explicite, car elle révèle plusieurs éléments de l'intrigue : la relation entre Sarah et la narratrice, ainsi que la tristesse qui découle de la découverte de la maladie de Sarah, ce qui met donc l'accent sur la deuxième partie, plus tragique, du roman. Concernant la quatrième de couverture, elle rassemble des critiques issues de la presse anglophone et francophone (traduites en anglais), qui insistent tantôt sur la relation entre les deux femmes, tantôt sur la passion et l'obsession, ou encore sur la narration en deux parties, ce qui donne également quelques indices aux lectrices et lecteurs avant d'entamer la lecture.

Après avoir analysé les couvertures et quatrièmes de couverture des éditions anglophones de *Ça raconte Sarah*, nous pouvons affirmer que celles-ci sont plus explicites que les couvertures des versions françaises en termes d'indices révélés sur l'intrigue. Un changement de stratégie apparaît : là où les couvertures francophones mettaient l'accent sur le nom du personnage de Sarah, les couvertures des versions anglophones mettent en exergue les thématiques prépondérantes de l'intrigue, ce qui met l'accent sur des mythes différents du mythe de Méduse tels que présentés plus bas.

5.3.7.2 Illustrations

Aucune illustration n'est présentée dans les deux versions papier anglophones que nous possédons ; la présente rubrique n'est donc pas d'application.

5.3.7.3 Introduction et bibliographie

Concernant l'introduction et la bibliographie des versions anglophones de *Ça raconte Sarah*, soulignons que les deux mêmes citations sont présentées que dans la version francophone (Annie Ernaux et Louis Aragon – traduites en anglais).

5.3.7.4 Commentaires de l'éditeur

Comme tel était le cas pour toutes les versions des différents romans envisagés jusqu'ici, aucun commentaire d'édition n'est présent dans les versions anglophones de *Ça raconte Sarah*.

5.3.7.5 Préface et postface

Aucune préface ni postface n'est, non plus, présente dans les versions anglophones du roman, raison pour laquelle aucune analyse n'est possible.

5.3.8 Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction espagnole)

5.3.8.1 Couverture et quatrième de couverture

La couverture et la quatrième de couverture de la version espagnole du roman, *Voy a hablar de Sarah* (version unique, à notre connaissance), est différente de toutes les autres couvertures envisagées jusqu'alors.

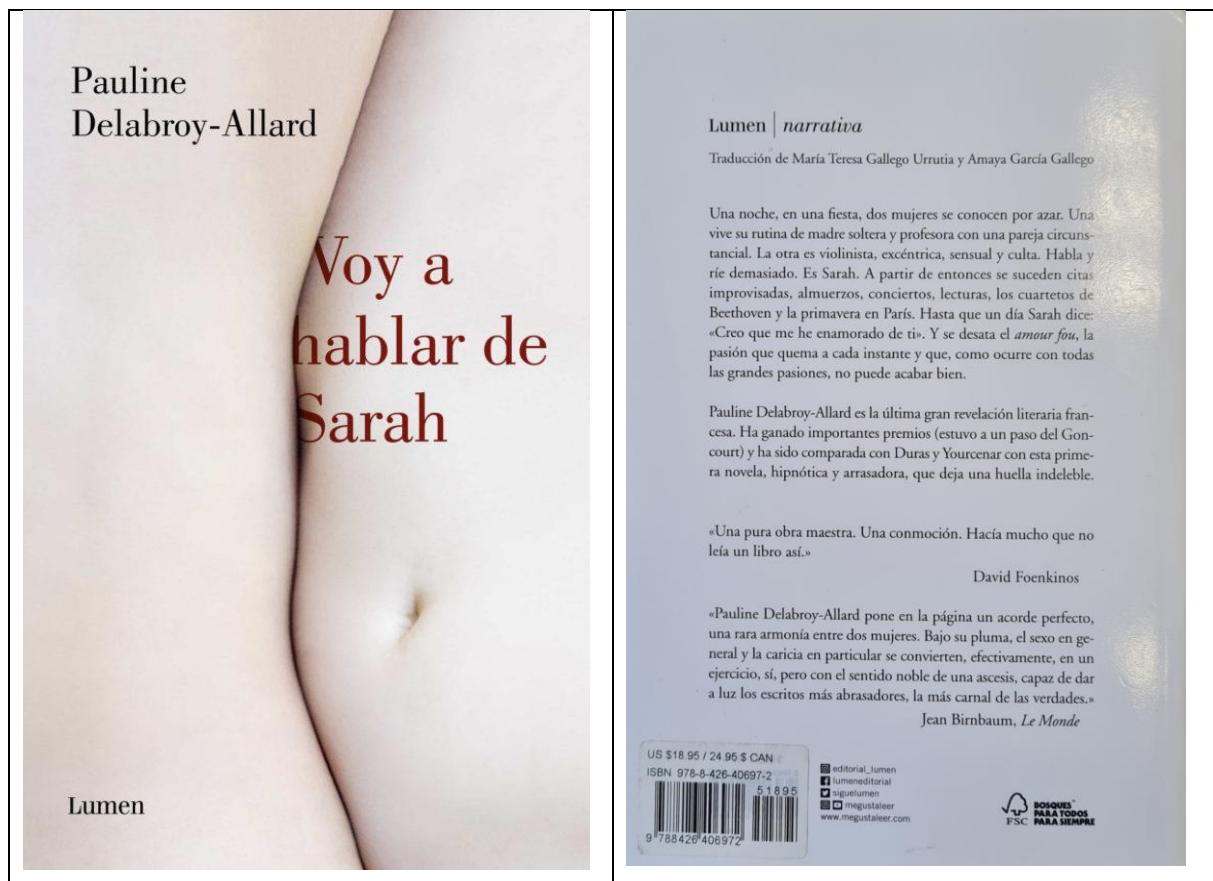


Tableau 18 - Édition hispanophone de *Ça raconte Sarah* (Lumen)

La couverture de la version hispanophone est similaire à celle de l'édition *Harvill Secker* d'*All About Sarah*. En effet, outre le nom de l'auteure et le titre du roman, deux femmes nues, corps contre corps, apparaissent sur la couverture de l'ouvrage. Il est, en

outre, intéressant de noter que le titre du roman est partiellement englouti par ces deux corps : peut-être s'agit-il d'une manière métaphorique de montrer que la narratrice se perd dans Sarah, qu'elle (la voix de l'histoire) disparaît au profit de Sarah et de la relation que les deux femmes vivent dans le roman. En ce sens, le mytheme de la féminité dangereuse qui caractérise Méduse apparaît également sur la couverture de la version espagnole du roman.

La quatrième de couverture contient, pour sa part, énormément d'informations, à commencer par le nom des deux traductrices. Un résumé de l'intrigue figure sur celle-ci, mettant l'accent sur la naissance de leur relation, et laissant entrevoir le caractère funeste de l'issue de celle-ci, ce qui met en exergue le mytheme du destin tragique de Méduse, comme illustré plus bas au moyen d'une définition et d'extraits issus du roman. Ensuite, une petite biographie de Pauline Delabroy-Allard est présentée, concernant notamment sa participation au Goncourt. Elle est, en outre, comparée à Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar. Enfin, deux critiques élogieuses du roman sont présentées (traduites vers l'espagnol) : elles ont été émises par David Foenkinos et Jean Birnbaum (responsable du *Monde des livres*, supplément littéraire au journal *Le Monde*)⁸⁶.

5.3.8.2 Illustrations

Aucune illustration n'est présente dans le corps du texte, rendant l'analyse, encore une fois, non applicable.

5.3.8.3 Introduction et bibliographie

En guise d'introduction, les mêmes citations que dans les versions francophones et anglophones du roman sont présentées, à la différence qu'ici, le nom de María Teresa Gallego Urrutia est mentionné, car elle a été en charge de la traduction du livre d'Annie Ernaux dont l'extrait présenté est issu.

5.3.8.4 Commentaires de l'éditeur

Aucun commentaire de l'éditeur n'est présenté dans le livre, ne nous permettant donc pas de traiter cette rubrique de l'analyse.

⁸⁶ <https://www.franceculture.fr/personne-jean-birnbaum.html> [dernière consultation le 9 septembre 2021].

5.3.8.5 Préface et postface

Aucune préface ni postface n'est présentée dans *Voy a hablar de Sarah*, cette rubrique ne s'applique donc pas.

5.3.9 Macrostructure du texte et synthèse comparative entre traductions et texte source

À l'identique de *Chanson douce*, deux citations introduisent *Ça raconte Sarah*. La première est tirée de *Les années* d'Annie Ernaux. Il s'agit d'une autobiographie « nouvelle » dans laquelle l'auteure se distancie par la troisième personne du singulier et décrit des faits universels. Cette citation représente bien le roman dans le sens où Paulien Delabroy-Allard évoque des éléments autobiographiques, comme expliqué ci-dessus, mais avait pour but de représenter une passion universelle. La deuxième citation est de Louis Aragon dans *Les Lilas*. De par le titre, cette citation évoque la maison des Lilas de Sarah, mais en tant que telle, elle décrit aussi l'amour perdue.

Ces deux citations sont suivies d'un prologue, puis de deux parties. La partie I est divisée en 82 chapitres très courts. La partie II, qui s'étend, à deux pages près, sur le même nombre de pages que la première, est, quant à elle, divisée en 30 chapitres plus longs. La partie I, avec ses phrases et chapitres plus courts, rappelle « Sarah la tempête » et témoigne de la passion amoureuse que la narratrice ressent. La partie II, avec ses phrases et ses chapitres plus longs, révèlent la douleur, le « souffre », de la narratrice après avoir perdu Sarah.

Les traductions étudiées vers l'anglais et l'espagnol respectent scrupuleusement cette macrostructure et proposent des traductions des citations dans ces langues respectives.

5.3.10 Analyse critique

5.3.10.1 Identification des mythèmes

Dans le cadre de l'analyse critique portant sur le roman *Ça raconte Sarah*, nous commencerons, pour justifier le choix des extraits analysés dans le cadre du mythe de Méduse, par décrire ce mythe et en relever les mythèmes.

Nous nous devons de commencer par une description de l'origine de la figure de Méduse. Roush (2018) fournit une description succincte de Méduse, fondée sur

Hésiode : elle explique que Méduse, à l'origine une jeune fille extrêmement attirante, est transformée par la déesse Athéna en une gorgone grotesque, ce qui met en exergue la réglementation et le dédain entourant la sexualité des femmes dans la Grèce antique (Roush, 2019). L'auteur explique que Méduse subit ce châtement après avoir été violée par Poséidon dans le temple d'Athéna, ce qui lui valut ce châtement en raison de la jalousie de la déesse et de la désacralisation de l'endroit que représente un tel acte (même si Méduse, ayant tragiquement perdu sa vertu de la sorte, n'a commis aucun acte répréhensible) (*ibid.*). Au regard de ceci, la malédiction de Méduse est, encore actuellement, comparée au traitement infligé aux femmes lubriques et non chastes, et met en exergue à quel point la sexualité des femmes doit s'effacer au profit de la sexualité masculine (*ibid.*). En outre, Médée est décapitée par Persée, mais survit en tant que symbole pour protéger ceux qui lui sont fidèles (Conner *et al.*, 1997 : 229).

Concernant, ensuite, l'utilisation du mythe de Méduse dans des écrits de femmes, nous partirons des propos de Kapoor ci-dessous pour démontrer à quel point ce mythe est utilisé par les auteures contemporaines à des fins d'émancipation.

The myth of Medusa as the petrifying woman, a monster, who is herself decapitated for her beauty and her powers to transfix has been circulated widely in western mythology and culture. She has been allegorized as the figure of supreme feminine beauty, sexual desire, of rebellion, punishment and inflicted terror. Helene Cixous in her essay, "The Laugh of the Medusa" uses the myth of Medusa and counteracts the millennia of misogynist depiction of women and their sexuality. In fact, it was mainly in this essay that Cixous introduced the concept of *L'écriture féminine* writing, which concentrates on the representation of the feminine body and questions the male oriented thought process which suppresses female voice (Kapoor, 2021 : 79).

C'est en ces termes que Kapoor décrit le mythe de Méduse en lien avec l'écriture féminine qui nous intéresse. Que retenir de ses propos ? Que Méduse est vue, dans la culture occidentale, comme une figure féminine pétrifiante et monstrueuse capable de figer quiconque d'un simple regard. Néanmoins, les caractéristiques qui lui sont attribuées ne sont pas que négatives : elle présente une certaine ambivalence, en ce sens qu'elle est également une allégorie de la beauté féminine, du désir sexuel, mais aussi de la rébellion, de la terreur et du châtement. Comme l'explique l'auteure, Cixous a recours au mythe de Méduse pour balayer des millénaires de représentations misogynes des femmes et de leur

sexualité. Susan Bowers corrobore ces propos dans son article *Medusa and the Female Gaze* : elle y explique que l'image mythique de Méduse fonctionne comme un miroir mettant en exergue la pensée occidentale, dans le sens où elle renvoie à la manière dont les femmes réfléchissent sur elles-mêmes (Bowers, 1990 : 217). Alors qu'elle servait, au départ, des idéaux patriarcaux, la figure de Méduse a été progressivement utilisée par les artistes femmes en tant que figure matriarcale permettant inspiration et émancipation des femmes (*ibid.*).

Par ailleurs, l'analogie établie entre le mythe de Méduse et le roman *Ça raconte Sarah* est pertinente, dans la mesure où Méduse incarne une icône LGBT. Ainsi, les féministes lesbiennes de la fin du XX^e siècle ont utilisé l'image de Méduse comme un symbole de la puissance des femmes, en ce compris le pouvoir de se protéger des violences perpétrées à leur encontre (Conner *et al.*, 1997 : 229).

Après cette description des caractéristiques de la figure de Méduse, il nous reste à nous attarder sur les mythes que nous tenterons de déceler pour justifier la présence du mythe de Méduse dans *Ça raconte Sarah*. Pour ce faire, nous commencerons par nous fonder sur *Le dictionnaire des mythes féminins* de Pierre Brunel (1992). Grâce à notre lecture du chapitre consacré à Méduse, nous avons relevé sept mythes pertinents, présentés ci-dessous :

- 1-Méduse, au destin tragique, est l'héroïne, le personnage principal (Karakostas, 1992 : 1296-1297) ;
- 2-Méduse est d'une terrible laideur et d'une sublime beauté (*ibid.*) ;
- 3-Méduse est la seule mortelle des Gorgones (Karakostas, 1992 : 1298) ;
- 4-Méduse est une représentation allégorique de l'Autre par rapport à la vie (*ibid.*) ;
- 5-Méduse incarne le négatif absolu, le chaos (la démence) (*ibid.*) ;
- 6-Méduse est une figure de la féminité menaçante ou tentatrice (Karakostas, 1992 : 1299).

Un mot d'explication s'impose au sujet desdits mythes. Concernant le mythe n°1, il s'agira de recourir à des extraits permettant d'exemplifier le fait que Sarah est la véritable héroïne de la narration et que son destin est funeste et tragique. Pour illustrer le

mythème n°2, nous présenterons des extraits où la beauté et la laideur de Sarah sont clairement décrites, en fonction du moment de l'intrigue. Nous illustrerons le troisième mythe par des exemples montrant que Sarah est bel et bien présentée comme mortelle, et le quatrième mythe par des extraits qui, à l'inverse, montrent qu'elle est synonyme de vie. Pour le mythe n°5, nous choisirons des extraits illustrant le chaos et la peur qui caractérisent Sarah (la mort faisant déjà l'objet d'un mythe à part entière). Enfin, dans le cas du mythe n°6, nous utiliserons des extraits mettant en évidence la tentation que représente Sarah pour la narratrice, de par le caractère menaçant de sa personne et de son comportement. La présence de ces mythes nous permettra de confirmer que le mythe de Méduse est utilisé dans *Ça raconte Sarah*.

Ci-dessous, nous présenterons les extraits en lien avec ces mythes, ainsi que des extraits nous permettant de répondre aux hypothèses n'impliquant pas directement les mythes mais concernant d'autres aspects de l'écriture femme.

5.3.10.2 Identification des extraits pertinents

5.3.10.2.0 Titre

Ça raconte Sarah

Le titre du roman, *Ça raconte Sarah*, est une prosonomasie qui utilise la ressemblance de sonorités entre le « Ça ra... » et « Sarah ». Ainsi, le titre peut s'enchaîner à l'infini et devenir, à l'audition « Sarah conte Sarah conte Sarah... ». Ce titre illustre l'importance des répétitions dans le roman, aussi bien la répétition possible infinie du titre que les répétitions de la phrase « Ça raconte Sarah » dans le corps du roman. Le titre renvoie à Sarah, personnage principal, héroïne comme Méduse, et au destin tragique comme cette dernière car « ça raconte » l'histoire de Sarah, personnage principal du roman décédant d'un cancer, comme nous l'apprenons dans le prologue. Les extraits suivants n'illustrent pas toutes les répétitions de « Ça raconte Sarah » (trop nombreuses dans le roman), mais ceux qui permettent d'identifier la présence de Méduse.

Ça raconte Sarah, sa beauté inédite, son nez abrupt d'oiseau rare, ses yeux d'une couleur inouïe, rocailleuse, verte, mais non, pas verte, ses yeux absinthe, malachite, vert-gris rabattu, ses yeux de serpent

aux paupières tombantes. Ça raconte le printemps où elle est entrée dans ma vie comme on entre en scène, pleine d'allant, conquérante. Victorieuse. p. 15

Il s'agit de la première fois que « Ça raconte Sarah » apparaît dans le texte. Nous trouvons la première description de Sarah après le prologue, prologue décrivant la scène où la narratrice aide Sarah à mourir. À la page 15, la vraie histoire commence par « Ça raconte Sarah », mettant en exergue le caractère central du personnage. Dans ce premier passage, nous retrouvons le mytheme 1 (Sarah, comme Méduse, est le personnage principal), le mytheme 2 (Sarah, comme Méduse, incarne la beauté sublime). En outre, la mention des « yeux de serpent » de Sarah renvoie à la figure de Méduse.

Ça raconte Sarah, sa beauté mystérieuse, son nez cassant de doux rapace, ses yeux comme des cailloux, verts, mais non, pas verts, ses yeux d'une couleur insolite, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. Ça raconte Sarah la fougue, Sarah la passion, Sarah le soufre, ça raconte le moment précis où allumette craque, le moment précis où le bout de bois devient feu, où l'étincelle illumine la nuit, où du néant jaillit la brûlure. Ce moment précis et minuscule, un basculement d'une seconde à peine. Ça raconte Sarah, de symbole : S. p. 31

Nous trouvons dans cet extrait une autre description de Sarah : il s'agit du passage qui décrit le moment où Sarah déclare son amour à la narratrice. C'est également à ce moment que débute la comparaison entre Sarah et le soufre (lié à la cigarette et à la souffrance). Sarah est donc liée au symbole S pour « soufre », « souffrance », « serment ». En outre, cette répétition de mots commençant par la lettre -s constitue allitération qui produit une imitation du son du serpent et donne une sensation de danger (qui n'est pas sans rappeler le célèbre vers de Jean Racine « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? »). Cette figure de serpent fait naître l'idée de féminité menaçante (mytheme 6).

Ça raconte ça, ça raconte Sarah l'inconnue, Sarah l'honnête fille, Sarah la dame prudente, Sarah la femme fantasque, Sarah la femme bizarre. Sarah la femme seule. Pp. 65-66

« Ça raconte Sarah » est diminué en « Ça raconte ça », ce qui place l'accent sur l'histoire de Sarah et de la narratrice plutôt que sur la seule personne de Sarah. Il est aussi intéressant de noter que *L'inconnue*, *L'honnête fille*... représentent des pièces de théâtre du dramaturge Carlo Goldoni (XVIII^e siècle). Ce recours à des pièces de théâtre est peut-être une référence au fait que Sarah et la narratrice se rendent souvent au théâtre ensemble. Le livre est par ailleurs divisé en actes, à l'image d'une pièce de théâtre, avec la partie 1 (Sarah

est vivante) et la partie 2 (Sarah meurt) : le livre est, en ce sens, assez rythmé. Le fait que les pièces de théâtre citées soient italiennes peut faire référence à l'Italie, lieu de vacances des deux femmes et où la narratrice va se réfugier après la mort de Sarah. Nous pouvons même imaginer que Sarah et la narratrice ont vu ces pièces ensemble.

Ça raconte ça, qu'on ne peut pas aimer, boire et chanter en paix, que pour vivre heureuses, il faut vivre cachées. p. 72

Ce passage est centré sur l'amour saphique. Nous pouvons déceler la présence du mytheme 6 (féminité menaçante de Méduse), dans le sens où l'ostracisme fait des lesbiennes est illustré, ce qui témoigne de la menace que cet amour peut représenter pour ceux qui ne le tolèrent pas.

Elle m'embrasse comme pour la première fois sur l'aire d'autoroute entre Paris et Honfleur. Ça raconte Sarah, imprévisible, ondoyante, déroutante, versatile, terrifiante comme un papillon de nuit. p. 94

Sarah commence à incarner le négatif, à l'image de Méduse, nous commençons à voir le chaos, le côté délétère de l'histoire qui se profile.

Ça raconte Sarah, sa beauté inconnue, cruelle, son nez austère d'oiseau de proie, ses yeux comme des silex, ses yeux meurtriers, assassins, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. p. 96

Ce dernier accent met à nouveau l'accent sur les yeux de Sarah, présentés comme plus menaçants encore que dans les extraits précédents. Cet extrait est une claire référence à la figure de Méduse.

5.3.10.2.1 Mytheme 1A : Méduse est l'héroïne, le personnage principal

C'est Sarah, se réjouit quelqu'un. Je ne sais pas qui est Sarah. Mais si, me dit-on, vous vous êtes déjà croisées. On me décrit les circonstances. Aucun souvenir. La maîtresse de maison va ouvrir la porte de l'appartement. C'est Sarah, oui. Je ne la reconnais pas.

Elle arrive en retard, essoufflée, riante. C'est une tornade inattendue. Elle parle fort, vite, elle sort de son sac une bouteille de vin, des choses à manger, une profusion de trucs. Elle enlève son écharpe, son manteau, ses gants, son bonnet. Elle pose tout par terre, sur la moquette crème. Elle s'excuse, elle plaisante, elle tournoie. Elle parle mal, avec des mots vulgaires qui semblent flotter dans l'air longtemps après qu'elle les a prononcés. Elle fait trop de bruit. Il n'y avait rien, du silence, des rires affectés, des mines cérémonieuses et, d'un coup, il n'y a qu'elle. Pp. 18-19

Avant ce passage, l'intégralité du propos est rédigée à la première personne du singulier, puis toute la rédaction est faite à la troisième personne du singulier, jusqu'à la mort de Sarah. Il s'agit du passage où la narratrice rencontre Sarah. Ce passage en particulier contient des phrases courtes, qui commencent majoritairement par « elle », ce qui donne l'impression d'une tornade – la narratrice décrit d'ailleurs Sarah comme une tornade. Tous ces effets accumulés font que Sarah est le personnage principal et central de l'histoire.

Elle rencontre ma fille, elles se jaugent quelques fois avant de bien s'entendre puis de s'entendre à merveille. Elle se réveille parfois avant moi, passe du temps avec l'enfant dans la cuisine, à préparer le petit déjeuner, ça m'émeut et ça m'amuse. Pp. 43-44

Dans cet extrait, l'absence de nom pour la narratrice et sa fille est mise en exergue pour montrer que tout passe au second plan par rapport à Sarah, ce qui témoigne, encore une fois, de son statut de personnage central. En outre, l'utilisation du terme « l'enfant » n'est pas affectueux dans la bouche d'une mère (la narratrice). Ainsi, la mère se distancie de sa propre enfant au profit de Sarah. Ceci renvoie à Méduse, qui est reconnaissable sans avoir besoin de quiconque.

Pendant quelques instants, rien. Sauf mon pouls qui palpite. Et puis. Et puis elle entre, sur scène. Tous, autour de moi, tous ils applaudissent. Je n'entends rien. Je la regarde. Sa robe longue. L'éclat de ses boucles d'oreilles. La lueur de ses incisives. Mon vampire. Son violon. Son chignon. Son air lointain. Mon souffle destitué. La partition qu'elle ouvre. Ses cils quand elle s'assoit. Dans le silence étourdissant. L'octuor de Mendelssohn et elle, premier violon. Huit corps, trente-deux cordes, tout est immobile. Plus rien ne bouge. La vie est figée. p. 70

Cet extrait illustre le fait que Sarah soit capable de tout rendre immobile, un peu comme le fait Méduse. Ceci met encore l'accès sur son statut de personnage central, en ajoutant la pétrification de laquelle Méduse est capable.

5.3.10.2 Mythe 1B : Méduse au destin tragique

Les trois extraits qui suivent sont à envisager ensemble, ils seront néanmoins commentés de manière individuelle. Ils sont à envisager de manière conjointe car ils illustrent tous trois l'idée de pénombre. Dans pénombre, nous entendons « peine », ce qui revêt une grande importance dans un roman si sonore et poétique que celui-là, qui est centré

sur les répétitions. Ces idées de « peine », « ombre » et « pénombre » illustrent le dessin tragique de Sarah qui, dans le prologue, est assistée par la narratrice, son amante, pour mourir d'une maladie, dont on apprend, à la fin de la partie 1, qu'il s'agit d'un cancer du sein.

Dans la pénombre de trois heures du matin, j'ouvre les yeux. Je meurs de chaud, mais je n'ose pas me lever pour ouvrir la fenêtre un peu plus grand. Je suis couchée dans son lit, dans cette chambre que je connais si bien, près de son corps enfin endormi après une longue lutte contre les angoisses qui mangent tout, la tête, le ventre, le cœur. Nous avons beaucoup parlé, pour les éloigner, les repousser aux frontières de la nuit, nous avons fait l'amour, j'avais caressé son corps pour l'apaiser. J'avais laissé glisser ma main le long de ses épaules, puis le long de ses bras, je m'étais pelotonnée contre son dos et j'avais longuement pétri la chair tendre de ses fesses. J'avais guetté sa respiration, en attendant que le souffle court devienne léger, que les hoquets de larmes s'espacent, que la paix trouve enfin le chemin. p. 9

Ceci est le premier paragraphe du prologue. Dans celui-ci, qui débute par l'idée de pénombre, nous observons des marques du féminin qui concernent la narratrice. Dans la version française, seules ces deux marques du féminin portant sur la narratrice sont présentes dans le prologue, tout le reste étant neutralisé. Ainsi, le lectorat ne sait pas, jusqu'à la fin du prologue, si la personne dont on décrit le corps est une femme ou un homme.

Je tourne mon visage vers son corps figé, étendu sur le dos, parfaitement nu. Je détaille la finesse de ses chevilles, les os saillants de ses hanches, son ventre souple et le délié de ses bras, le rebondi de ses lèvres qui portent un sourire très léger. J'observe les meurtrissures de la maladie sur ce corps que j'aime tant, les petits points noirs du ventre piqué et piqué encore, la cicatrice près de l'aisselle, le trou sous la clavicule. Je regarde son visage tranquille, parfaitement tranquille, son menton fier, même dans le sommeil, ses joues veloutées, la ligne brusque et surprenante que forme son nez, ses paupières mauves enfin closes. Je regarde son crâne entièrement chauve. Dans la pénombre de trois heures du matin, je la regarde dormir.

Je ne parviens pas, dans cette nuit moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. De son profil de morte. p. 11

Ceci est le dernier paragraphe du prologue. Nous trouvons deux marques du féminin concernant, cette fois, la personne que la narratrice décrit, ce qui crée une symétrie rappelant au lectorat les biais genrés par lesquels il peut parfois être influencé.

Je ne vois que du rouge, derrière mes paupières closes, des formes rouges qui clignotent en rythme. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, choubam choubam choubam, comme ça, de plus en

plus vite, choubam choubam choubam, de plus en vite, de plus en plus vite, de plus en plus vite, comme un air qui se perd dans la pénombre. p. 189

Ceci est le dernier paragraphe du roman. La narratrice fuit en Italie après la mort de Sarah. Ceci témoigne du destin tragique de Sarah, avec la répétition de l'idée de pénombre.

Elle regarde la cicatrice, sur mon corps, laissée par la césarienne. Elle ne me dit rien, suit du doigt la ligne blanche juste au-dessus de mes poils sombres et épais, elle essuie mes larmes de son autre main, elle murmure qu'elle me trouve belle, elle ne sait pas que ça ne me console pas, que je voudrais avoir une beauté à la hauteur de la sienne, un destin à la hauteur du sien. Elle ressemble à un personnage de roman. Elle ne se rend pas compte que c'est douloureux, pour les autres qui l'entourent. Elle est vivante. p. 87

Plusieurs mythes sont présents dans cet extrait. Nous y voyons le mythe 4 (« Elle est vivante »), le mythe 2 (beauté), et le mythe 1 (la narratrice aimerait avoir un destin à la hauteur de celui de Sarah). En outre, la narratrice compare Sarah à un personnage de roman (mythe 1).

Je me souviens de ça, je sais comment c'est. Sa voix dans le téléphone, quand elle m'annonce que ça y est, elle n'a plus de cheveux, rien. Elle rit presque, elle a une voix enjouée, la voix jolie des bons jours, la voix de l'amour alors qu'elle s'obstine à dire qu'elle ne m'aime plus. Elle me raconte comment les premiers traitements ont eu les effets que tout le monde connaît, les effets dont lui avaient parlé les médecins, elle décrit les cheveux qu'elle retrouvait un peu épars sur l'oreiller, le matin, et puis les cheveux qui tombent par touffes entières, les cheveux qui lui restent par poignées dans les mains quand elle essaye de se faire un chignon avant de monter sur scène. Au bout du fil, je ne dis rien, et elle s'en fout, elle continue de parler, elle ne s'inquiète pas de mon silence, elle raconte le choix de sa perruque, et puis après elle me décrit cette scène insoutenable. Je me souviens de ça, de mon horreur, de mes haut-le-cœur et de ma main serrée sur le téléphone, crispée, maladivement crispée, de ma bouche trop sèche pour arriver à parler alors que j'ai envie de lui dire d'arrêter, que tout ça me torture, qu'elle n'a pas le droit de me tenir à distance et de me dire qu'elle ne m'aime plus et en même me raconter ça, cette scène effroyable, j'ai envie de hurler qu'elle est une sorcière, qu'elle est cruelle, qu'elle doit me laisser tranquille maintenant, je ne veux pas en savoir plus. Mais sa voix continue, imperturbable, elle rit, elle dit oh c'était drôle, tu sais, c'était si drôle qu'on a filmé tout ça, je t'envoierai la vidéo si tu veux, et moi je disais non, non, non dans ma tête, non je ne veux pas, tais-toi, mon amour, je t'en supplie, tais-toi, laisse-moi en s'il te plaît. Je me souviens comment c'est, mon cœur qui ralentit quand elle me raconte qu'elle a fait ça avec les trois autres du quatuor, qu'ils l'ont assise sur une chaise et qu'elle a fermé les yeux, qu'ils ont commencé aux ciseaux, trois paires de ciseaux dans leurs mains qui avaient délaissé les instruments de musique, leurs mains si habiles devenues malhabiles, trois paires de ciseaux qui se sont attaquées à ses cheveux, qui ont coupé dans le tas, ils riaient, ça les faisait rire, de faire n'importe, de ne lui couper que d'un côté pour commencer, comme à une Berlinoise d'avant-garde, et puis derrière et pas devant, de couper dans le vif,

et ils la prenaient en photo à chaque étape, et puis après ils sont passés à la tondeuse, et ils l'ont tondue, et ils riaient, ils filmaient la scène et, dans la vidéo, on les entend rire, elle ferme les yeux et ils virevoltent tous les trois autour d'elle, ils jouent je ne sais quelle pièce macabre, avec leurs mains malhabiles, leurs rires de manitous fous, et la tondeuse qui ronronne sur le crâne bientôt lisse de Sarah. Je me souviens comment c'est, son visage à la fin de la vidéo reçue, comme elle l'avait promis, dans mes messages, et que je n'ai pu m'empêcher de regarder, je me souviens comment c'est, son visage déjà un peu jaune me semble-t-il, ses yeux qui regardent la caméra, ses yeux aux paupières tombantes, le rire sur sa bouche, ce rire que je ne comprends pas, qui m'électrocute tout le corps, que j'aurais préféré ne jamais voir et ne jamais entendre, ce rire qui m'a fait basculer. Pp. 165-167

Les Parques, « [...] c'est l'image de trois inflexibles déesses, maîtresses du destin, qui orientent l'existence humaine à la naissance et en coupent matériellement le fil une fois son terme achevé » (Delforge et Pironti, 2011 : 94). Sarah subit les effets de la chimiothérapie et perd ses cheveux. Ses trois amis musiciens coupent ses cheveux avec des ciseaux, ce qui nous permet de les comparer aux Parques (ou Moires) scellant son destin, à quelques pages seulement de la fin du roman. Ceci nous permet de comprendre que le destin de Sarah est scellé par l'auteure, qui nous parle de sa mort dès le prologue. La vie de Sarah est, en quelque sorte, partagé entre ses trois amis qui, comme les Parques, s'associent pour finaliser le destin de Sarah et provoquer sa mort, qui suit directement ce passage. Les Parques sont également associées à la mort : « D'un point de vue linguistique, que les Grecs attribuent aux Moires la maîtrise du destin est très signifiant, car *moira* se rattache à la racine *smer-*, qui exprime le partage. *Moira* est donc la part assignée à chacun, tout comme le substantif *moros*, qui désigne le lot de vie attribué à chaque individu, et plus généralement, sous sa connotation péjorative, ce à quoi tout être vivant est voué : la mort » (Tresch, 2009 : 130-131). Cette comparaison des amis de Sarah avec les Parques nous permet donc de voir que le destin de Sarah était scellé dès le départ, et que ses amis étaient investis des mêmes pouvoirs que les Parques qui, dans la citation précédente, sont associées à la mort.

Il s'agit d'une « scène » qualifiée d'« insoutenable » et d'« effroyable », ainsi que d'une « pièce macabre » par la narratrice, ce qui rappelle le théâtre et la tragédie (genre théâtral renvoyant, lui-même, à l'Italie). Ainsi, si la comparaison aux Parques nous a permis de mettre en exergue le destin de Sarah, l'utilisation de ces qualificatifs nous apportent des précisions en nous confirmant qu'il s'agit d'un destin tragique et funeste.

La présence de Méduse se fait aussi sentir dans cet extrait grâce à l'apparition du rire. Dans ce passage, nous retrouvons une succession de rires rappelant *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous. La narratrice parle de « ce rire que je ne comprends pas », ce qui nous fait penser au rire féministe que les hommes ne comprennent pas. L'incompréhension de la narratrice envers une situation si tragique et macabre provoque, dans le chef de cette dernière, un traumatisme, car elle ne comprend pas le rire de Sarah. Sarah, pour sa part, rit peut-être pour se libérer de sa situation tragique. Reynolds, qui commente *Le Rire de la Méduse* de Cixous, indique : « À noter que dans ce texte, la Méduse ne rit de personne, elle rit tout simplement du plaisir d'exister. C'est à dire qu'elle peut être créatrice : la femme intellectuelle, la femme auteure. Mais celle-ci, selon Cixous, fait toujours peur : elle a le pouvoir de changer les hommes en pierre » (Reynolds, 2010 : 301-302), ce qui montre que le rire féministe peut, à la fois, être libérateur et effrayer. Dans le cas présent, il est libérateur pour Sarah et terrifiant pour la narratrice.

5.3.10.2.3 Mythème 2 : Méduse est d'une terrible laideur et d'une sublime beauté

Elle se dresse au-dessus de moi, les seins nus et fiers, belle, tragiquement belle. Le temps s'étire, s'arrête presque. p. 48

Ce premier extrait met en exergue le côté « sublime beauté » de ce deuxième mythème, bien que les éléments « seins » et « tragique » laissent entrevoir le destin funeste de Sarah, tandis que le fait que le temps s'arrête met en évidence les capacités de pétrification de Méduse.

Dans un dîner, alors qu'il pleut dehors, une pluie fine de début d'été, elle explique à des amis ce que signifie *con fuoco* sur une partition. Elle parle en agitant les bras. Elle est elle-même le feu, le tournoiement de l'âme. Elle a l'apparence d'un démon. Elle est belle à tomber par terre, désirable à crever. p. 51

Dans cet extrait, un mélange de « terrible laideur » et de « sublime beauté » est présenté. En effet, « désirable » et « à crever » sont apposés, Sarah est présentée comme « belle à tomber par terre », mais également comparée à un démon. Tout le caractère paradoxal du personnage et du deuxième mythème est illustré.

Parfois, elle devient folle. Folle de rage, puis folle de chagrin. Elle se met à hurler, elle se jette sur moi, me griffe le visage avec, sur le sien, un air monstrueux. Elle est pire qu'une sorcière de conte. Elle m'en veut, de tout, de lui voler son temps, de lui voler sa jeunesse, de lui voler l'amour de sa famille, de lui voler l'idée qu'elle s'était faite depuis petite de la manière dont elle doit mener sa vie. Elle ne le dit pas mais je l'entends, ça tinte à mes oreilles, voleuse, voleuse, voleuse. Elle me reproche des conneries, des tas de choses, mais au fond, je le sens, elle me reproche d'exister, d'avoir croisé son chemin, elle me reproche d'être une femme. Elle m'en veut de ne pas pouvoir, du coup, m'aimer en paix. Elle entre dans des colères flamboyantes, inoubliables. Son petit corps se transforme. Elle a l'apparence d'une bête, d'une bête furieuse, elle rugit, entièrement rouge. Pp. 78-79

Nous nous trouvons plutôt dans la dimension « terrible laideur », comme en témoignent l'« air monstrueux » de Sarah et la « bête furieuse » à laquelle elle est comparée. Sarah reproche à la narratrice d'être une femme, et qu'en l'aimant, elle a bouleversé tous les paradigmes dans lesquels son existence était ancrée avant leur rencontre. Le statut d'icône LGBT de Méduse est mis en évidence, une Méduse libératrice, libération pour vivre laquelle Sarah doit passer par des colères l'associant à la monstruosité.

Elle s'offre à moi, effarante de beauté, les cuisses ouvertes sur son sexe humide du petit matin, le rideau de la fenêtre ouvert sur la campagne humide du petit matin qui défile dans un brouillard de verts. p. 89

Il y a une beauté sublime qui est liée à la sexualité, mais aussi l'idée d'« effarante » de beauté, qui laisse entrevoir une idée de choc par ce terme à connotation plutôt négative. Le paradoxe de Méduse est donc bien représenté dans le personnage de Sarah.

5.3.10.2.4 Mythe 3 : Méduse est la seule mortelle des Gorgones

Comme nous le verrons dans le mythe suivant, la première partie du roman est ponctuée de la phrase « Elle est vivante ». La deuxième, quant à elle, se centre sur la mort de Sarah annoncée dans le prologue, avec une répétition de « profil de morte », et l'utilisation de termes centrés sur la mort. L'identité du roman repose sur ces répétitions, et il sera intéressant d'étudier la manière dont elles ont été traduites.

C'est un printemps presque comme un autre, un printemps à rendre mélancolique n'importe qui. Un printemps détraqué, plein de nuits chaudes et de pluies froides. Je ne parviens pas, dans la chambre moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux, de son profil de morte. Une dernière fois, j'observe chaque partie de son corps, de ce corps que j'aime tant. Je veux graver en moi, à jamais, ses orteils en griffe, la finesse de ses chevilles, l'arrondi émouvant de ses mollets, la tendresse de ses cuisses, son étrange sexe glabre de nourrisson et de vieille femme, son ventre indulgent. Je veux graver en moi,

pour toujours, la beauté de ses deux seins. Je ne veux pas regarder son visage. J'ai peur de la voir dormir. J'ai peur de la voir mourir. J'ai peur de vouloir l'embrasser une dernière fois. J'ai peur de la réveiller. J'ai peur qu'elle revienne à la vie. Là, elle dort, enfin. Elle est morte. Pp. 103-104

Cet extrait représente les premières lignes de la deuxième partie. Nous commençons par répéter « son profil de morte », qui renvoie aux termes exacts utilisés dans le prologue. Nous pouvons aussi lire, dans ce passage, « Elle est morte », ce qui crée un effet de symétrie avec la première partie du roman, où les mots « Elle est vivante » étaient répétés.

Quand même, ce goût de sang qui ne me quitte pas. Assassine ! je crois lire sur toutes les lèvres, pourtant italiennes. Meurtrière ! Folle perdue ! Main funeste ! Je l'ai tuée alors qu'elle mourait déjà, dans cette nuit blafarde, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas qu'elle meure, je ne supportais pas que ses lèvres s'entrouvrent pour dire je ne t'aime plus, je ne supportais pas qu'elle souffre, quelle souffre d'une maladie que j'avais moi-même enfoncée dans son sein, son sein gauche, côté cœur, une maladie comme un poignard dans le cœur, et moi au bout de la main qui tient le couteau. Je l'ai tuée parce qu'il m'était impossible de vivre avec elle, à ses côtés, d'être sa compagne, de faire route ensemble, je l'ai tuée parce qu'elle préférerait la musique, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas la vision de son corps décharné, de son crâne cirieux, de son profil de morte. Pp. 117-118

Dans ce deuxième extrait, la narratrice souffre après la mort de Sarah, fuit en Italie et subit la culpabilité d'avoir aidé Sarah à mourir, avec la répétition de « profil de morte » qui rappelle le prologue.

Le visage de ma fille s'efface peu à peu de mon esprit. Je ne vois plus que les seins de Sarah, ses seins si beaux et si malades qui vont la tuer, qui ont fait que je l'ai tuée, et au-dessus des seins, les yeux de Sarah, ses yeux de serpent, et puis son profil de morte couronné par les magnolias. Pp. 185-186

Suite à cette tragédie, elle en va même jusqu'à oublier sa propre fille : Sarah prend à nouveau le rôle de personnage principal, de par son caractère de mortelle.

Elle regarde au loin, les yeux ivres, les yeux fous, au-delà du canal de l'Ourcq qu'on aperçoit au pied de la tour. Elle entre à nouveau dans la fête, elle boit, elle danse. Dans la salle de bain, elle m'embrasse furieusement, elle gémit sous mes caresses, dans les boumboum qui n'en finissent pas. Tout tremble. Elle boit encore, elle a mal au cœur. Dans l'air chaud de la pleine nuit, sur le balcon, elle dit qu'elle veut rentrer. Elle s'accroche à mon bras, elle a du mal à marcher, elle est ivre. Ivre morte. Pp. 46-47

Néanmoins, dans la première partie du roman, des références sont déjà faites à la mort, comme dans ce passage où Sarah est qualifiée d'« Ivre morte », deux mots qui sont,

en outre, mis en évidence par le point qui les précède, et qui laissent déjà planer quelques éléments tragiques même dans la première partie de l'histoire.

Le métro file dans le noir. Je reprends ma respiration. J'avale ma salive au goût de fer, au goût de sang. Je passe les mains sur mon visage. Mes doigts ont gardé l'odeur de son sexe. Je les renifle comme une perdue. Mon amour. Mon amour mort. L'odeur, sur mes doigts, du sexe de mon amour morte. p. 105

Néanmoins, le caractère funeste du destin de Sarah ne passe pas que par des formulations telles que « son profil de morte » ou « Elle est morte ». En effet, nous retrouvons dans ce passage « Mon amour mort », suivi de « Mon amour morte ». Grammaticalement, le substantif « amour » est masculin : « Mon amour mort » indique ainsi la disparition de l'amour ressenti par la narratrice lorsqu'elle perd Sarah, tandis que « Mon amour morte » souligne la perte de Sarah en tant que personne.

Il faut prendre un train, un avion. Un bateau. M'en aller. Vite. J'ai peur qu'on me retrouve. Qu'on sache ce que j'ai fait. J'ai peur qu'elle me débusque. La mort aux trousses. C'est elle, la mort. Sarah la mort. J'ai peur qu'elle m'attrape à nouveau dans ses filets. Je ne veux plus voir ses yeux. Ses yeux si beaux. Ses yeux qui tombent. p. 105

Dans ce cas, l'auteure en vient même à comparer Sarah à la mort : Sarah est définie par son caractère mortel, tout comme Méduse, qui est la seule mortelle de ses sœurs.

Arrête de rire, s'il te plaît. Arrête de rire dans ma tête, arrête de rire près de moi. Laisse-moi, tu veux. Je t'ai tuée parce que je t'aimais, parce que je n'en pouvais plus de te voir souffrir, de voir ton corps, ton corps glorieux, ton corps de reine, ton corps tant aimé et tant désiré, je n'en pouvais plus de le voir se faire bousiller par la maladie. Je te l'ai dit ça, ce soir-là. Juste avant. Tu sais, tu te souviens ? Nous avions fait l'amour. Moi je m'en souviens. Je sais comment c'est. Mes doigts loin en toi, en toi qui ne peux presque plus bouger. Ma bouche sur tes lèvres sèches. Mes baisers sur tes paupières mauves. Mon idée de te faire jouir une dernière fois. J'avais déjà pris ma décision, à ce moment-là. Je voulais que tu jouisses et que tu t'endormes, là, juste là, dans ta maison des Lilas. Que tu ne te réveilles jamais. Pp. 148-149

À nouveau, le rire de la Méduse, terrifiant pour la narratrice, refait surface dans cet extrait. Ce rire la terrifie, elle ne le comprend pas, il lui rappelle la mort de Sarah. Il s'agit d'une description plus profonde du prologue, en ajoutant le rire de Sarah, qui hante la narratrice lorsque Sarah meurt. Cet extrait indique leur passion inébranlable, même lorsque la mort frappait à leur porte, ce qui souligne le paradoxe vie/mort qui entoure Méduse.

5.3.10.2.5 Mytheme 4 : Méduse est une représentation allégorique de l'Autre par rapport à la vie

Elle est vivante. p. 23 – 29 – 33 – 53 – 74 – 87 – 88 – 95

Comme nous l'avons expliqué plus haut, la première partie du roman est ponctuée de répétitions de la phrase « Elle est vivante ». Cette répétition laisse entrevoir le malheur à venir, dont le lectorat sait qu'il est inexorable, ce qui renforce le caractère tragique du roman. L'on sait donc que Sarah est « Autre » par rapport à la vie : elle est qualifiée de « vivante », mais l'on sait déjà qu'elle est vouée à mourir.

Son regard de serpent me pique dans le ventre quand je lui dis que si elle meurt demain, je veux que personne ne l'oublie. Et que je m'y emploierai. À l'autre bout du monde, elle devient une ombre sur l'écran de mon ordinateur. Elle ressemble à un fantôme lorsque nous nous parlons à des heures impossibles, pour elle comme pour moi, tant le décalage horaire est contraignant. Son corps bouge mais son visage reste fixe, elle ressemble à un Picasso, à une morte-vivante. p. 76

Comme nous l'avons vu avec « Ivre morte », la mort s'annonce progressivement dans la vie. Sarah est considérée comme une morte-vivante : la juxtaposition de ces deux mots est d'autant plus importante que le roman est ponctué d'« Elle est vivante » et « Elle est morte ». Ce passage est également intéressant car, pour la première fois, ce n'est pas Sarah qui fige le monde, mais bien le monde qui la fige.

5.3.10.2.6 Mytheme 5 : Méduse incarne le négatif absolu, le chaos

Soufre. Du latin *sulfur*, soufre, la foudre, le feu du ciel. Souffre. Première personne du singulier. Je souffre. Du latin *suffero*, supporter, prendre la charge de, endurer. En particulier être châtié par quelqu'un, puni de quelque chose. Subir une peine. p. 31

Comme nous l'avons vu plus haut, la narratrice compare Sarah au soufre, ce qui renvoie à l'instant où Sarah déclare son amour. Elle compare le soufre au « souffre » de « souffrance », et donne une définition de ces termes : d'une part, par des phénomènes climatologiques turbulents (« foudre », « feu du ciel »...) et, d'autre part, par des termes synonymes de fardeau ou de punition (« charge », « châtié »...)... Tous ces termes négatifs renvoient à la relation chaotique qu'elles vivent toutes les deux.

L'amour avec une femme : une tempête. p. 35

La relation chaotique que nous venons d'évoquer est également mise en évidence dans cet extrait, lorsque la narratrice compare son amour avec Sarah à « une tempête ».

Elle choisit l'étage le plus haut, le onzième étage. Il y a de la moquette au sol, des portes bien alignées et des éclats de voix un peu assourdis qui bruissent autour de nous. Elle me colle contre le mur, caresse mes dents avec sa langue, meurtrit mes seins avec ses doigts. Elle sent le cuir bleu et le désir orageux. p. 51

La référence au chaos de certains événements météorologiques est, encore une fois, présentée. Leur passion est décrite comme orageuse.

Une année s'est écoulée, une année de musique, une année de frissons, une année de soufre. Elle dit qu'elle veut me quitter, que cette vie qu'on mène est trop tumultueuse, que c'est la tempête. p. 84

Dans cet extrait, la narratrice évoque la première année de sa relation avec Sarah en des termes négatifs renvoyant, encore une fois au chaos : « vie tumultueuse », « tempête ». En outre, l'« année de soufre » évoque aussi la souffrance.

Elle m'aperçoit, elle me harponne avec son regard, il n'existe plus rien, uniquement nos yeux qui se croisent, sur la place San Bartolomeo, nos corps qui avancent l'un vers l'autre comme des aimants maléfiques, comme s'ils étaient envoûtés. p. 39

Sarah est à nouveau décrite avec des termes négatifs, qui évoquent directement Méduse, notamment lorsque l'on évoque qu'elle « harponne » la narratrice du regard (ce qui renvoie au regard pétrifiant de Méduse), et lorsque l'on parle d'« aimants maléfiques », formulation illustrant à quel point la passion entre les deux personnages est délétère.

5.3.10.2.7 Mythe 6 : Méduse est une figure de la féminité menaçante ou tentatrice

Dans cette section, nous étudions des extraits qui parlent de passion sexuelle, qui évoque, pour la narratrice, le caractère menaçant que représente Sarah et la relation qu'elle entretient avec elle.

Son parfum. Son odeur. Sa nuque. Ses cheveux. Ses mains. Ses doigts. Ses fesses. Ses mollets. Ses ongles. Ses lobes d'oreille. Ses grains de beauté. Ses cuisses. Sa vulve violine. Ses hanches. Son nombril. Ses tétons. Ses épaules. Ses genoux. Ses aisselles. Ses joues. Sa langue. p. 34

Nous retrouvons l'allitération caractéristique du bruit du serpent que nous évoquions plus haut. Nous retrouvons une suite de déterminants possessifs concernant le corps de Sarah, qui placent cette dernière au centre de tout. Deux choses sont à déceler : l'obsession de la narratrice pour Sarah, ainsi et la féminité exacerbée de Sarah.

Je ne pensais pas toucher un jour le corps d'une femme, aimer ça à la folie au point d'y penser sans arrêt, nuit et jour. Elle ne quitte pas mon esprit. Elle me hante, nue, sublime, un fantôme qui fait gonfler mes veines, larmoyer mon sexe. C'est une révélation, une lumière, une épiphanie. p. 35-36

Dans « elle me hante, nue, sublime », nous retrouvons l'idée de la féminité menaçante. Nous voyons également l'utilisation de termes ayant trait au religieux : « révélation », « épiphanie », ce qui met en exergue la figure tentatrice de Sarah, que nous pouvons donc rapprocher de Méduse.

La vie extérieure n'existe plus. La vie matérielle non plus. Il n'y a plus qu'elle. Elle, ses yeux de serpent, ses seins, son cul. p. 36

Sarah, personnage principal, efface tout le reste. On met l'accent sur « ses yeux », « ses seins » et « son cul », et donc sur sa féminité, qui devient menaçante car plus rien d'autre n'existe.

Quand je me réveille, j'ai mal partout. Chaque jour, je suis un peu plus endolorie. Mon corps est souvent alourdi par le désir de son corps, de nos peaux mêlées, de nos doigts au plus profond l'une de l'autre, de nos petits matins enlacées. Et cette fatigue qui ne me quitte pas depuis qu'elle est morte. Pardon, depuis que je suis partie. Il n'y a plus jamais de sommeil tranquille. La fatigue de mon corps et, en même temps, l'extrême vaillance de mon corps, découverte par hasard, capable de marcher des heures chaque jour, de survivre presque sans rien manger, sans rien boire. p. 168

Nous trouvons dans cet extrait l'apogée de la féminité menaçante et tentatrice car, lors de la mort de Sarah, la narratrice souffre physiquement du manque de relations charnelles avec Sarah.

5.3.10.3 Analyse du niveau microscopique

5.3.10.3.0 Titre

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
<i>Ça raconte Sarah</i>	<i>Voy a hablar de Sarah</i>	Je vais parler de Sarah
VO	VUK	Rétrotraduction
<i>Ça raconte Sarah</i>	<i>All About Sarah</i>	Tout tourne autour de Sarah
VO	VUS	Rétrotraduction
<i>Ça raconte Sarah</i>	<i>They Say Sarah</i>	On dit Sarah / Ils disent Sarah / Elles disent Sarah / Iel dit Sarah / Iels disent Sarah

Dans le titre de la version hispanophone, nous décelons un procédé d'explicitation, qui consiste en un ajout d'informations à des titres (souvent de nature allusive) tel que celui-ci, en vue de les rendre plus explicites. Nous décelons également, dans la traduction du titre vers l'espagnol, un effet d'assonance, car nous perdons la figure de style de répétition présente en français. Ainsi, nous sommes, dans le titre, en présence d'un effet de voix de déformation (perte de focalisation neutre) et d'un effet interprétatif de contraction, car le caractère central et infini de Sarah (« Sarah conte Sarah conte Sarah... ») est perdu. En outre, la narratrice est explicitement présente dans le titre en espagnol, alors que ce n'est pas le cas dans la version francophone.

Il est, en outre, intéressant que le titre n'a pas été traduit sous la même forme dans la version britannique et dans la version américaine. Dans la première, le titre est *All About Sarah*, choix dans lequel nous voyons un procédé de traduction littérale, en ce sens que les constructions grammaticales de la langue source ont été converties en utilisant l'équivalent le plus proche en langue cible. Le titre britannique est également une explicitation, car il rajoute l'idée que « tout » tourne autour de Sarah. Dans le questionnaire que nous avons soumis à la traductrice, celle-ci évoque le film *All about Eve* en lien avec son choix de titre, et explique avoir choisi la formulation « *All about* » pour garder le personnage de Sarah au centre du titre, tout comme elle se trouve au centre de l'intrigue. Ainsi, si nous notons, dans le titre de la version britannique, la perte de la figure de style présente dans le titre en français, il n'en reste pas moins qu'aucun effet de voix ni d'effet interprétatif ne sont à déceler, car le personnage de Sarah (= Méduse) reste au centre du titre, et la neutralité du titre francophone est conservée dans la version britannique (formulation impersonnelle).

La même traductrice, Adriana Hunter, a opéré un choix totalement différent pour la traduction du titre vers l'anglais dans la version américaine. Elle a opté, dans ce cas, pour le titre *They Say Sarah*. Il s'agit d'un procédé poétique, car une allitération en lien avec la

lettre -s se produit. Ceci rappelle le bruit du serpent, pertinent dans le cadre du parallèle que nous réalisons entre Sarah et la figure de Méduse. Nous nous trouvons, en outre, en présence d'un effet de voix d'accrétion, car le pronom « *they* » peut renvoyer, en plus de son interprétation neutre, à d'autres personnes parlant de Sarah, qui reste le personnage principal. Ainsi, plus d'acteurs semblent parler d'elle, ce qui provoque aussi un effet interprétatif d'expansion par rapport au mythe de Méduse. Par ailleurs, nous voyons en ce choix de traduction pour le titre un procédé de traduction littérale, car la structure grammaticale est convertie pour se rapprocher de la structure de la langue cible. Au contraire des deux autres titres traduits, la neutralité du « ça » est maintenue.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Ça raconte Sarah, sa beauté inédite, son nez abrupt d'oiseau rare, ses yeux d'une couleur inouïe, rocailleuse, verte, mais non, pas verte, ses yeux absinthe, malachite, vert-gris rabattu, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. Ça raconte le printemps où elle est entrée dans ma vie comme on entre en scène, pleine d'allant, conquérante. Victorieuse. p. 15	Voy a hablar de Sarah, de su belleza inédita, de su nariz abrupta de <i>rara avis</i> , de sus ojos de color inaudito, pedregoso, verde, no, qué va, verde no, sus ojos de absenta, de malaquita, de cardenillo rebajado, sus ojos de serpiente de párpados caídos. Voy a hablar de la primavera en que entré en mi vida como quien sube a escena, briosa y conquistadora. Victoriosa. p. 15	Je vais parler de Sarah, de sa beauté inédite, de son nez abrupt d'oiseau rare, de ses yeux d'une couleur inouïe, rocailleuse, verte, non, mais non, pas verte, ses yeux d'absinthe, de malachite, vert-de-gris rabaissé, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. Je vais parler du printemps où elle est entrée dans ma vie comme quelqu'un qui entre en scène, fougueuse et conquérante. Victorieuse.
VO	VUK	Rétrotraduction
Ça raconte Sarah, sa beauté inédite, son nez abrupt d'oiseau rare, ses yeux d'une couleur inouïe, rocailleuse, verte, mais non, pas verte, ses yeux absinthe, malachite, vert-gris rabattu, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. Ça raconte le printemps où elle est entrée dans ma vie comme on entre en scène, pleine d'allant, conquérante. Victorieuse. p. 15	It's all about Sarah, her unique brand of beauty, her sharp, rare bird's beak of a nose, the unusual colour of her eyes, stone-like, green, but not really, not green, her absinthe, malachite, faded grey-green eyes, her snake eyes with their drooping lids. It's all about the spring when she came into my life as if stepping onto a stage, with gusto, triumphant. Victorious. p. 7	Tout tourne autour de Sarah, sa marque unique de beauté, son bec de nez abrupt d'oiseau rare, la couleur inhabituelle de ses yeux, ressemblant à de la pierre, verts, mais pas vraiment, pas verts, ses yeux absinthe, malachite, gris-verts délavés, ses yeux de serpent avec leurs paupières tombantes. Tout tourne autour du printemps où elle est entrée dans ma vie comme si elle entrait en scène, avec vigueur, triomphante. Victorieuse.
VO	VUS	Rétrotraduction
<u>Ça raconte Sarah</u> , sa beauté inédite, son nez abrupt d'oiseau rare, ses yeux d'une couleur inouïe, rocailleuse, verte, mais non, pas verte, ses yeux absinthe, malachite, vert-gris rabattu, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. Ça raconte le printemps où elle est entrée dans ma vie comme on entre en scène, pleine d'allant, conquérante. Victorieuse. p. 15	<u>It's all about Sarah</u> , her unique brand of beauty, her sharp, rare bird's beak of a nose, the unusual color of her eyes, stone-like, green, but not really, not green, her absinthe, malachite, faded grey-green eyes, her snake eyes with their drooping lids. It's all about the spring when she came into my life as if stepping onto a stage, with gusto, triumphant. Victorious. p. 7	<u>Tout tourne autour de Sarah</u> , sa marque unique de beauté, son bec de nez abrupt d'oiseau rare, la couleur inhabituelle de ses yeux, ressemblant à de la pierre, verts, mais pas vraiment, pas verts, ses yeux absinthe, malachite, gris-verts délavés, ses yeux de serpent avec leurs paupières tombantes. Tout tourne autour du printemps où elle est entrée dans ma vie comme si elle entrait en scène, avec vigueur, triomphante. Victorieuse.

Dans cet extrait, la répétition faite du titre dans la version originale est conservée dans la version hispanophone, ainsi que dans la version britannique, ce qui ne provoque aucun effet.

En revanche, dans la version américaine, cette répétition du titre est perdue, ce qui débouche sur un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction, l'accent étant moins mis sur Sarah (Méduse) que dans les autres versions envisagées.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Ça raconte Sarah, sa beauté mystérieuse, son nez cassant de doux rapace, ses yeux comme des cailloux, verts, mais non, pas verts, ses yeux d'une couleur insolite, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. Ça raconte Sarah la fougue, Sarah la passion, Sarah le soufre, ça raconte le moment précis où l'allumette craque, le moment précis où le bout de bois devient feu, où l'étincelle illumine la nuit, où du néant jaillit la brûlure. Ce moment précis et minuscule, un basculement d'une seconde à peine. Ça raconte Sarah, de symbole : S. p. 31</p>	<p>Hablo de Sarah, de su belleza misteriosa, de su nariz cortante de manso rapaz, de sus ojos como guijarros, verdes, pero qué va, verdes no, sus ojos de un color insólito, sus ojos de serpiente de párpados caídos. Hablo de Sarah la fogosidad, de Sarah la pasión, de Sarah el azufre; hablo del preciso instante en que suena el chasquido de la cerilla, del preciso instante en que el palito se convierte en fuego, en que la chispa ilumina la noche y de la nada surge la quemadura. De ese preciso y diminuto instante, ese vuelco de apenas un segundo. Hablo de Sarah, cuyo símbolo es S. Pp. 29-30</p>	<p>Je parle de Sarah, de sa beauté mystérieuse, de son nez coupant de doux rapace, de ses yeux comme des cailloux, verts, mais non enfin, pas verts, ses yeux d'une couleur insolite, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. Je parle de Sarah la fougue, de Sarah la passion, de Sarah le soufre ; je parle de l'instant précis où retentit le crac de l'allumette, de l'instant précis où le bout de bois se transforme en feu, où l'étincelle illumine la nuit et du rien surgit la brûlure. De cet instant précis et minuscule, ce basculement d'à peine une seconde. Je parle de Sarah, dont le symbole est S.</p>
VO	VUK	Rétrotraduction
<p>Ça raconte Sarah, sa beauté mystérieuse, son nez cassant de doux rapace, ses yeux comme des cailloux, verts, mais non, pas verts, ses yeux d'une couleur insolite, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. Ça raconte Sarah la fougue, Sarah la passion, <u>Sarah le soufre</u>, ça raconte le moment précis où l'allumette craque, le moment précis où le bout de bois devient feu, où l'étincelle illumine la nuit, où du néant jaillit la brûlure. Ce moment précis et minuscule, un basculement d'une seconde à peine. Ça raconte Sarah, de symbole : S. p. 31</p>	<p>It's all about Sarah, her mysterious beauty, the sharp lines of her gentle bird-of-prey nose, her pebble-like eyes, green, but no, not green, her unusual coloured eyes, her snake eyes with their drooping lids. It's all about Sarah the impetuous, Sarah the passionate, <u>Sarah the sulphurous</u>, it's all about the exact moment when the match flares, the exact moment when that piece of wood becomes fire, when the spark lights up the darkness, when burning springs out of nowhere. The exact moment is tiny, everything turned upside down in barely a second. It's all about Sarah, symbol: S. p. 21</p>	<p>Tout tourne autour de Sarah, sa beauté mystérieuse, les lignes abruptes de son doux nez de rapace, ses yeux semblables à des cailloux, verts, mais non, pas verts, ses yeux d'une couleur inhabituelle, ses yeux de serpent avec leurs paupières tombantes. Tout tourne autour de Sarah l'impétueuse, Sarah la passionnée, <u>Sarah la sulfureuse</u>, tout tourne autour du moment exact où ce morceau de bois devient du feu, quand l'étincelle éclaire la nuit, quand la brûlure jaillit de nulle part. Le moment exact est minuscule, tout est basculé en à peine une seconde. Tout tourne autour de Sarah, symbole : S.</p>
VO	VUS	Rétrotraduction
<p>Ça raconte Sarah, sa beauté mystérieuse, son nez cassant de doux rapace, ses yeux comme des cailloux, verts, mais non, pas verts, ses yeux d'une couleur insolite, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. Ça raconte Sarah la fougue, Sarah la passion, Sarah le soufre, ça raconte le moment précis où l'allumette craque, le moment précis où le bout de bois devient feu, où l'étincelle illumine la nuit, où du néant jaillit la brûlure. Ce moment précis et minuscule, un</p>	<p>It's all about Sarah, her mysterious beauty, the sharp lines of her gentle bird-of-prey nose, her pebble-like eyes, green, but no, not green, her unusual colored eyes, her snake eyes with their drooping lids. It's all about Sarah the impetuous, Sarah the passionate, Sarah the sulphurous, it's all about the exact moment when the match flares, the exact moment when that piece of wood becomes fire, when the spark lights up the darkness, when burning springs out of nowhere. The exact moment is tiny, everything turned upside down in</p>	<p>Tout tourne autour de Sarah, sa beauté mystérieuse, les lignes abruptes de son doux nez d'oiseau de proie, ses yeux semblables à des cailloux, verts, mais non, pas verts, ses yeux d'une couleur inhabituelle, ses yeux de serpent avec leurs paupières tombantes. Tout tourne autour de Sarah l'impétueuse, Sarah la passionnée, Sarah la sulfureuse, tout tourne autour du moment exact où ce morceau de bois devient du feu, quand l'étincelle éclaire la nuit, quand la brûlure jaillit de nulle part. Le moment exact est minuscule, tout est basculé en</p>

basculement d'une seconde à peine. Ça raconte Sarah, de symbole : S. p. 31	barely a second. It's all about Sarah, symbol: S. p. 21	à peine une seconde. Tout tourne autour de Sarah, symbole : S.
--	---	--

Pour ce troisième extrait relatif au titre du roman, le titre est répété trois fois à l'identique dans la version originale en français. Dans la version hispanophone, le titre *Voy a hablar de Sarah* (Futur) n'est pas répété : *Hablo de Sarah* (indicatif présent) lui a été préféré. Par conséquent, la formulation choisie en langue espagnole ancre le lectorat dans le présent, ce qui provoque un effet de voix d'accrétion, car l'on sait qu'on se trouve dans le présent tout en sachant que Sarah est vouée à mourir dans la version espagnole (explicitation), mais un effet interprétatif de contraction, car le choc ressenti par le lectorat, sachant que Sarah va mourir, est moindre en espagnol.

Dans les deux versions en langue anglaise, « Sarah le soufre » est transformée en « *Sarah the sulphurous* » (« Sarah la sulfureuse »). En langue anglaise, comme l'indique le dictionnaire *Merriam-Webster*, « *sulphurous* » peut caractériser, en plus de ce qui est lié au soufre, des choses ou actions liées à l'enfer, dommageables, virulentes, voire profanes ou blasphématoires. Une connotation négative est donc ajoutée dans la traduction vers l'anglais, ce qui crée un effet de voix d'accrétion et un effet interprétatif d'expansion, car la dimension négative contenue dans la figure paradoxale de Méduse est mise en évidence dans la version anglophone.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Ça raconte ça, ça raconte Sarah l'inconnue, Sarah l'honnête fille, Sarah la dame prudente, Sarah la femme fantasque, <u>Sarah la femme bizarre</u> . Sarah la femme seule. Pp. 65-66	De eso hablo, de Sarah, la incógnita; Sarah, la moza honrada; Sarah, la mujer prudente; Sarah, la mujer extravagante; <u>Sarah, el espíritu de la contradicción</u> . Sarah, la mujer sola. p. 61	Je parle de ça, de Sarah, l'inconnue ; Sarah, la jeune fille honnête ; Sarah la femme prudente ; Sarah, la femme extravagante ; <u>Sarah, l'esprit de la contradiction</u> . Sarah, la femme seule.
VO	VUK	Rétrotraduction
Ça raconte ça, ça raconte Sarah l'inconnue, Sarah l'honnête fille, Sarah la dame prudente, Sarah la femme fantasque, Sarah la femme bizarre. Sarah la femme seule. Pp. 65-66	It's all about that, it's all about Sarah the unknown woman, Sarah the honourable maiden, Sarah the prudent lady, Sarah the extravagant woman, Sarah the bizarre woman. Sarah the lone woman. p. 52	Tout tourne autour de ça, tout tourne autour de Sarah la femme inconnue, Sarah la jeune fille honorable, Sarah la dame prudente, Sarah la femme extravagante, Sarah la femme bizarre. Sarah la femme seule.
VO	VUS	Rétrotraduction
Ça raconte ça, ça raconte Sarah l'inconnue, Sarah l'honnête fille, Sarah la dame prudente, Sarah la femme fantasque, Sarah la femme bizarre. Sarah la femme seule. Pp. 65-66	It's all about that, it's all about Sarah the unknown woman, Sarah the honorable maiden, Sarah the prudent lady, Sarah the extravagant woman, Sarah the bizarre woman. Sarah the lone woman. p. 52	Tout tourne autour de ça, tout tourne autour de Sarah la femme inconnue, Sarah la jeune fille honorable, Sarah la dame prudente, Sarah la femme extravagante, Sarah la femme bizarre. Sarah la femme seule.

Les pièces de théâtre de Goldoni sont utiles à la compréhension du commentaire suivant.

FR	IT	ES	EN
L'Inconnue	L'Incognita	La incógnita	The Unknown Woman
L'Honnête Fille	La putta onorata	La putta honrada	The Honorable Maid
La Dame prudente	La dama prudente	La dama prudente	The Prudent Lady
La Femme fantasque	La donna stravagante	La mujer extravagante	The Extravagant Woman
La Femme bizarre	La donna bizzarra	La mujer extraña	The Bizarre Woman
La Femme seule	La donna sola	La mujer solitaria	The Lone Woman

Ce quatrième extrait relatif au titre est extrêmement intéressant, dans la mesure où la version originale associe Sarah à des pièces de théâtre de Goldoni, dont le titre et les traductions en différentes langues figurent dans le tableau ci-dessus.

Dans la version hispanophone, les titres donnés ressemblent peu ou prou aux titres des pièces de Goldoni traduites en langue espagnole (si l'on compare la troisième colonne du tableau des titres ci-dessus et les titres utilisés dans *Voy a hablar de Sarah*). Nous constatons toutefois que pour traduire « Sarah la femme bizarre », les traductrices ayant produit la version hispanophone ont choisi « *Sarah, el espíritu de la contradicción* », plutôt que le titre de la pièce traduite de Goldoni *La mujer extraña*. Le titre choisi provient de la traduction vers l'espagnol d'une pièce de théâtre de Dufresny, intitulée *L'esprit de contradiction*. Nous voyons un effet interprétatif d'expansion, dans la mesure où la figure d'altérité caractéristique de Méduse est amplifiée par le choix de cette traduction en espagnol. En outre, dans le même extrait, la perte de la répétition du titre provoque un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction.

Dans les deux versions anglophones, les traductions officielles des pièces de Goldoni vers l'anglais sont utilisées. À noter néanmoins que, si dans la version britannique, le titre *All About Sarah* est répété, ce qui ne cause pas d'effet puisque Sarah reste le personnage central, le titre diffère dans la version américaine (*They Say Sarah*) bien que la formulation

dans ce passage reste « *It's all about that* ». Nous ne voyons néanmoins pas d'effet, car Sarah conserve une position centrale malgré la non-correspondance entre le titre et l'extrait.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
Ça raconte ça, qu'on ne peut pas <u>aimer</u> , boire et chanter en <u>paix</u> , que pour vivre heureuses, il faut vivre <u>cachées</u> . p. 72	De eso hablo, de que no podemos querernos, <u>ni beber ni comer ni cantar en paz</u> , de que para vivir felices tenemos que vivir escondidas. p. 67	Je parle de ça, que nous ne pouvons pas nous aimer, ni boire ni manger, ni chanter en <u>paix</u> , que pour vivre heureux nous devons vivre cachées.
VO	VUK	Rétrotraduction
Ça raconte ça, qu'on ne peut pas aimer, boire et chanter en paix, que pour vivre heureuses, il faut vivre <u>cachées</u> . p. 72	It's all about that, the fact we can't love, drink and sing in peace, and if we want to live happily we have to live <u>in hiding</u> . p. 58	Tout tourne autour de ça, le fait qu'on ne peut pas aimer, boire et chanter en paix, et si on veut vivre heureuses on doit vivre <u>cachées</u> .
VO	VUS	Rétrotraduction
Ça raconte ça, qu'on ne peut pas aimer, boire et chanter en paix, que pour vivre heureuses, il faut vivre cachées. p. 72	It's all about that, the fact we can't love, drink and sing in peace, and if we want to live happily we have to live in hiding. p. 58	Tout tourne autour de ça, le fait qu'on ne peut pas aimer, boire et chanter en paix, et si on veut vivre heureuses on doit vivre cachées.

Pour ce cinquième extrait relatif au titre, nous voyons en espagnol un effet de voix d'accrétion, car l'idée de manger « *ni comer* » n'est pas présente dans la version originale en français. Ceci ne provoque, néanmoins, aucun effet interprétatif à l'égard du mythe de Méduse.

Dans la version anglophone, en revanche, l'utilisation de la formulation « *in hiding* » pour rendre l'idée de « cachées » neutralise l'expression, de par l'absence de genre. Ainsi, l'amour saphique mal vu par la société disparaît dans la version anglophone, ce qui provoque un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction, le mythe 6, qui souligne que Méduse est une figure de la féminité menaçante, disparaissant.

Extrait 6

VO	VES	Rétrotraduction
Elle m'embrasse comme pour la première fois sur l'aire d'autoroute entre Paris et Honfleur. Ça raconte Sarah, imprévisible, ondoyante, déroutante, versatile, terrifiante comme un papillon de nuit. p. 94	Me besa como si fuera la primera vez en el área de descanso de la autovía entre París y Honfleur. Hablo de Sarah, imprevisible, errática, desconcertante, veleidosa y aterradoras como una polilla. p. 87	Elle m'embrasse comme si c'était la première fois sur l'aire de repos de l'autoroute entre Paris et Honfleur. Je parle de Sarah, imprévisible, erratique, déconcertante, inconstante et terrifiante comme une mite.
VO	VUK	Rétrotraduction
Elle m'embrasse comme pour la première fois sur l'aire d'autoroute entre Paris et Honfleur. Ça raconte Sarah, imprévisible, ondoyante, déroutante, versatile, terrifiante comme un papillon de nuit. p. 94	She kisses me as if for the first time at the motorway service station between Paris and Honfleur. It's all about Sarah, unpredictable, temperamental, disturbing, changeable and terrifying as a moth. p. 78	Elle m'embrasse comme si c'était la première fois à la station-service sur l'autoroute entre Paris et Honfleur. Tout tourne autour de Sarah, imprévisible, capricieuse, dérangeante, changeante et terrifiante comme une mite.
VO	VUS	Rétrotraduction

Elle m’embrasse comme pour la première fois sur l’aire d’autoroute entre Paris et Honfleur. Ça raconte Sarah, imprévisible, ondoyante, déroutante, versatile, terrifiante comme un papillon de nuit. p. 94	She kisses me as if for the first time at the motorway service station between Paris and Honfleur. It’s all about Sarah, unpredictable, temperamental, disturbing, changeable and terrifying as a moth. p. 78	Elle m’embrasse comme si c’était la première fois à la station-service sur l’autoroute entre Paris et Honfleur. Tout tourne autour de Sarah, imprévisible, capricieuse, dérangeante, changeante et terrifiante comme une mite.
--	---	--

Dans cet extrait, aucun effet n’est à signaler pour les différentes langues.

Extrait 7

VO	VES	Rétrotraduction
Ça raconte Sarah, sa beauté inconnue, cruelle, son nez austère d’oiseau de proie, ses yeux comme des silex, ses yeux meurtriers, assassins, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. p. 96	Hablo de Sarah, de su belleza desconocida y cruel, de su nariz austera de ave de presa, de sus ojos como sendos sílex, sus ojos letales, asesinos, sus ojos de serpiente, de párpados caídos. p. 89	Je parle de Sarah, de sa beauté inconnue et cruelle, de son nez austère d’oiseau de proie, de ses yeux comme deux silex, ses yeux mortels, assassins, ses yeux de serpent, aux paupières tombantes.
Ça raconte Sarah, sa beauté inconnue, cruelle, son nez austère d’oiseau de proie, ses yeux comme des silex, ses yeux meurtriers, assassins, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. p. 96	It’s all about Sarah, her cruel, unfamiliar beauty, her austere bird-of-prey nose, her flinty eyes, her murderous, killer eyes, her snake eyes with their drooping lids. p. 79	Tout tourne autour de Sarah, sa beauté cruelle, inconnue, son nez austère d’oiseau de proie, ses yeux de silex, ses yeux meurtriers, assassins, ses yeux de serpent avec leurs paupières tombantes.
Ça raconte Sarah, sa beauté inconnue, cruelle, son nez austère d’oiseau de proie, ses yeux comme des silex, ses yeux meurtriers, assassins, ses yeux de serpent aux paupières tombantes. p. 96	It’s all about Sarah, her cruel, unfamiliar beauty, her austere bird-of-prey nose, her flinty eyes, her murderous, killer eyes, her snake eyes with their drooping lids. p. 79	Rétrotraduction Tout tourne autour de Sarah, sa beauté cruelle, inconnue, son nez austère d’oiseau de proie, ses yeux de silex, ses yeux meurtriers, assassins, ses yeux de serpent avec leurs paupières tombantes.

Dans cet extrait, aucun effet n’est à signaler, tant en ce qui concerne les versions anglophones que la version hispanophone.

Extrait 8

VO	VES	Rétrotraduction
<u>Je me souviens de ça</u> , de la violence entre nous, des yeux verts et furibonds de Sarah, mais non, pas verts, ses yeux absinthe aux paupières tombantes, de sa bouche méchante, de ses gestes de folle. Je sais comment c’est. Je pars. Je m’enfuis. Déjà, je m’enfuis. Je prends le métro. p. 131	<u>Lo recuerdo</u> : lo violento que era lo nuestro, los ojos verdes y furibundos de Sarah, qué va, verdes no, sus ojos de absentia con los párpados caídos, su boca malvada y sus ademanes de loca. Sé cómo es. Me voy. Salgo huyendo. Ya estoy huyendo. Cojo el metro. Pp. 120-121	<u>Je m’en souviens</u> : à quel point c’était violent entre nous, les yeux verts et furibonds de Sarah, mais non, pas verts, ses yeux d’absinthe aux paupières tombantes, sa bouche maléfique et ses gestes de folle. Je sais comment c’est. Je pars. Je sors en fuyant. Je m’enfuis déjà. Je prends le métro.
<u>Je me souviens de ça</u> , de la violence entre nous, des yeux verts et furibonds de Sarah, mais non, pas verts, ses yeux absinthe aux paupières tombantes, de sa bouche méchante, de ses gestes de folle. Je sais comment c’est. Je pars. Je m’enfuis. Déjà, je m’enfuis. Je prends le métro. p. 131	<u>I remember this</u> , the violence between us, Sarah’s furious green eyes, but no, not green, her absinthe-coloured eyes with the drooping lids, her spiteful mouth, her wild gesticulations. I know how it goes. I leave. I run away. I’m already running away. I take the Métro. p. 113	<u>Je me souviens de ça</u> , de la violence entre nous, des yeux verts et furieux de Sarah, mais non, pas verts, ses yeux couleur absinthe avec les paupières tombantes, sa bouche malveillante, ses gesticulations sauvages. Je sais comment ça va. Je pars. Je fuis. Je m’enfuis déjà. Je prends le métro.
<u>Je me souviens de ça</u> , de la violence entre nous, des yeux verts et furibonds	<u>I remember this</u> , the violence between us, Sarah’s furious green eyes, but no,	<u>Rétrotraduction</u> Je me souviens de ça, de la violence entre nous, des yeux verts et furieux de

de Sarah, mais non, pas verts, ses yeux absinthe aux paupières tombantes, de sa bouche méchante, de ses gestes de folle. Je sais comment c'est. Je pars. Je m'enfuis. Déjà, je m'enfuis. Je prends le métro. p. 131	not green, her absinthe-colored eyes with the drooping lids, her spiteful mouth, her wild gesticulations. I know how it goes. I leave. I run away. I'm already running away. I take the Métro. p. 113	Sarah, mais non, pas verts, ses yeux couleur absinthe avec les paupières tombantes, sa bouche malveillante, ses gesticulations sauvages. Je sais comment ça va. Je pars. Je fuis. Je m'enfuis déjà. Je prends le métro.
---	---	---

Dans ce dernier extrait relatif au titre, les effets relevés sont les mêmes dans les versions anglophones et dans la version hispanophone. En effet, la formulation originale « Je me souviens de ça » renvoie directement au titre, et donc, à Sarah. Néanmoins, cette répétition disparaît aussi bien dans les versions anglophones « *I remember this* » que dans la version hispanophone « *Lo recuerdo* ». Sarah devient donc moins centrale dans les traductions, ce qui provoque des effets de voix de réduction et des effets interprétatifs de contraction.

5.3.10.3.1 Mythe 1A : Méduse est l'héroïne, le personnage principal

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
<p>C'est Sarah, se réjouit quelqu'un. Je ne sais pas qui est Sarah. Mais si, me dit-on, vous vous êtes déjà croisées. On me décrit les circonstances. Aucun souvenir. La maîtresse de maison va ouvrir la porte de l'appartement. C'est Sarah, oui. Je ne la reconnais pas.</p> <p><u>Elle</u> arrive en retard, essoufflée, riante. C'est une tornade inattendue. Elle parle fort, vite, elle sort de son sac une bouteille de vin, des choses à manger, une profusion de trucs. Elle enlève son écharpe, son manteau, ses gants, son bonnet. Elle pose tout par terre, sur la moquette crème. Elle s'excuse, elle plaisante, elle tournoie. Elle parle mal, avec des mots vulgaires qui semblent flotter dans l'air longtemps après qu'elle les a prononcés. Elle fait trop de bruit. <u>Il n'y avait rien</u>, du silence, des rires affectés, des mines cérémonieuses et, d'un coup, <u>il n'y a qu'elle</u>. Pp. 18-19</p>	<p>«Es Sarah», se alegra alguien. No sé quién es Sarah. «Claro que si—me dicen —, ya os conocéis.» Me describen cómo y cuándo. No me acuerdo de nada. La anfitriona va a abrir la puerta. Pues sí que es Sarah. No me suena.</p> <p>Llega tarde, jadeante y risueña. Es un torbellino inesperado. Habla alto, deprisa, saca del bolso una botella de vino, algo de comer, un montón de cosas. Se quita la bufanda, el abrigo, los guantes y el gorro. Lo deja todo en el suelo, sobre la moqueta color crema. Se disculpa, bromea y revolotea. Habla mal, con palabras vulgares que parece que se quedan flotando en el aire mucho rato después de haberlas dicho. Hace demasiado ruido, <u>No había nada</u>, solo silencio, risas afectadas y rostros circunspectos, y de repente <u>solo está ella</u>. Pp. 17-18</p>	<p>« C'est Sarah », se réjouit quelqu'un. Je ne sais pas qui est Sarah. « Bien sûr que si – on me dit -, vous vous connaissez déjà. » On me décrit comment et quand. Je ne me souviens de rien. La maîtresse de maison va ouvrir la porte. Oui en effet c'est Sarah. Elle ne me dit rien.</p> <p>Elle arrive en retard, haletante, souriante. C'est un tourbillon inattendu. Elle parle fort, vite, sort du sac une bouteille de vin, de quoi manger, un tas de choses. Elle enlève son écharpe, son manteau, ses gants et son bonnet. Elle pose tout sur le sol, sur la moquette couleur crème. Elle s'excuse, plaisante et tournoie. Elle parle mal, avec des mots vulgaires qui semblent rester flotter dans l'air longtemps après avoir été prononcés. Elle fait trop de bruit. <u>Il n'y avait rien</u>, seulement du silence, des rires affectés et des visages circunspects, et soudain <u>il n'y a qu'elle</u>.</p>
VO	VUK	Rétrotraduction
<p>C'est Sarah, se réjouit quelqu'un. Je ne sais pas qui est Sarah. Mais si, me dit-on, vous vous êtes déjà croisées. On me décrit les circonstances. Aucun souvenir. La maîtresse de maison va ouvrir la porte de l'appartement. C'est Sarah, oui. Je ne la reconnais pas.</p> <p>Elle arrive en retard, essoufflée, riante. C'est une tornade inattendue. Elle parle fort, vite, elle sort de son sac une</p>	<p><u>Oh, it's Sarah</u>, someone says delightedly. I don't know who Sarah is. Yes you do, I'm told, you've already met. I'm told when and where. No recollection whatsoever. The lady of the house goes to open the door. Yes, it's Sarah. I don't recognise her.</p> <p>She's late, out of breath, laughing. An unexpected tornado. She talks loudly, fast, hauling from her bag a bottle of</p>	<p><u>Oh, c'est Sarah</u>, quelqu'un dit avec joie. Je ne sais pas qui est Sarah. Mais si tu sais, on me dit, vous vous êtes déjà rencontrés. On me dit quand et où. Aucun souvenir. La maîtresse de maison va ouvrir la porte. Oui, c'est Sarah. Je ne la reconnais pas.</p> <p>Elle est en retard, à bout de souffle, riante. Une tornade inattendue. Elle parle fort, vite, tirant de son sac une</p>

<p>bouteille de vin, des choses à manger, une profusion de trucs. Elle enlève son écharpe, son manteau, ses gants, son bonnet. Elle pose tout par terre, sur la moquette crème. Elle s'excuse, elle plaisante, elle tournoie. Elle parle mal, avec des mots vulgaires qui semblent flotter dans l'air longtemps après qu'elle les a prononcés. Elle fait trop de bruit. <u>Il n'y avait rien</u>, du silence, des rires affectés, des mines cérémonieuses et, d'un coup, <u>il n'y a qu'elle</u>. Pp. 18-19</p>	<p>wine, things to eat, a profusion of stuff. She takes off her scarf, her coat, her gloves and hat. She dumps everything on the floor, on the cream carpeting. She apologises, jokes, turns circles. She talks badly, using coarse words that seem to hang in the air long after they've been spoken. She makes too much noise. <u>There was nothing</u>, silence, the occasional affected laugh, punctilious facial expressions, and all at once <u>she's the only thing here</u>. Pp. 9-10</p>	<p>bouteille de vin, des choses à manger, une profusion de trucs. Elle enlève son écharpe, son manteau, ses gants et son chapeau. Elle jette tout sur le sol, sur la moquette crème. Elle s'excuse, plaisante, tournoie. Elle parle mal, utilisant des mots grossiers qui semblent flotter dans l'air longtemps après avoir été prononcés. Elle fait trop de bruit. <u>Il n'y avait rien</u>, du silence, des rires affectés occasionnels, des expressions faciales cérémonieuses, et tout d'un coup, <u>elle est la seule chose ici</u>.</p>
VO	VUS	Rétrotraduction
<p>C'est Sarah, se réjouit quelqu'un. Je ne sais pas qui est Sarah. Mais si, me dit-on, vous vous êtes déjà croisées. On me décrit les circonstances. Aucun souvenir. La maîtresse de maison va ouvrir la porte de l'appartement. C'est Sarah, oui. Je ne la reconnais pas.</p> <p>Elle arrive en retard, essoufflée, riante. C'est une tornade inattendue. Elle parle fort, vite, elle sort de son sac une bouteille de vin, des choses à manger, une profusion de trucs. Elle enlève son écharpe, son manteau, ses gants, son bonnet. Elle pose tout par terre, sur la moquette crème. Elle s'excuse, elle plaisante, elle tournoie. Elle parle mal, avec des mots vulgaires qui semblent flotter dans l'air longtemps après qu'elle les a prononcés. Elle fait trop de bruit. Il n'y avait rien, du silence, des rires affectés, des mines cérémonieuses et, d'un coup, il n'y a qu'elle. Pp. 18-19</p>	<p>Oh, it's Sarah, someone says delightedly. I don't know who Sarah is. Yes you do, I'm told, you've already met. I'm told when and where. No recollection whatsoever. The lady of the house goes to open the door. Yes, it's Sarah. I don't recognize her.</p> <p>She's late, out of breath, laughing. An unexpected tornado. She talks loudly, fast, hauling from her bag a bottle of wine, things to eat, a profusion of stuff. She takes off her scarf, her coat, her gloves and hat. She dumps everything on the floor, on the cream carpeting. She apologizes, jokes, turns circles. She talks badly, using coarse words that seem to hang in the air long after they've been spoken. She makes too much noise. There was nothing, silence, the occasional affected laugh, punctilious facial expressions, and all at once she's the only thing here. Pp. 9-10</p>	<p>Oh, c'est Sarah, quelqu'un dit avec joie. Je ne sais pas qui est Sarah. Mais si tu sais, on me dit, vous vous êtes déjà rencontrées. On me dit quand et où. Aucun souvenir. La maîtresse de maison va ouvrir la porte. Oui, c'est Sarah. Je ne la reconnais pas.</p> <p>Elle est en retard, à bout de souffle, riante. Une tornade inattendue. Elle parle fort, vite, tirant de son sac une bouteille de vin, des choses à manger, une profusion de trucs. Elle enlève son écharpe, son manteau, ses gants et son chapeau. Elle jette tout sur le sol, sur la moquette crème. Elle s'excuse, plaisante, tournoie. Elle parle mal, utilisant des mots grossiers qui semblent flotter dans l'air longtemps après avoir été prononcés. Elle fait trop de bruit. Il n'y avait rien, du silence, des rires affectés occasionnels, des expressions faciales cérémonieuses, et tout d'un coup, elle est la seule chose ici.</p>

Plusieurs phénomènes sont à noter dans la traduction de cet extrait vers l'espagnol. En premier lieu, nous relevons la perte de l'effet de style présent dans la version francophone : « Il n'y avait rien. [...] Il n'y a qu'elle », qui a été rendu, en espagnol, sous la forme « *No había nada [...] sólo está ella* ». Par ce choix, la dimension poétique présente en français disparaît, au même titre que la symétrie syntaxique réalisée par Delabroy-Allard. Cependant, nous ne relevons aucun effet particulier découlant de ce phénomène. En outre, nous sommes en présence, dans cet extrait, d'un effet de voix de réduction et d'un effet interprétatif de contraction, car la répétition du pronom « elle » mettant l'accent sur Sarah en tant que personnage principal de son histoire (comme Méduse) est perdue en espagnol, car cette langue n'a pas pour coutume de répéter les pronoms personnels dans chaque phrase. En outre, l'effet de chaos, de tornade provoqué par cette répétition du pronom « elle » est perdue en espagnol, ce qui réduit l'expressivité du mytheme 5 (Méduse

représente le chaos) et nous permet de justifier, une fois encore, l'effet interprétatif contraction. En espagnol, il est nécessaire, au regard de l'absence de répétition des pronoms personnels, d'opter pour d'autres stratégies, telles que la répétition de « Sarah » ou l'utilisation occasionnelle du pronom « *ella* », ce qui crée néanmoins une amplification en espagnol, comme le montrent les deux extraits suivants.

VO	VES	Rétrotraduction
Elle me raconte ce souvenir en riant, je ne sais pas pourquoi mais elle rit, <i>a posteriori</i> , des années plus tard, elle rit aux éclats de la tête qu'il avait faite quand elle avait commandé son premier demi, de la fierté qui l'avait habitée alors, de l'assurance qu'elle avait. Pp. 24-25	<u>Sarah</u> me cuenta ese recuerdo riéndose, no sé por qué pero se ríe, <i>a posteriori</i> , al cabo de varios años, se ríe a carcajadas de la cara que puso su padre cuando ella pidió su primera caña, del orgullo que la colmó entonces del aplomo que tenía. p. 23	Sarah me raconte ce souvenir en riant, je ne sais pas pourquoi mais elle rit, <i>a posteriori</i> , après quelques années, elle rit aux éclats de la tête qu'a faite son père quand elle a commandé son premier verre de bière, de la fierté qui l'a envahie alors, de l'aplomb qu'elle avait.

VO	VES	Rétrotraduction
Elle m'étreint, elle aspire mon souffle court entre ses lèvres. Elle règne sur Chambord, elle domine mon cœur, elle gouverne ma vie. C'est une reine. p. 58	Me abraza y aspira entre sus labios mi respiración entrecortada. Ella reina en Chambord, domina mi corazón y gobierna mi vida. Es una reina. Pp. 54-55	Elle m'embrasse et aspire entre ses lèvres ma respiration entrecoupée. Elle règne sur Chambord, elle domine mon cœur et gouverne ma vie. C'est une reine.

Concernant la traduction vers l'anglais, nous constatons que l'onomatopée « *Oh* » a été ajoutée par la traductrice au début de l'extrait, lorsque l'on constate l'arrivée de Sarah. Ceci débouche sur un effet de voix d'accrétion, et sur un effet interprétatif d'expansion concernant le mytheme 1A, car cette onomatopée souligne le caractère central de Sarah. En ce qui concerne l'enchaînement « Il n'y avait rien. [...] Il n'y a qu'elle » présent en français, la traductrice anglophone est parvenue à reproduire celui-ci sous la forme « *There was nothing [...] she's the only thing here* » : aucun effet n'est donc à relever à cet égard.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Elle rencontre ma fille, elles se jaugent quelques fois avant de bien s'entendre puis de s'entendre à merveille. Elle se réveille parfois avant moi, passe du temps avec l'enfant dans la cuisine, à préparer le petit déjeuner, ça m'émeut et ça m'amuse. Pp. 43-44	Coincide con mi hija, se tantean unas cuantas veces antes de llevarse bien y luego llevarse de maravilla. En ocasiones, se despierta antes que yo y se queda con la niña en la cocina preparando el desayuno; me parece tierno y divertido. p. 41	Elle tombe sur ma fille, elles se jaugent quelques fois avant de bien s'entendre et puis s'entendre à merveille. Parfois, elle se réveille avant moi et elle reste avec la petite fille dans la cuisine, préparant le petit-déjeuner ; cela me semble tendre et amusant.
VO	VUK	Rétrotraduction
Elle rencontre ma fille, elles se jaugent quelques fois avant de bien s'entendre puis de s'entendre à merveille. Elle se réveille parfois avant moi, passe du temps avec l'enfant dans la cuisine, à préparer le petit déjeuner, ça m'émeut et ça m'amuse. Pp. 43-44	She meets my daughter, they weigh each other up for a while before getting along passably, and then getting along brilliantly. She sometimes wakes before me, spends time with the child in the kitchen, making breakfast, I find it touching and amusing. p. 32	Elle rencontre ma fille, elles se toisent pour un temps avant de s'entendre passablement, puis de s'entendre brillamment. Elle se réveille parfois avant moi, passe du temps avec l'enfant dans la cuisine, préparant le petit-déjeuner, je trouve ça touchant et amusant.
VO	VUS	Rétrotraduction

Elle rencontre ma fille, elles se jaugent quelques fois avant de bien s'entendre puis de s'entendre à merveille. Elle se réveille parfois avant moi, passe du temps avec l'enfant dans la cuisine, à préparer le petit déjeuner, ça m'émeut et ça m'amuse. Pp. 43-44	She meets my daughter, they weigh each other up for a while before getting along passably, and then getting along brilliantly. She sometimes wakes before me, spends time with the child in the kitchen, making breakfast, I find it touching and amusing. p. 32	Elle rencontre ma fille, elles se toisent pour un temps avant de s'entendre passablement, puis de s'entendre brillamment. Elle se réveille parfois avant moi, passe du temps avec l'enfant dans la cuisine, préparant le petit-déjeuner, je trouve ça touchant et amusant.
--	--	--

Dans la traduction de cet extrait vers l'anglais et l'espagnol, aucun effet n'est à relever.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Pendant quelques instants, rien. Sauf mon pouls qui palpite. Et puis. Et puis elle entre, sur scène. Tous, autour de moi, tous ils applaudissent. Je n'entends rien. Je la regarde. Sa robe longue. L'éclat de ses boucles d'oreilles. La lueur de ses incisives. <u>Mon vampire</u> . Son violon. Son chignon. Son air lointain. Mon souffle destitué. La partition qu'elle ouvre. Ses cils quand elle s'assoit. Dans le silence étourdissant. L'octeur de Mendelssohn et elle, premier violon. Huit corps, trente-deux cordes, tout est immobile. Plus rien ne bouge. <u>La vie est figée</u> . p. 70	Durante unos instantes, nada. Excepto el pulso que me late. Y luego. Y luego sale ella al escenario. Todos, a mi alrededor, todos aplauden. No oigo nada. La miro. Su vestido largo. Los reflejos de sus pendientes. El brillo de sus incisivos. <u>Mi vampira</u> . Su violín. Su moño. Su expresión distante. Mi respiración anulada. La partitura que abre. Sus pestañas cuando se sienta. En el silencio atronador. El octeto de Mendelssohn y ella, el primer violín. Ocho cuerpos, treinta y dos cuerdas, todo está quieto. Ya nada se mueve. <u>La vida está petrificada</u> . p. 65	Pendant quelques instants, rien. Sauf mon pouls qui bat. Et puis. Et puis elle entre sur scène. Tous, autour de moi, tous applaudissent. Je n'entends rien. Je la regarde. Sa longue robe. Les reflets de ses boucles d'oreille. L'éclat de ses incisives. <u>Ma vampire</u> . Son violon. Son chignon. Son expression distante. Ma respiration annulée. La partition qu'elle ouvre. Ses cils quand elle s'assoit. Dans le silence assourdissant. L'octet de Mendelssohn et elle, le premier violon. Huit corps, trente-deux cordes, tout est immobile. Plus rien ne bouge. <u>La vie est pétrifiée</u> .
Pendant quelques instants, rien. Sauf mon pouls qui palpite. Et puis. Et puis elle entre, sur scène. Tous, autour de moi, tous ils applaudissent. Je n'entends rien. Je la regarde. Sa robe longue. L'éclat de ses boucles d'oreilles. La lueur de ses incisives. <u>Mon vampire</u> . Son violon. Son chignon. Son air lointain. Mon souffle destitué. La partition qu'elle ouvre. Ses cils quand elle s'assoit. Dans le silence étourdissant. L'octeur de Mendelssohn et elle, premier violon. Huit corps, trente-deux cordes, tout est immobile. Plus rien ne bouge. <u>La vie est figée</u> . p. 70	For a few moments nothing. Except for my palpitating pulse. And then. And then she comes onstage. Everyone, all around me, everyone claps. I don't hear a thing. I look at her. Her long dress. The glint of her earrings. The gleam of her front teeth. My vampire. Her violin. Her bun. Her far-away look. My dispossessed breathing. The score she opens. Her eyelashes when she sits down. In that deafening silence. Mendelssohn's octet, and her right there. As first violin. Eight bodies, thirty-two strings, everything motionless. Nothing moving. Life frozen. p. 56	Pendant quelques instants, rien. A part mon pouls qui palpite. Et puis. Et puis elle entre sur scène. Tout le monde, tout autour de moi, tout le monde applaudit. Je n'entends rien. Je la regarde. Sa longue robe. Le scintillement de ses boucles d'oreilles. L'éclat de ses dents de devant. <u>Mon vampire</u> . Son violon. Son chignon. Son regard lointain. Ma respiration dépossédée. La partition qu'elle ouvre. Ses cils quand elle s'assoit. Dans ce silence assourdissant. L'octeur de Mendelssohn, et elle juste là. Comme premier violon. Huit corps, trente-deux cordes, tout immobile. Rien ne bouge. <u>Vie gelée</u> .
Pendant quelques instants, rien. Sauf mon pouls qui palpite. Et puis. Et puis elle entre, sur scène. Tous, autour de moi, tous ils applaudissent. Je n'entends rien. Je la regarde. Sa robe longue. L'éclat de ses boucles d'oreilles. La lueur de ses incisives. <u>Mon vampire</u> . Son violon. Son chignon. Son air lointain. Mon souffle destitué. La partition qu'elle ouvre. Ses cils quand elle s'assoit. Dans le silence étourdissant. L'octeur de Mendelssohn et elle, premier violon. Huit corps,	For a few moments nothing. Except for my palpitating pulse. And then. And then she comes onstage. Everyone, all around me, everyone claps. I don't hear a thing. I look at her. Her long dress. The glint of her earrings. The gleam of her front teeth. My vampire. Her violin. Her bun. Her far-away look. My dispossessed breathing. The score she opens. Her eyelashes when she sits down. In that deafening silence. Mendelssohn's octet, and her right there. As first violin. Eight bodies,	Pendant quelques instants, rien. A part mon pouls qui palpite. Et puis. Et puis elle entre sur scène. Tout le monde, tout autour de moi, tout le monde applaudit. Je n'entends rien. Je la regarde. Sa longue robe. Le scintillement de ses boucles d'oreilles. L'éclat de ses dents de devant. <u>Mon vampire</u> . Son violon. Son chignon. Son regard lointain. Ma respiration dépossédée. La partition qu'elle ouvre. Ses cils quand elle s'assoit. Dans ce silence assourdissant. L'octeur de

trente-deux cordes, tout est immobile. Plus rien ne bouge. La vie est figée. p. 70	thirty-two strings, everything motionless. Nothing moving. Life frozen. p. 56	Mendelssohn, et elle juste là. Comme premier violon. Huit corps, trente-deux cordes, tout immobile. Rien ne bouge. Vie gelée.
--	---	---

En premier lieu, nous décelons dans la traduction de cet extrait vers l'espagnol un effet de voix d'accrétion (genre précisé) et un effet interprétatif d'expansion dans le cadre de la traduction de « mon vampire » en « *mi vampira* ». En effet, l'existence d'une version féminine du substantif en espagnol renforce l'expressivité du mytheme 6 (féminité menaçante). De plus, nous relevons un second effet interprétatif d'expansion (sans effet de voix) : la phrase « la vie est figée » a été traduite par « *la vida está petrificada* ». Cette idée de pétrification renvoie directement à Méduse et à son regard, ce qui amplifie l'expressivité du mythe de Méduse.

En anglais, nous ne relevons aucun effet particulier.

5.3.10.3.2 Mytheme 1B : Méduse au destin tragique

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
Dans la <u>pénombre</u> de trois heures du matin, j'ouvre les yeux. Je meurs de chaud, mais je n'ose pas me lever pour ouvrir la fenêtre un peu plus grand. <u>Je suis couchée</u> dans son lit, dans cette chambre que je connais si bien, près de son corps enfin endormi après une longue lutte contre les angoisses qui mangent tout, la tête, le ventre, le cœur. Nous avons beaucoup parlé, pour les éloigner, les repousser aux frontières de la nuit, nous avons fait l'amour, j'avais caressé son corps pour l'apaiser. J'avais laissé glisser ma main le long de ses épaules, puis le long de ses bras, <u>je m'étais pelotonnée</u> contre son dos et j'avais longuement pétri la chair tendre de ses fesses. J'avais guetté sa respiration, en attendant que le souffle court devienne léger, que les hoquets de larmes s'espacent, que la paix trouve enfin le chemin. p. 9	En la <u>penumbra</u> de las tres de la madrugada, abro los ojos. Me muero de calor pero no me atrevo a levantarme para abrir un poco más la ventana. <u>Estoy acostada</u> en su cama, en ese dormitorio que tan bien conozco, junto a su cuerpo dormido al fin tras una larga lucha contra las angustias que todo lo consumen, la cabeza, el vientre y el corazón. Habíamos estado hablando mucho para alejarlas, repelerlas hasta las fronteras de la noche, hicimos el amor y le acaricié el cuerpo para apaciguarlo. Dejé que mi mano fuera bajando por sus hombros, y luego por sus brazos, <u>me había acurrucado pegada</u> a su espalda y pasé mucho rato hiñendo la carne tierna de las nalgas. Estuve acechando su respiración, esperando a que el aliento pasara de jadeante a leve, a que los hipidos del llanto se espaciaran y a que la paz encontrase por fin el camino. p. 9	Dans la <u>pénombre</u> de trois heures du matin, j'ouvre les yeux. Je meurs de chaud mais je n'ose pas me lever pour ouvrir un peu plus la fenêtre. <u>Je suis couchée</u> dans son lit, dans cette chambre que je connais si bien, près de son corps endormi enfin après une longue lutte contre les angoisses qui dévorent tout, la tête, le ventre, le cœur. Nous avons beaucoup parlé pour les soulager, les repousser aux frontières de la nuit, nous avons fait l'amour et je lui ai caressé le corps pour l'apaiser. J'ai laissé ma main descendre le long de ses épaules, et puis ses bras, <u>je m'étais pelotonnée collée</u> à son dos et j'ai passé beaucoup de temps à pétrir la chair tendre de ses fesses. J'ai guetté sa respiration, attendant que son souffle passe de haletant à léger, que les hoquets de larmes s'espacent et que la paix trouve enfin le chemin.
VO	VUK	Rétrotraduction
Dans la <u>pénombre</u> de trois heures du matin, j'ouvre les yeux. Je meurs de chaud, mais je n'ose pas me lever pour ouvrir la fenêtre un peu plus grand. <u>Je suis couchée</u> dans son lit, dans cette chambre que je connais si bien, près de son corps enfin endormi après une longue lutte contre les angoisses qui	In the <u>half-light</u> of three a.m., I wake. The heat is killing me but I daren't get up to open the window a little wider. <u>I'm lying in her</u> bed in this room I know so well, next to her body, which is asleep at last after a long battle with the fears that eat away at everything, her head, her stomach, her heart. We	Dans la <u>pénombre</u> de trois heures du matin, je me réveille. La chaleur me tue mais je n'ose pas me lever pour ouvrir la fenêtre un peu plus. <u>Je suis couchée</u> dans son lit dans cette chambre que je connais si bien, près de son corps, qui est enfin endormi après un long combat contre les peurs qui mangent tout, sa

<p>mangent tout, la tête, le ventre, le cœur. Nous avons beaucoup parlé, pour les éloigner, les repousser aux frontières de la nuit, nous avons fait l'amour, j'avais caressé son corps pour l'apaiser. J'avais laissé glisser ma main le long de ses épaules, puis le long de ses bras, <u>je m'étais pelotonnée</u> contre son dos et j'avais longuement pétri la chair tendre de ses fesses. J'avais guetté sa respiration, en attendant que le souffle court devienne léger, que les hoquets de larmes s'espacent, que la paix trouve enfin le chemin. p. 9</p>	<p>talked a lot to dispel them, to drive them back to the frontiers of the night, we made love and I stroked her body to soothe it. I ran my hand over her shoulders, then down her arms, I <u>snuggled</u> against her back and fondled the soft flesh of her backside for a long time. I listened to her breathing, waiting for her short inhalations to become lighter, for the sobs to grow further apart, for peace to find a way in at last. p. 1</p>	<p>tête, son estomac, son cœur. Nous avons beaucoup parlé pour les dissiper, les repousser aux frontières de la nuit, nous avons fait l'amour et j'ai caressé son corps pour l'apaiser. J'ai glissé ma main le long de ses épaules, puis le long de ses bras, <u>je me suis pelotonnée</u> contre son dos et j'ai caressé la chair tendre de ses fesses pendant longtemps. J'ai écouté sa respiration, attendant que ses courtes inhalations deviennent légères, que les hoquets de larmes s'espacent, que la paix trouve enfin le chemin.</p>
VO	VUS	Rétrotraduction
<p>Dans la pénombre de trois heures du matin, j'ouvre les yeux. Je meurs de chaud, mais je n'ose pas me lever pour ouvrir la fenêtre un peu plus grand. Je suis couchée dans son lit, dans cette chambre que je connais si bien, près de son corps enfin endormi après une longue lutte contre les angoisses qui mangent tout, la tête, le ventre, le cœur. Nous avons beaucoup parlé, pour les éloigner, les repousser aux frontières de la nuit, nous avons fait l'amour, j'avais caressé son corps pour l'apaiser. J'avais laissé glisser ma main le long de ses épaules, puis le long de ses bras, je m'étais pelotonnée contre son dos et j'avais longuement pétri la chair tendre de ses fesses. J'avais guetté sa respiration, en attendant que le souffle court devienne léger, que les hoquets de larmes s'espacent, que la paix trouve enfin le chemin. p. 9</p>	<p>In the half-light of three a.m., I wake. The heat is killing me but I daren't get up to open the window a little wider. I'm lying in her bed in this room I know so well, next to her body, which is asleep at last after a long battle with the fears that eat away at everything, her head, her stomach, her heart. We talked a lot to dispel them, to drive them back to the frontiers of the night, we made love and I stroked her body to soothe it. I ran my hand over her shoulders, then down her arms, I snuggled against her back and fondled the soft flesh of her backside for a long time. I listened to her breathing, waiting for her short inhalations to become lighter, for the sobs to grow further apart, for peace to find a way in at last. p. 1</p>	<p>Dans la pénombre de trois heures du matin, je me réveille. La chaleur me tue mais je n'ose pas me lever pour ouvrir la fenêtre un peu plus. Je suis couchée dans son lit dans cette chambre que je connais si bien, près de son corps, qui est enfin endormi après un long combat contre les peurs qui mangent tout, sa tête, son estomac, son cœur. Nous avons beaucoup parlé pour les dissiper, les repousser aux frontières de la nuit, nous avons fait l'amour et j'ai caressé son corps pour l'apaiser. J'ai glissé ma main le long de ses épaules, puis le long de ses bras, je me suis pelotonnée contre son dos et j'ai caressé la chair tendre de ses fesses pendant longtemps. J'ai écouté sa respiration, attendant que ses courtes inhalations deviennent légères, que les hoquets de larmes s'espacent, que la paix trouve enfin le chemin.</p>

Dans ce premier extrait concernant le mytheme 1B (Méduse au destin tragique), nous détectons un effet interprétatif de contraction dans les deux langues, mais pas d'effet de voix. Cet effet de contraction provient de la traduction de « pénombre » par « *penumbra* » en espagnol et « *half-light* » en anglais. En effet, le substantif « pénombre » contient le son « peine » en français, ce que l'anglais et l'espagnol ne rendent pas. Puisque la peine renvoie directement au destin tragique de Méduse, l'expression de ce mytheme disparaît dans cette partie de l'extrait.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Dans la pénombre de trois heures du matin, <u>je la regarde</u> dormir. Je ne parviens pas, dans cette nuit moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. <u>De son profil de morte</u>. p. 11</p>	<p>En la penumbra de las tres de la madrugada, <u>la miro</u> dormir. No logro. En esta noche de calor húmedo, desnegar los ojos de su cuerpo desnudo ni de su cabeza como de cera. <u>De su perfil de muerta</u>. p. 11</p>	<p>Dans la pénombre de trois heures du matin, <u>je la regarde</u> dormir. Je n'arrive pas. Dans cette nuit de chaleur humide, à détacher les yeux de son corps dénudé ni de sa tête comme de la cire. <u>De son profil de morte</u>.</p>

VO	VUK	Rétrotraduction
Dans la pénombre de trois heures du matin, <u>je la regarde</u> dormir. Je ne parviens pas, dans cette nuit moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. <u>De son profil de morte</u> . p. 11	In the half-light of three a.m., <u>I watch her sleep</u> . Here in the clammy darkness I can't take my eyes off her naked body and waxy scalp. <u>Her deathly profile</u> . p. 3	Dans la pénombre de trois heures du matin, <u>je la regarde dormir</u> . Ici, dans l'obscurité moite je ne peux pas détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. <u>De son profil mortel</u> .
VO	VUS	Rétrotraduction
Dans la pénombre de trois heures du matin, je la regarde dormir. Je ne parviens pas, dans cette nuit moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. De son profil de morte. p. 11	In the half-light of three a.m., I watch her sleep. Here in the clammy darkness I can't take my eyes off her naked body and waxy scalp. Her deathly profile. p. 3	Dans la pénombre de trois heures du matin, je la regarde dormir. Ici, dans l'obscurité moite je ne peux pas détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. De son profil mortel.

VO	VUK	Rétrotraduction
En attendant, tous les jours se ressemblent un peu, entre mes obligations de jeune mère, mes obligations de jeune professeure, mes obligations de fille, d'amie, d'amoureuse du garçon bulgare. p. 17	In the meantime every day is much the same, what with my responsibilities as a young mother, my responsibilities as a young teacher, my responsibilities as a daughter, a friend and the girlfriend of the Bulgarian boy. p. 8	Pendant ce temps chaque jour est similaire, avec mes responsabilités de jeune mère, mes responsabilités de jeune enseignante, mes responsabilités de fille, d'amie et de petite amie du garçon bulgare.
VO	VUS	Rétrotraduction
En attendant, tous les jours se ressemblent un peu, entre mes obligations de jeune mère, mes obligations de jeune professeure, mes obligations de fille, d'amie, d'amoureuse du garçon bulgare. p. 17	In the meantime every day is much the same, what with my responsibilities as a young mother, my responsibilities as a young teacher, my responsibilities as a daughter, a friend and the girlfriend of the Bulgarian boy. p. 8	Pendant ce temps chaque jour est similaire, avec mes responsabilités de jeune mère, mes responsabilités de jeune enseignante, mes responsabilités de fille, d'amie et de petite amie du garçon bulgare.

Il convient de donner quelques éléments contextuels : les deux premiers extraits présentés pour le mytheme 1B sont le début et la fin du prologue du roman. En français, nous retrouvons dans le premier paragraphe de ce prologue deux marques du féminin portant sur la narratrice : « Je suis couchée » et « je m'étais pelotonnée ». Ensuite, plus aucune marque du féminin n'est présente jusqu'aux deux derniers paragraphes du prologue, où figurent « je la regarde dormir » et « de son profil de morte », deux parties de phrases présentant des marques du féminin ne portant cette fois plus sur la narratrice, mais sur Sarah. Par conséquent, nous retrouvons dans la version francophone deux marques du féminin pour la narratrice au début du prologue et deux marques du féminin pour Sarah en fin de prologue, ce qui provoque un effet de surprise chez le lectorat qui ne sait, jusqu'à la fin du prologue, pas que la narratrice parle d'une femme. En outre, ces marques qui ouvrent et clôturent le chapitre marquent un équilibre.

En espagnol, le premier paragraphe contient deux marques du féminin similaires au français : « *estoy acostada* » et « *me había acurrucado pegada* ». Toutefois, dans le deuxième paragraphe du prologue, là où le français propose une formulation neutre sous la forme « ça veut dire je vis », les traductrices espagnoles ont proposé « *significa "estoy*

viva »), ce qui introduit une marque supplémentaire du féminin portant sur Sarah, décrite par la narratrice (ce qui brise l'effet de surprise existant en français). De plus, dans le troisième paragraphe du prologue, nous retrouvons deux marques du féminin portant, cette fois, sur la narratrice : « *estoy dispuesta* » pour « je veux bien » et « *estoy muerta de calor* » pour « je crève de chaud » (alors que des formulations neutres, telles que « *me muero de calor* » existent). Enfin, nous retrouvons à la fin du prologue en espagnol les deux mêmes marques du féminin qu'à la fin du prologue en français : « *la miro dormir* » et « *su perfil de muerta* », auxquelles s'ajoute une troisième : « *está dormida* » pour « dans le sommeil ». Concrètement, nous retrouvons dans la traduction vers l'espagnol deux marques du féminin portant sur la narratrice au début du prologue et trois marques du féminin portant sur Sarah à la fin, mais le lectorat découvre que la narratrice parle d'une femme dès le milieu du prologue (alors que cet effet ne se produit qu'à la toute fin du prologue en français). En outre deux autres marques du féminin sont présentées en espagnol concernant la narratrice, dans le cadre de la traduction d'éléments neutres de la version originale. Pour résumer, nous nous trouvons, en espagnol, en présence d'un effet de voix d'accrétion, car davantage de marques du féminin sont présentes en espagnol pour caractériser les deux femmes. Toutefois, nous perdons l'effet de surprise de la fin du prologue, car le lectorat se retrouve moins confronté à ses biais genrés dans le cas où il imaginait que la narratrice se trouvait en présence d'un homme. En outre, nous sommes en présence, en espagnol, d'un effet interprétatif de contraction car, là où en français, on ne découvre que la narratrice est en présence d'une femme, Sarah, que lorsque celle-ci est morte, cette découverte survient plus tôt en espagnol, ce qui réduit l'expressivité du mytheme 1B.

Concernant, cette fois, les deux versions anglophones, nous n'y trouvons, dans le prologue, que des marques du féminin caractérisant Sarah. Ainsi, 35 marques du féminin présentes sous la forme du déterminant possessif « *her* » accordé au féminin sont présentes pour Sarah, mais le lectorat ne découvre que durant le deuxième chapitre que la narratrice est une femme, lorsqu'elle parle de ses « *responsibilities as a young mother* ». Dès lors, nous nous trouvons en anglais en présence d'un effet de voix de déformation, car il faut attendre le chapitre 2 pour découvrir que la narratrice est une femme. En termes d'effet interprétatif, nous retrouvons une expansion par rapport au mytheme 1A, car l'accent est

mis sur Sarah en tant que personnage principal au moyen de l'utilisation des 35 « her » (tout comme Méduse, qui est le personnage principal de son mythe).

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Je ne vois que du rouge, derrière mes paupières closes, des formes rouges qui clignent en rythme. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, choubam choubam choubam, comme ça, de plus en plus vite, choubam choubam choubam, de plus en vite, de plus en plus vite, de plus en plus vite, comme un air qui se perd dans la pénombre. p. 189	Lo veo todo rojo detrás de los párpados cerrados, formas rojas que parpadean al compás. Sístole, diástole, sístole, diástole, sístole, diástole, sabum sabum sabum, así, más y más deprisa, sssabum sssabum sssabum, más y más deprisa, más y más deprisa, más y más deprisa, como una melodía que se desvanece en la penumbra. p. 172	Je vois tout en rouge derrière mes paupières fermées, des formes rouges qui clignent en rythme. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, choubam choubam choubam, comme ça, de plus en plus vite, choubam choubam choubam, de plus en plus vite, de plus en plus vite, de plus en plus vite, comme une mélodie qui s'estompe dans la pénombre.
VO	VUK	Rétrotraduction
Je ne vois que du rouge, derrière mes paupières closes, des formes rouges qui clignent en rythme. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, choubam choubam choubam, comme ça, de plus en plus vite, choubam choubam choubam, de plus en vite, de plus en plus vite, de plus en plus vite, comme un air qui se perd dans la pénombre. p. 189	All I can see is red, behind my closed eyelids, red shapes flickering in time. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, ba-boom ba-boom ba-boom, just like that, faster and faster boo-bam boo-bam boo-bam faster and faster, faster and faster, faster and faster, like a tune getting lost <u>in the shadows</u> . p. 165	Je ne vois que du rouge, derrière mes paupières fermées, des formes rouges qui clignent en rythme. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, choubam choubam choubam, juste comme ça, de plus en plus vite, choubam choubam choubam, de plus en plus vite, de plus en plus vite, de plus en plus vite, comme un air qui se perd dans l'obscurité.
VO	VUS	Rétrotraduction
Je ne vois que du rouge, derrière mes paupières closes, des formes rouges qui clignent en rythme. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, choubam choubam choubam, comme ça, de plus en plus vite, choubam choubam choubam, de plus en vite, de plus en plus vite, de plus en plus vite, comme un air qui se perd dans la pénombre. p. 189	All I can see is red, behind my closed eyelids, red shapes flickering in time. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, ba-boom ba-boom ba-boom, just like that, faster and faster boo-bam boo-bam boo-bam faster and faster, faster and faster, faster and faster, like a tune getting lost in the shadows. p. 165	Je ne vois que du rouge, derrière mes paupières fermées, des formes rouges qui clignent en rythme. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, choubam choubam choubam, juste comme ça, de plus en plus vite, choubam choubam choubam, de plus en plus vite, de plus en plus vite, de plus en plus vite, comme un air qui se perd dans l'obscurité.

Pour ce troisième extrait, rien n'est à signaler dans la version en espagnol.

Par contre, dans les versions anglophones, un phénomène se produit. Si, dans la version francophone, le roman s'ouvre sur « Dans la pénombre » et se clôture sur « dans la pénombre » (mot englobant « peine » et « ombre »), cette répétition n'est pas respectée en anglais, car la traductrice a choisi d'ouvrir le roman par « *In the half-light* » et de le fermer par « *in the shadows* ». Ainsi, là où l'on peut, en français, établir un parallèle entre cette répétition (qui évoque le destin tragique) et le titre, qui est également répété à de nombreuses reprises, ce parallèle n'existe pas en anglais. Nous décelons donc un effet interprétatif de transformation, car le caractère tragique du destin de Méduse présenté au moyen de la répétition disparaît.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Elle regarde la cicatrice, sur mon corps, laissée par la césarienne. Elle ne me dit rien, suit du doigt la ligne blanche juste au-dessus de mes poils sombres et épais, elle essuie mes larmes de son autre main, elle murmure qu'elle me trouve belle, elle ne sait pas que ça ne me console pas, que je voudrais avoir une beauté à la hauteur de la sienne, un destin à la hauteur du sien. Elle ressemble à un personnage de roman. Elle ne se rend pas compte que c'est douloureux, pour les autres qui l'entourent. Elle est vivante. p. 87	Me mira la cicatriz que la cesárea me ha dejado en el cuerpo. No me dice nada, sigue con el dedo la línea blanca que tengo justo encima del vello oscuro y denso, me enjuga las lágrimas con la otra mano y susurra que le parezco muy guapa, no sabe que eso no me consuela, que me gustaría tener una belleza a la altura de la suya, un destino a la altura del suyo. Parece un personaje de novela. No se da cuenta de lo doloroso que es para quienes la rodeamos. Está viva. Pp. 80-81	Elle regarde ma cicatrice que la césarienne a laissé sur mon corps. Elle ne me dit rien, elle suit du doigt la ligne blanche que j'ai juste au-dessus du poil obscur et dense, elle essuie mes larmes avec l'autre main et murmure qu'elle me trouve très belle, elle ne sait pas que cela ne me console pas, que j'aimerais avoir une beauté à la hauteur de la sienne, un destin à la hauteur du sien. Elle ressemble à un personnage de roman. Elle ne se rend pas compte d'à quel point c'est douloureux pour ceux qui l'entourent. Elle est vivante.
VO	VUK	Rétrotraduction
Elle regarde la cicatrice, sur mon corps, laissée par la césarienne. Elle ne me dit rien, suit du doigt la ligne blanche juste au-dessus de mes poils sombres et épais, elle essuie mes larmes de son autre main, elle murmure qu'elle me trouve belle, elle ne sait pas que ça ne me console pas, que je voudrais avoir <u>une beauté à la hauteur de la sienne, un destin à la hauteur du sien</u> . Elle ressemble à un personnage de roman. Elle ne se rend pas compte que c'est douloureux, pour les autres qui l'entourent. Elle est vivante. p. 87	She looks at the scar on my body left by the Caesarean. She doesn't say anything, but runs a finger along the white line just above my thick dark hairs, and wipes away my tears with her other hand, she whispers that she thinks I'm beautiful, she doesn't know that it doesn't comfort me, that <u>I wish my beauty could match hers</u> . She's like a character in a novel. She doesn't see that it's painful, for the people close to her. She's alive. p. 71	Elle regarde la cicatrice sur mon corps laissée par la césarienne. Elle ne dit rien, mais elle glisse son doigt le long de la ligne blanche juste au-dessus de mes poils sombres et épais, et elle essuie mes larmes avec son autre main, elle murmure qu'elle pense que je suis belle, elle ne sait pas que cela ne me reconforte pas, que <u>j'aimerais que ma beauté puisse égaler la sienne</u> . Elle est comme un personnage de roman. Elle ne voit pas que c'est douloureux, pour les gens qui sont proches d'elle. Elle est vivante.
VO	VUS	Rétrotraduction
Elle regarde la cicatrice, sur mon corps, laissée par la césarienne. Elle ne me dit rien, suit du doigt la ligne blanche juste au-dessus de mes poils sombres et épais, elle essuie mes larmes de son autre main, elle murmure qu'elle me trouve belle, elle ne sait pas que ça ne me console pas, que je voudrais avoir une beauté à la hauteur de la sienne, un destin à la hauteur du sien. Elle ressemble à un personnage de roman. Elle ne se rend pas compte que c'est douloureux, pour les autres qui l'entourent. Elle est vivante. p. 87	She looks at the scar on my body left by the caesarean. She doesn't say anything, but runs a finger along the white line just above my thick dark hairs, and wipes away my tears with her other hand, she whispers that she thinks I'm beautiful, she doesn't know that it doesn't comfort me, that I wish my beauty could match hers. She's like a character in a novel. She doesn't see that it's painful, for the people close to her. She's alive. p. 71	Elle regarde la cicatrice sur mon corps laissée par la césarienne. Elle ne dit rien, mais elle glisse son doigt le long de la ligne blanche juste au-dessus de mes poils sombres et épais, et elle essuie mes larmes avec son autre main, elle murmure qu'elle pense que je suis belle, elle ne sait pas que cela ne me reconforte pas, que j'aimerais que ma beauté puisse égaler la sienne. Elle est comme un personnage de roman. Elle ne voit pas que c'est douloureux, pour les gens qui sont proches d'elle. Elle est vivante.

Nous ne détectons aucun effet dans la version hispanophone de cet extrait.

En revanche, lorsque dans la version francophone, la narratrice par d'un « destin à la hauteur du sien », la version anglophone fait totalement l'impasse sur cette idée, ce qui provoque un effet de voix de réduction, couplé à un effet interprétatif de contraction, car l'idée de destin caractérisant Méduse disparaît dans la traduction.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
----	-----	-----------------

<u>Je me souviens de ça</u> , je sais comment c'est. Sa voix dans le téléphone, quand elle m'annonce que ça y est, elle n'a plus de cheveux, rien. Elle rit presque, elle a une voix enjouée, la voix jolie des bons jours, la voix de l'amour alors qu'elle s'obstine à dire qu'elle ne m'aime plus. [...] Pp. 165-167	<u>Lo recuerdo</u> , sé cómo es. Su voz en el teléfono cuando me comunica que ya está, que ya no le queda pelo, nada. Se ríe casi, tiene la voz risueña, la voz bonita de los días buenos, la voz del amor aunque se empeñe en decir que ya no me quiere. [...] Pp. 151-153	<u>Je m'en souviens</u> , je sais comment c'est. Sa voix dans le téléphone quand elle m'annonce que ça y est, qu'il ne lui reste plus de cheveux, rien. Elle rit presque, elle a la voix rieuse, la jolie voix des bons jours, la voix de l'amour bien qu'elle s'obstine à dire qu'elle ne m'aime plus. [...]
VO	VUK	Rétrotraduction
<u>Je me souviens de ça</u> , je sais comment c'est. Sa voix dans le téléphone, quand elle m'annonce que ça y est, elle n'a plus de cheveux, rien. Elle rit presque, elle a une voix enjouée, la voix jolie des bons jours, la voix de l'amour alors qu'elle s'obstine à dire qu'elle ne m'aime plus. [...] Pp. 165-167	<u>I remember this</u> , I know how it goes. Her voice on the phone, when she tells me that's it, she hasn't got any hair left, none. She laughs, nearly, her voice is cheerful, the good-days voice, the loving voice, even though she insists on saying she doesn't love me any more. [...] Pp. 143-145.	<u>Je me souviens de ça</u> , je sais comment ça va. Sa voix au téléphone, quand elle me dit que ça y est, qu'il ne lui reste plus de cheveux, plus rien. Elle rit, presque, sa voix est enjouée, la voix des bons jours, la voix aimante, même si elle insiste à me dire qu'elle ne m'aime plus. [...]
VO	VUS	Rétrotraduction
<u>Je me souviens de ça</u> , je sais comment c'est. Sa voix dans le téléphone, quand elle m'annonce que ça y est, elle n'a plus de cheveux, rien. Elle rit presque, elle a une voix enjouée, la voix jolie des bons jours, la voix de l'amour alors qu'elle s'obstine à dire qu'elle ne m'aime plus. [...] Pp. 165-167	<u>I remember this</u> , I know how it goes. Her voice on the phone, when she tells me that's it, she hasn't got any hair left, none. She laughs, nearly, her voice is cheerful, the good-days voice, the loving voice, even though she insists on saying she doesn't love me anymore. [...] Pp. 143-145.	<u>Je me souviens de ça</u> , je sais comment ça va. Sa voix au téléphone, quand elle me dit que ça y est, qu'il ne lui reste plus de cheveux, plus rien. Elle rit, presque, sa voix est enjouée, la voix des bons jours, la voix aimante, même si elle insiste à me dire qu'elle ne m'aime plus. [...]

Deux phénomènes (un en espagnol, un en anglais) sont à relever dans ce long extrait.

En espagnol, le début de l'extrait est « *Lo recuerdo* », alors qu'en français, l'extrait débute par « Je me souviens de ça », où l'on retrouve le son -s renvoyant à Sarah. Ainsi, cet extrait où Sarah explique à la narratrice qu'elle n'a plus de cheveux, ce qui renvoie à son destin tragique, voit la traduction espagnole supprimer la référence à Sarah lorsque la narratrice y fait implicitement référence via « ça », ce qui provoque un effet interprétatif de contraction de l'expressivité du mytheme 1B.

Un phénomène tout à fait similaire se produit dans les deux versions anglophones, où l'extrait débute par « *I remember this* ». Le même effet interprétatif de contraction est, dès lors, présent.

5.3.10.3.3 Mytheme 2 : Méduse est d'une terrible laideur et d'une sublime beauté

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
Elle se dresse au-dessus de moi, les seins nus et fiers, belle, tragiquement belle. Le temps s'étire, s'arrête presque. p. 48	Se yergue por encima de mí, con los pechos desnudos y orgullosos, hermosa, trágicamente hermosa. El tiempo se estira, se detiene casi. p. 46	Elle se dresse au-dessus de moi, avec les seins nus et fiers, belle, tragiquement belle. Le temps s'étire, s'arrête presque.
VO	VUK	Rétrotraduction

Elle se dresse au-dessus de moi, les seins nus et fiers, belle, tragiquement belle. Le temps s'étire, s'arrête presque. p. 48	She rears up over me, her breasts proud and bare, and beautiful, tragically beautiful. Time stretches elastically, almost stops. p. 36	Elle se dresse au-dessus de moi, ses seins fiers et nus, et belle, tragiquement belle. Le temps s'étire comme un élastique, s'arrête presque.
VO	VUS	Rétrotraduction
Elle se dresse au-dessus de moi, les seins nus et fiers, belle, tragiquement belle. Le temps s'étire, s'arrête presque. p. 48	She rears up over me, her breasts proud and bare, and beautiful, tragically beautiful. Time stretches elastically, almost stops. p. 36	Elle se dresse au-dessus de moi, ses seins fiers et nus, et belle, tragiquement belle. Le temps s'étire comme un élastique, s'arrête presque.

Aucun effet n'est à signaler dans ce premier extrait relatif au mytheme 2, lié à la sublime beauté et à la terrible laideur de Méduse.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Dans un dîner, alors qu'il pleut dehors, une pluie fine de début d'été, elle explique à des amis ce que signifie <i>con fuoco</i> sur une partition. Elle parle en agitant les bras. Elle est elle-même le feu, le tournoisement de l'âme. Elle a l'apparence d'un démon. Elle est belle à tomber par terre, désirable à crever. p. 51	En una cena, mientras fuera llueve, una llovizna de principios de verano, explica a unos amigos qué significa <i>con fuoco</i> en una partitura. Habla moviendo mucho los brazos. Ella sí que es el fuego y los vaivenes del alma. Parece un demonio. Tan guapa que quita el hipo, deseable a rabiar. p. 48	À un dîner, alors qu'il pleut dehors, une petite pluie de début d'été, elle explique à des amis ce que signifie <i>con fuoco</i> sur une partition. Elle parle en bougeant beaucoup les bras. Elle devient vraiment le feu et les fluctuations de l'âme. Elle ressemble à un démon. Si belle qu'elle coupe le souffle, désirable à crever.
VO	VUK	Rétrotraduction
Dans un dîner, alors qu'il pleut dehors, une pluie fine de début d'été, elle explique à des amis ce que signifie <i>con fuoco</i> sur une partition. Elle parle en agitant les bras. Elle est elle-même le feu, le tournoisement de l'âme. Elle a l'apparence d'un démon. Elle est belle à tomber par terre, désirable à crever. p. 51	During a dinner, when it's raining outside, a soft summer rain, she tells some friends what <i>con fuoco</i> means in a score. She waves her arms around as she speaks. She herself becomes the fire, the soul-spinning impetuosity. She looks like a demon. She's drop-dead beautiful, to-die-for hot. p. 39	Pendant un dîner, tandis qu'il pleut dehors, une légère pluie d'été, elle dit à des amis ce que <i>con fuoco</i> signifie sur une partition. Elle agite ses bras en parlant. Elle devient elle-même le feu, l'impétuosité faisant tourner l'âme. Elle ressemble à un démon. Elle est belle à tomber raide morte, canon à mourir.
VO	VUS	Rétrotraduction
Dans un dîner, alors qu'il pleut dehors, une pluie fine de début d'été, elle explique à des amis ce que signifie <i>con fuoco</i> sur une partition. Elle parle en agitant les bras. Elle est elle-même le feu, le tournoisement de l'âme. Elle a l'apparence d'un démon. Elle est belle à tomber par terre, désirable à crever. p. 51	During a dinner, when it's raining outside, a soft summer rain, she tells some friends what <i>con fuoco</i> means in a score. She waves her arms around as she speaks. She herself becomes the fire, the soul-spinning impetuosity. She looks like a demon. She's drop-dead beautiful, to-die-for hot. p. 39	Pendant un dîner, tandis qu'il pleut dehors, une légère pluie d'été, elle dit à des amis ce que <i>con fuoco</i> signifie sur une partition. Elle agite ses bras en parlant. Elle devient elle-même le feu, l'impétuosité faisant tourner l'âme. Elle ressemble à un démon. Elle est belle à tomber raide morte, canon à mourir.

Rien n'est non plus à signaler dans ce deuxième extrait en termes d'effets de voix et d'effets interprétatifs.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Parfois, elle devient folle. Folle de rage, puis folle de chagrin. Elle se met à hurler, elle se jette sur moi, me griffe le visage avec, sur le sien, un air monstrueux. Elle est pire qu'une sorcière de conte. Elle m'en veut, de tout, de lui voler son temps, de lui voler sa jeunesse, de lui voler l'amour de sa	A veces, Sarah se vuelve loca. Loca de rabia, y luego loca de pena. Se pone a gritar, se me echa encima, me araña la cara mientras en la suya aparece una expresión monstruosa. Es peor que una bruja de cuento. Está resentida conmigo, por todo, por robarle su tiempo, por robarle su juventud, por	Parfois, Sarah devient folle. Folle de rage, et puis folle de tristesse. Elle se met à crier, elle se jette sur moi, me griffe le visage alors que sur le sien apparaît une expression monstrueuse. Elle est pire qu'une sorcière de conte. Elle m'en veut, pour tout, de lui voler son temps, de lui voler sa jeunesse, de

<p>famille, de lui voler <u>l'idée qu'elle s'était faite depuis petite de la manière dont elle doit mener sa vie</u>. Elle ne le dit pas mais je l'entends, ça tinte à mes oreilles, voleuse, voleuse, voleuse. Elle me reproche des conneries, des tas de choses, mais au fond, je le sens, elle me reproche d'exister, d'avoir croisé son chemin, elle me reproche d'être une femme. Elle m'en veut de ne pas pouvoir, du coup, m'aimer en paix. Elle entre dans des colères flamboyantes, inoubliables. Son petit corps se transforme. Elle a l'apparence d'une bête, d'une bête furieuse, elle rugit, entièrement rouge. pp. 78-79</p>	<p>robarle el amor de su familia y por robarle la vida que, desde pequeña, <u>había imaginado que tendría</u>. No lo dice pero yo lo oigo, me replica en los oídos: ladrona, ladrona, ladrona. Me echa en cara gilipollices, montones de cosas, pero en el fondo, lo noto, lo que me echa en cara es que exista, que me haya cruzado en su camino, me echa en cara que sea una mujer. Está resentida porque, por eso, no puede quererme en paz. Tiene arrebatos de ira flamígeros e inolvidables. Su cuerpo menudo se transforma. Cobra la apariencia de un animal, de un animal salvaje, y ruge, completamente roja. p. 73</p>	<p>lui voler l'amour de sa famille et de <u>lui voler la vie que, depuis petite, elle avait imaginé avoir</u>. Elle ne le dit pas mais je l'entends, ça me tinte aux oreilles : voleuse, voleuse, voleuse. Elle me reproche des conneries, des tas de choses, mais au fond, je m'en rends compte, ce qu'elle me reproche c'est que j'existe, que j'ai croisé son chemin, elle me reproche d'être une femme. Elle m'en veut parce que, à cause de ça, elle ne peut pas m'aimer en paix. Elle a des accès de colère flamboyants et inoubliables. Son petit corps se transforme. Elle prend l'apparence d'un animal, d'un animal sauvage, et elle rugit, complètement rouge.</p>
<p>VO</p> <p>Parfois, elle devient folle. Folle de rage, puis folle de chagrin. Elle se met à hurler, elle se jette sur moi, me griffe le visage avec, sur le sien, un air monstrueux. Elle est pire qu'une sorcière de conte. Elle m'en veut, de tout, de lui voler son temps, de lui voler sa jeunesse, de lui voler l'amour de sa famille, de lui voler l'idée qu'elle s'était faite depuis petite de la manière dont elle doit mener sa vie. Elle ne le dit pas mais je l'entends, ça tinte à mes oreilles, voleuse, voleuse, voleuse. Elle me reproche des conneries, des tas de choses, mais au fond, je le sens, elle me reproche d'exister, d'avoir croisé son chemin, elle me reproche d'être une femme. <u>Elle m'en veut de ne pas pouvoir, du coup, m'aimer en paix</u>. Elle entre dans des colères flamboyantes, inoubliables. Son petit corps se transforme. Elle a l'apparence d'une bête, d'une bête furieuse, elle rugit, entièrement rouge. pp. 78-79</p>	<p>VUK</p> <p>Sometimes she goes mad. Mad with fury then mad with misery. She screams, throws herself at me and scratches my face, with a monstrous expression on hers. She's worse than a witch in a fairy tale. She resents me, for everything, for stealing her time, stealing her youth, stealing her family's love, stealing the idea she's had since childhood of how she should live her life. She doesn't say it but I can hear it, it rings in my ears, thief, thief, thief. She gets angry with me for silly little things, all sorts of things, but deep down, I can tell, she's angry with me for existing, for coming into her life, she's angry with me for being a woman. <u>She resents me because she can't suddenly just love me in peace</u>. She flies into blazing tempers, unforgettable tempers. Her little body is transformed. She looks like an animal, a furious animal, she roars, flushed red all over. Pp. 63-64</p>	<p>Rétrotraduction</p> <p>Parfois elle devient folle. Folle de rage puis folle de tristesse. Elle crie, se jette sur moi et griffe mon visage, avec une expression monstrueuse sur le sien. Elle est pire qu'une sorcière de conte de fée. Elle m'en veut, pour tout, de voler son temps, de voler sa jeunesse, de voler l'amour de sa famille, de voler l'idée qu'elle a depuis l'enfance de la manière dont elle devrait vivre sa vie. Elle ne le dit pas mais je peux l'entendre, ça sonne dans mes oreilles, voleuse, voleuse, voleuse. Elle se met en colère contre moi pour de bêtes petites choses, mais au fond, je le vois, elle est en colère avec moi parce que j'existe, parce que je suis entrée dans sa vie, elle est en colère contre moi parce que je suis une femme. <u>Elle m'en veut parce qu'elle ne peut pas soudainement juste m'aimer en paix</u>. Elle entre dans des colères flamboyantes, des colères inoubliables. Son petit corps se transforme. Elle ressemble à un animal, un animal furieux, elle rugit, entièrement rouge.</p>
<p>VO</p> <p>Parfois, elle devient folle. Folle de rage, puis folle de chagrin. Elle se met à hurler, elle se jette sur moi, me griffe le visage avec, sur le sien, un air monstrueux. Elle est pire qu'une sorcière de conte. Elle m'en veut, de tout, de lui voler son temps, de lui voler sa jeunesse, de lui voler l'amour de sa famille, de lui voler l'idée qu'elle s'était faite depuis petite de la manière dont elle doit mener sa vie. Elle ne le dit pas mais je l'entends, ça tinte à mes oreilles, voleuse, voleuse, voleuse. Elle me reproche des conneries, des tas de choses, mais au fond, je le sens, elle me reproche d'exister, d'avoir croisé son chemin, elle me reproche d'être une femme. Elle m'en veut de ne pas pouvoir, du coup, m'aimer en paix. Elle entre dans des colères flamboyantes, inoubliables. Son petit corps se transforme. Elle a l'apparence</p>	<p>VUS</p> <p>Sometimes she goes mad. Mad with fury then mad with misery. She screams, throws herself at me and scratches my face, with a monstrous expression on hers. She's worse than a witch in a fairy tale. She resents me, for everything, for stealing her time, stealing her youth, stealing her family's love, stealing the idea she's had since childhood of how she should live her life. She doesn't say it but I can hear it, it rings in my ears, thief, thief, thief. She gets angry with me for silly little things, all sorts of things, but deep down, I can tell, she's angry with me for existing, for coming into her life, she's angry with me for being a woman. She resents me because she can't suddenly just love me in peace. She flies into blazing tempers, unforgettable tempers. Her little body is transformed. She looks like an</p>	<p>Rétrotraduction</p> <p>Parfois elle devient folle. Folle de rage puis folle de tristesse. Elle crie, se jette sur moi et griffe mon visage, avec une expression monstrueuse sur le sien. Elle est pire qu'une sorcière de conte de fée. Elle m'en veut, pour tout, de voler son temps, de voler sa jeunesse, de voler l'amour de sa famille, de voler l'idée qu'elle a depuis l'enfance de la manière dont elle devrait vivre sa vie. Elle ne le dit pas mais je peux l'entendre, ça sonne dans mes oreilles, voleuse, voleuse, voleuse. Elle se met en colère contre moi pour de bêtes petites choses, mais au fond, je le vois, elle est en colère avec moi parce que j'existe, parce que je suis entrée dans sa vie, elle est en colère contre moi parce que je suis une femme. Elle m'en veut parce qu'elle ne peut pas soudainement juste m'aimer en paix. Elle entre dans des colères flamboyantes, des colères</p>

d'une bête, d'une bête furieuse, elle rugit, entièrement rouge. pp. 78-79	animal, a furious animal, she roars, flushed red all over. Pp. 63-64	inoubliables. Son petit corps se transforme. Elle ressemble à un animal, un animal furieux, elle rugit, entièrement rouge.
---	--	--

Pour commencer, nous détectons en espagnol un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction en lien avec cet extrait lié au mytheme 2. En français, Sarah acquiert une laideur dans sa colère découlant de l'impossibilité de respecter « l'idée qu'elle s'était faite depuis petite de la manière dont elle doit mener sa vie », alors qu'en espagnol, ce passage devient une colère qu'elle éprouve envers la narratrice « *por robarle la vida que, desde pequeña, había imaginado que tendría* ». Dans la version francophone, la société joue un rôle dans la colère de Sarah, en ce sens qu'un amour saphique comme celui qu'elle ressent n'est pas toléré par celle-ci. Cette influence externe de la société disparaît dans la version hispanophone, car la formulation y indique que la vie imaginée par Sarah sortait uniquement de son imagination, le verbe « devoir », signe d'imposition, disparaissant. Cette disparition des influences externes dans le développement de la colère de Sarah réduit l'ampleur de cette colère, ce qui marque un effet interprétatif de contraction en termes d'expressivité du mythe de Méduse.

En anglais, un effet apparaît dans la traduction de la phrase « Elle m'en veut de ne pas pouvoir, du coup, m'aimer en paix », traduite par « *She resents me because she can't suddenly just love me in peace* ». Le lien logique de conséquence présent en français dans l'expression « du coup » disparaît au profit d'un autre lien logique, marqué par « *suddenly* » et provoquant un effet de voix de déformation. Nous voyons dans ce phénomène un effet interprétatif de contraction à l'égard du mytheme 2 de Méduse : l'influence de l'amour saphique qu'elle vit sur le développement de sa laideur disparaît en raison de la perte du lien logique, ce qui fait perdre de vue au lectorat la cause du développement de cette laideur, dans cette partie de l'extrait.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Elle s'offre à moi, <u>effarante de beauté</u> , les cuisses ouvertes sur son sexe humide du petit matin, le rideau de la fenêtre ouvert sur la campagne humide du petit matin qui défile dans un brouillard de verts. p. 89	Se brinda a mí, <u>tan hermosa que da miedo</u> , con los muslos abiertos al aire exponiendo su sexo húmedo del amanecer y la cortina de la ventanilla abierta al campo húmedo del amanecer que desfila en una niebla de verdes. p. 82	Elle s'offre à moi, <u>si belle qu'elle fait peur</u> , avec les cuisses ouvertes à l'air exposant son sexe humide du matin et le rideau de la fenêtre ouvert à la campagne humide du matin qui défile dans un brouillard de verts.
VO	VUK	Rétrotraduction

Elle s'offre à moi, <u>effarante de beauté</u> , les cuisses ouvertes sur son sexe humide du petit matin, le rideau de la fenêtre ouvert sur la campagne humide du petit matin qui défile dans un brouillard de verts. p. 89	She offers herself to me, <u>terrifyingly beautiful</u> , with her thighs open to reveal her moist early-morning snatch, and the window curtain drawn to reveal the moist early-morning countryside spooling past in a fog of greens. p. 73	Elle s'offre à moi, <u>terrifiante de beauté</u> , avec ses cuisses ouvertes révélant sa chatte humide du matin, et le rideau de la fenêtre tiré pour révéler la campagne humide du matin défilant dans un brouillard de verts.
VO	VUS	Rétrotraduction
Elle s'offre à moi, effarante de beauté, les cuisses ouvertes sur son sexe humide du petit matin, le rideau de la fenêtre ouvert sur la campagne humide du petit matin qui défile dans un brouillard de verts. p. 89	She offers herself to me, terrifyingly beautiful, with her thighs open to reveal her moist early-morning snatch, and the window curtain drawn to reveal the moist early-morning countryside spooling past in a fog of greens. p. 73	Elle s'offre à moi, terrifiante de beauté, avec ses cuisses ouvertes révélant sa chatte humide du matin, et le rideau de la fenêtre tiré pour révéler la campagne humide du matin défilant dans un brouillard de verts.

Des effets sont également présents dans les traductions de cet extrait. En espagnol, l'idée du texte source « effarante de beauté » devient « *que da miedo* ». Nous y voyons un effet de voix d'accrétion et un effet interprétatif d'expansion, car, là où « effarante » renvoie à une idée de choc avant la peur (*Le Robert*), « *que da miedo* » renvoie directement à la peur, et donc, relie davantage la beauté et la laideur de méduse dans cette description de Sarah.

Dans la version anglophone, les mêmes effets d'accrétion et d'expansion se produisent lors du choix de « *terrifyingly beautiful* » pour ce même passage. En outre, un autre effet de voix d'accrétion couplé à un effet interprétatif se produit lors de la traduction du terme « sexe », rendu sous la forme « *snatch* » en anglais. En effet, ce terme est vulgaire en anglais (*Merriam-Webster*), ce qui provoque un effet de voix d'accrétion, car la vulgarité est absente en français, et un effet interprétatif d'expansion, car la figure de féminité menaçante caractéristique de Méduse (Mythème 6) s'en trouve amplifié.

5.3.10.3.4 Mythème 3 : Méduse est la seule mortelle des Gorgones

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
Je tourne mon visage vers son corps figé, étendu sur le dos, parfaitement nu. Je détaille la finesse de ses chevilles, les os saillants de ses hanches, son ventre souple et le délié de ses bras, le rebondi de ses lèvres qui portent un sourire très léger. J'observe les meurtrissures de la maladie sur ce corps que j'aime tant, les petits points noirs du ventre piqué et piqué encore, la cicatrice près de l'aisselle, le trou sous la clavicule. Je regarde son visage tranquille, parfaitement tranquille, son menton fier, même dans le sommeil, ses joues veloutées, la ligne brusque et	Vuelvo el rostro hacia su cuerpo quieto, tumbado de espaldas, completamente desnudo. Me fijo en la delicadeza de los tobillos, en los huesos puntiagudos de las caderas, en el vientre flexible y la esbeltez de los brazos, y en la prominencia de los labios en los que se posa una sonrisa muy leve. Observo los estragos de la enfermedad en ese cuerpo al que tanto quiero, los puntitos negros, en el vientre, de pinchazos y más pinchazos, la cicatriz cerca de la axila y el agujero debajo de la clavícula. Miro el rostro sosegado, completamente sosegado, la	Je tourne le visage vers son corps immobile, étendu sur le dos, complètement dénudé. Je regarde la délicatesse de ses chevilles, les os pointus de ses hanches, son ventre flexible et la sveltesse de ses bras et la proéminence de ses lèvres sur lesquelles se pose un sourire très léger. J'observe les ravages de la maladie sur ce corps que j'aime tant, les petits points noirs, sur le ventre, à cause de piqûres et encore des piqûres, la cicatrice près de l'aisselle et le trou sous la clavicule. Je regarde le visage calme, complètement calme, le menton

surprenante que forme son nez, ses paupières mauves enfin closes. <u>Je regarde son crâne entièrement chauve.</u> Dans la pénombre de trois heures du matin, je la regarde dormir. Je ne parviens pas, dans cette nuit moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. De son profil de morte. p. 11	barbilla orgullosa aun cuando está dormida, las mejillas aterciopeladas, la línea brusca y sorprendente que forma la nariz, los párpados color malva cerrados al fin. En la penumbra de las tres de la madrugada, la miro dormir. No logro. En esta noche de calor húmedo, desnegar los ojos de su cuerpo desnudo ni de su cabeza como de cera. De su perfil muerta. Pp. 10-11	fier même quand elle est endormie, les joues veloutées, la ligne brusque et surprenante que forme le nez, les paupières de couleurs mauve, fermées enfin. Dans la pénombre de trois heures du matin, je la regarde dormir. Je n'arrive pas. Dans cette nuit de chaleur humide, à détacher les yeux de son corps dénudé ni de sa tête comme de la cire. De son profil de morte.
VO	VUK	Rétrotraduction
Je tourne mon visage vers son corps figé, étendu sur le dos, parfaitement nu. Je détaille la finesse de ses chevilles, les os saillants de ses hanches, son ventre souple et le délié de ses bras, le rebondi de ses lèvres qui portent un sourire très léger. J'observe les meurtrissures de la maladie sur ce corps que j'aime tant, les petits points noirs du ventre piqué et piqué encore, la cicatrice près de l'aisselle, le trou sous la clavicule. Je regarde son visage tranquille, parfaitement tranquille, son menton fier, même dans le sommeil, ses joues veloutées, la ligne brusque et surprenante que forme son nez, ses paupières mauves enfin closes. Je regarde son crâne entièrement chauve. Dans la pénombre de trois heures du matin, je la regarde dormir. Je ne parviens pas, dans cette nuit moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. De son profil de morte. p. 11	I turn to look at her body as it lies, unmoving, on its back, perfectly naked. I study the delicacy of her ankles, the jut of her hip bones, her supple stomach and the slender shape of her arms, the swell of her lips, bearing the lightest of smiles. I consider the damage caused by the illness on this body I love so dearly, the tiny black dots where her stomach has been injected again and again, the scar near her armpit, the hole under her collarbone. I look at her restful face, perfectly restful, her chin proud even in sleep, her downy cheeks, the surprising, abrupt line of her nose, her mauve eyelids closed at last. I look at her completely bald head. In the half-light of three a.m., I watch her sleep. Here in the clammy darkness I can't take my eyes off her naked body and waxy scalp. Her deathly profile. Pp. 2-3	Je me tourne pour regarder son corps étendu, immobile, sur le dos, parfaitement nu. J'étudie la délicatesse de ses chevilles, la saillance des os de ses hanches, son ventre souple et la sveltesse de ses bras, le rebondi de ses lèvres, portant le plus léger des sourires. J'observe les dégâts causés par la maladie sur ce corps que j'aime tant, les petits points noirs où son ventre a été injecté encore et encore, la cicatrice près de son aisselle, le trou sous la clavicule. Je regarde son visage paisible, parfaitement paisible, son menton fier même dans le sommeil, ses joues veloutées, la ligne surprenante, abrupte de son nez, ses paupières mauves enfin fermées. Je regarde sa tête complètement chauve. Dans la pénombre de trois heures du matin, je la regarde dormir. Ici dans l'obscurité moite je ne parviens pas à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. De son profil mortel.
VO	VUS	Rétrotraduction
Je tourne mon visage vers son corps figé, étendu sur le dos, parfaitement nu. Je détaille la finesse de ses chevilles, les os saillants de ses hanches, son ventre souple et le délié de ses bras, le rebondi de ses lèvres qui portent un sourire très léger. J'observe les meurtrissures de la maladie sur ce corps que j'aime tant, les petits points noirs du ventre piqué et piqué encore, la cicatrice près de l'aisselle, le trou sous la clavicule. Je regarde son visage tranquille, parfaitement tranquille, son menton fier, même dans le sommeil, ses joues veloutées, la ligne brusque et surprenante que forme son nez, ses paupières mauves enfin closes. Je regarde son crâne entièrement chauve. Dans la pénombre de trois heures du matin, je la regarde dormir. Je ne parviens pas, dans cette nuit moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. De son profil de morte. p. 11	I turn to look at her body as it lies, unmoving, on its back, perfectly naked. I study the delicacy of her ankles, the jut of her hip bones, her supple stomach and the slender shape of her arms, the swell of her lips, bearing the lightest of smiles. I consider the damage caused by the illness on this body I love so dearly, the tiny black dots where her stomach has been injected again and again, the scar near her armpit, the hole under her collarbone. I look at her restful face, perfectly restful, her chin proud even in sleep, her downy cheeks, the surprising, abrupt line of her nose, her mauve eyelids closed at last. I look at her completely bald head. In the half-light of three a.m., I watch her sleep. Here in the clammy darkness I can't take my eyes off her naked body and waxy scalp. Her deathly profile. Pp. 2-3	Je me tourne pour regarder son corps étendu, immobile, sur le dos, parfaitement nu. J'étudie la délicatesse de ses chevilles, la saillance des os de ses hanches, son ventre souple et la sveltesse de ses bras, le rebondi de ses lèvres, portant le plus léger des sourires. J'observe les dégâts causés par la maladie sur ce corps que j'aime tant, les petits points noirs où son ventre a été injecté encore et encore, la cicatrice près de son aisselle, le trou sous la clavicule. Je regarde son visage paisible, parfaitement paisible, son menton fier même dans le sommeil, ses joues veloutées, la ligne surprenante, abrupte de son nez, ses paupières mauves enfin fermées. Je regarde sa tête complètement chauve. Dans la pénombre de trois heures du matin, je la regarde dormir. Ici dans l'obscurité moite je ne parviens pas à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux. De son profil mortel.

Pour cet extrait, la version hispanophone est la seule où nous décelons un effet. La phrase « Je regarde son crâne entièrement chauve » a été omise dans la version en espagnol, ce qui débouche sur un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction, le

caractère mortel de Sarah/Méduse, concerné par le mytheme 3, disparaissant dans cette partie de l'extrait.

Rien n'est à signaler dans la traduction de cet extrait vers l'anglais.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Quand même, ce goût de sang qui ne me quitte pas. Assassine ! je crois lire sur toutes les lèvres, pourtant italiennes. <u>Meurtrière</u> ! Folle perdue ! Main funeste ! Je l'ai tuée alors qu'elle mourait déjà, dans cette nuit blafarde, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas qu'elle meure, je ne supportais pas que ses lèvres s'entrouvrent pour dire je ne t'aime plus, je ne supportais pas qu'elle souffre, qu'elle souffre d'une maladie que j'avais moi-même enfoncée dans son sein, son sein gauche, côté cœur, une maladie comme un poignard dans le cœur, et moi au bout de la main qui tient le couteau. Je l'ai tuée parce qu'il m'était impossible de vivre avec elle, à ses côtés, d'être sa compagne, de faire route ensemble, je l'ai tuée parce qu'elle préférerait la musique, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas la vision de son corps décharné, de son crâne cireux, de son profil de morte. Pp. 117-118</p>	<p>Pues vaya con este sabor a sangre que no se me quita. «¡Asesina!», me parece leer en todos los labios, aunque sean italianos. «¡Criminal!» «¡Loca perdida!» «¡Mano funesta!» La maté a pesar de que ya se estaba muriendo, en esa noche descolorida, la maté porque no soportaba que se muriese, no soportaba que se le entreabriesen los labios para decir: «Ya no te quiero», no soportaba que sufriera, que padeciera una enfermedad que yo misma le había hundido en el pecho, en el pecho izquierdo, del lado del corazón, una enfermedad como un puñal en el corazón y conmigo en el extremo de la mano que sujeta el cuchillo. La maté porque me resultaba imposible vivir con ella, a su lado, ser su compañera, recorrer el camino juntas, la maté porque ella prefería la música, la maté porque no soportaba ver su cuerpo descarnado, su cabeza como de cera, su perfil de muerta. p. 108</p>	<p>Et ce goût de sang qui ne me quitte pas. « Assassine ! », je crois lire sur toutes les lèvres, même si elles sont italiennes. « <u>Criminelle</u> ! » « Folle perdue ! » « Main funeste ! » Je l'ai tuée alors qu'elle était déjà en train de mourir, dans cette nuit décolorée, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas qu'elle meure, je ne supportais pas que ses lèvres s'entrouvrent pour dire : « Je ne t'aime plus », je ne supportais pas qu'elle souffre d'une maladie que j'avais moi-même enfoncée dans son sein, dans son sein gauche, du côté du cœur, une maladie comme un poignard dans le cœur et avec moi au bout de la main qui tient le couteau. Je l'ai tuée parce qu'il m'était impossible de vivre avec elle, à ses côtés, d'être sa compagne, de faire route ensemble, je l'ai tuée parce qu'elle préférerait la musique, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas de voir son corps décharné, sa tête comme de la cire, son profil de morte.</p>
<p>Quand même, ce goût de sang qui ne me quitte pas. Assassine ! je crois lire sur toutes les lèvres, pourtant italiennes. Meurtrière ! Folle perdue ! Main funeste ! Je l'ai tuée alors qu'elle mourait déjà, dans cette nuit blafarde, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas qu'elle meure, je ne supportais pas que ses lèvres s'entrouvrent pour dire je ne t'aime plus, je ne supportais pas qu'elle souffre, quelle souffre d'une maladie que j'avais moi-même enfoncée dans son sein, son sein gauche, côté cœur, une maladie comme un poignard dans le cœur, et moi au bout de la main qui tient le couteau. Je l'ai tuée parce qu'il m'était impossible de vivre avec elle, à ses côtés, d'être sa compagne, de faire route ensemble, je l'ai tuée parce qu'elle préférerait la musique, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas la vision de son corps décharné, de son crâne cireux, de son profil de morte. Pp. 117-118</p>	<p>For goodness' sake, I still can't get rid of this taste of blood. Assassin! I think I see on everyone's lips, even though they're Italian. Murderer! Lost cause! Killer hands! I killed her when she was already dying, in that pallid night air, I killed her because I couldn't bear to see her die, I couldn't bear to watch her lips open and say I don't love you any more, I couldn't bear to see her suffer, to watch her suffer from an illness that I myself have buried in her breast, her left breast, where her heart is, an illness like a dagger to the heart, and me wielding the hand that holds the blade. I killed her because it was impossible for me to live with her, by her side, to be her partner, to travel this road together, I killed her because she loved music more, I killed her because I couldn't bear the sight of her emaciated body, her waxy scalp and her <u>cadaverous profile</u>. Pp. 100-101</p>	<p>Pour l'amour de Dieu, je n'arrive toujours pas à me débarrasser de ce goût de sang. Assassine ! Je crois voir sur les lèvres de tout le monde, même si elles sont italiennes. Meurtrière ! Cause perdue ! Mains tueuses ! Je l'ai tuée alors qu'elle était déjà en train de mourir, dans cet air de nuit blafard, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas de la voir mourir, je ne supportais pas de voir ses lèvres s'ouvrir et dire je ne t'aime plus, je ne supportais pas de la voir souffrir, de la voir souffrir d'une maladie que j'ai moi-même enfouie dans son sein, son sein gauche, où se trouve son cœur, une maladie comme un poignard en plein cœur, et moi brandissant la main qui tient la lame. Je l'ai tuée parce qu'il était impossible pour moi de vivre avec elle, à ses côtés, d'être sa partenaire, de faire route ensemble, je l'ai tuée parce qu'elle aimait plus la musique, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas la vue de son corps émacié, de son crâne cireux et de son <u>profil cadavérique</u>.</p>
<p>VO</p>	<p>VUS</p>	<p>Rétrotraduction</p>

<p>Quand même, ce goût de sang qui ne me quitte pas. Assassine ! je crois lire sur toutes les lèvres, pourtant italiennes. Meurtrière ! Folle perdue ! Main funeste ! Je l'ai tuée alors qu'elle mourait déjà, dans cette nuit blafarde, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas qu'elle meure, je ne supportais pas que ses lèvres s'entrouvrent pour dire je ne t'aime plus, je ne supportais pas qu'elle souffre, quelle souffre d'une maladie que j'avais moi-même enfoncée dans son sein, son sein gauche, côté cœur, une maladie comme un poignard dans le cœur, et moi au bout de la main qui tient le couteau. Je l'ai tuée parce qu'il m'était impossible de vivre avec elle, à ses côtés, d'être sa compagne, de faire route ensemble, je l'ai tuée parce qu'elle préférait la musique, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas la vision de son corps décharné, de son crâne cireux, de son profil de morte. Pp. 117-118</p>	<p>For goodness' sake, I still can't get rid of this taste of blood. Assassin! I think I see on everyone's lips, even though they're Italian. Murderer! Lost cause! Killer hands! I killed her when she was already dying, in that pallid night air, I killed her because I couldn't bear to see her die, I couldn't bear to watch her lips open and say I don't love you anymore, I couldn't bear to see her suffer, to watch her suffer from an illness that I myself have buried in her breast, her left breast, where her heart is, an illness like a dagger to the heart, and me wielding the hand that holds the blade. I killed her because it was impossible for me to live with her, by her side, to be her partner, to travel this road together, I killed her because she loved music more, I killed her because I couldn't bear the sight of her emaciated body, her waxy scalp and her cadaverous profile. Pp. 100-101</p>	<p>Pour l'amour de Dieu, je n'arrive toujours pas à me débarrasser de ce goût de sang. Assassine ! Je crois voir sur les lèvres de tout le monde, même si elles sont italiennes. Meurtrière ! Cause perdue ! Mains tueuses ! Je l'ai tuée alors qu'elle était déjà en train de mourir, dans cet air de nuit blafard, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas de la voir mourir, je ne supportais pas de voir ses lèvres s'ouvrir et dire je ne t'aime plus, je ne supportais pas de la voir souffrir, de la voir souffrir d'une maladie que j'ai moi-même enfouie dans son sein, son sein gauche, où se trouve son cœur, une maladie comme un poignard en plein cœur, et moi brandissant la main qui tient la lame. Je l'ai tuée parce qu'il était impossible pour moi de vivre avec elle, à ses côtés, d'être sa partenaire, de faire route ensemble, je l'ai tuée parce qu'elle aimait plus la musique, je l'ai tuée parce que je ne supportais pas la vue de son corps émacié, de son crâne cireux et de son profil cadavérique.</p>
---	---	---

Dans la traduction vers l'espagnol de ce deuxième extrait relatif au caractère mortel de Sarah, la figure de « meurtrière » que s'auto-attribue la narratrice devient « *criminal* ». De la sorte, l'idée selon laquelle la narratrice aurait été responsable de la mort de Sarah disparaît au profit d'un accent mis sur les péchés de la narratrice en général, ce qui diminue le caractère mortel de Sarah et provoque donc un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction.

En anglais, un effet de voix d'accrétion couplé à un effet interprétatif de contraction apparaît. L'idée de « profil de morte » a été rendue sous la forme « *cadaverous profile* », alors qu'elle a été répétée sous la forme « *deathly profile* » à plusieurs reprises dans le roman, et notamment à la fin du prologue. Ainsi, si l'effet de voix d'accrétion est provoqué par une plus grande richesse lexicale en anglais par rapport au français utilisant toujours la même expression, l'effet interprétatif de contraction est, paradoxalement, lié à cet enrichissement lexical, puisque la répétition de « *deathly profile* » sous la même forme réduit le caractère mortel de Sarah sur lequel l'auteure insiste au moyen d'une formulation unique et récurrente.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
----	-----	-----------------

Le visage de ma fille s'efface peu à peu de mon esprit. Je ne vois plus que les seins de Sarah, ses seins si beaux et si malades qui vont la tuer, qui ont fait que je l'ai tuée, et au-dessus des seins, les yeux de Sarah, ses yeux de serpent, et puis son profil de morte couronné par les magnolias. Pp. 185-186	El rostro de mi hija se me va borrando poco a poco de la mente. Ya solo veo los pechos de Sarah, esos pechos tan hermosos y tan enfermos que van a matarla, que me llevarón a matarla, y más arriba de los pechos, los ojos de Sarah, sus ojos de serpiente, y luego su perfil de muerta coronado de magnolias. p. 169	Le visage de ma fille s'efface petit à petit de mon esprit. Je ne vois plus que les seins de Sarah, ces seins si beaux et si malades qu'ils vont la tuer, qu'ils m'ont poussée à la tuer, et plus haut que les seins, les yeux de Sarah, ses yeux de serpent, et puis son profil de morte couronné de magnolias.
VO	VUK	Rétrotraduction
Le visage de ma fille s'efface peu à peu de mon esprit. Je ne vois plus que les seins de Sarah, ses seins si beaux et si malades qui vont la tuer, qui ont fait que je l'ai tuée, et au-dessus des seins, les yeux de Sarah, ses yeux de serpent, et puis <u>son profil de morte</u> couronné par les magnolias. Pp. 185-186	My daughter's face is gradually fading from my mind. The only thing I see now are Sarah's breasts, her breasts which are so beautiful and so ill they're going to kill her, her breasts which were the reason I killed her, and looking up higher than her breasts, Sarah's eyes, her snake eyes, and her <u>dead woman's profile</u> wreathed in magnolias. Pp. 161-162	Le visage de ma fille s'efface progressivement de mon esprit. La seule chose que je vois maintenant sont les seins de Sarah, ses seins qui sont si beaux et si malades qu'ils vont la tuer, ses seins qui sont la raison pour laquelle je l'ai tuée, et regardant plus haut que ses seins, les yeux de Sarah, ses yeux de serpent, et son <u>profil de femme morte</u> couronné de magnolias.
VO	VUS	Rétrotraduction
Le visage de ma fille s'efface peu à peu de mon esprit. Je ne vois plus que les seins de Sarah, ses seins si beaux et si malades qui vont la tuer, qui ont fait que je l'ai tuée, et au-dessus des seins, les yeux de Sarah, ses yeux de serpent, et puis son profil de morte couronné par les magnolias. Pp. 185-186	My daughter's face is gradually fading from my mind. The only thing I see now are Sarah's breasts, her breasts which are so beautiful and so ill they're going to kill her, her breasts which were the reason I killed her, and looking up higher than her breasts, Sarah's eyes, her snake eyes, and her <u>dead woman's profile</u> wreathed in magnolias. Pp. 161-162	Le visage de ma fille s'efface progressivement de mon esprit. La seule chose que je vois maintenant sont les seins de Sarah, ses seins qui sont si beaux et si malades qu'ils vont la tuer, ses seins qui sont la raison pour laquelle je l'ai tuée, et regardant plus haut que ses seins, les yeux de Sarah, ses yeux de serpent, et son profil de femme morte couronné de magnolias.

Dans l'espagnol, aucun effet n'est à signaler pour cet extrait en particulier.

Néanmoins, en anglais, un phénomène similaire à celui de l'extrait précédent se produit. Dans cet extrait, « profil de morte » est, encore une fois, répété en français, pour mettre en exergue une répétition du caractère mortel de Sarah. Cependant, la version anglophone propose « *dead woman's profile* », ce qui représente une troisième traduction pour un même groupe nominal dont la répétition est centrale au livre. Ainsi, nous sommes, pour les mêmes raisons que dans l'extrait précédent, en présence d'un effet de voix d'accrétion provoquant un effet interprétatif de contraction.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
C'est un printemps presque comme un autre, un printemps à rendre mélancolique n'importe qui. Un printemps détraqué, plein de nuits chaudes et de pluies froides. Je ne parviens pas, dans la chambre moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux, de son profil de morte. Une dernière fois, j'observe chaque partie de son corps, de ce corps que j'aime tant. Je veux graver en moi,	Es una primavera casi como cualquier otra, una primavera en la que nadie se libra de la melancolía. Una primavera desquiciada, llena de noches calurosas y lluvias frías. No logro, en el calor húmedo de la habitación, despegar los ojos de su cuerpo desnudo ni de su cabeza como de cera, de su perfil de muerta. Por última vez contemplo cada parte de su cuerpo, de ese cuerpo que quiero tanto. Deseo que se me queden	C'est un printemps presque comme un autre, un printemps où personne n'échappe à la mélancolie. Un printemps détraqué plein de nuits chaudes et de pluies froides. Je n'arrive pas, dans la chaleur humide de la chambre à détacher les yeux de son corps dénudé ni de sa tête comme de la cire, de son profil de morte. Pour la dernière fois je contemple chaque partie de son corps, de ce corps que

<p>à jamais, ses orteils en griffe, la finesse de ses chevilles, l'arrondi émouvant de ses mollets, <u>la tendresse de ses cuisses</u>, son étrange sexe glabre de nourrisson et de vieille femme, son ventre indulgent. Je veux graver en moi, pour toujours, la beauté de ses deux seins. Je ne veux pas regarder son visage. J'ai peur de la voir dormir. J'ai peur de la voir mourir. J'ai peur de vouloir l'embrasser une dernière fois. J'ai peur de la réveiller. J'ai peur qu'elle revienne à la vie. Là, elle dort, enfin. Elle est morte. Pp. 103-104</p>	<p>grabados, para siempre jamás, los dedos ganchudos de sus pies, la delicadeza de sus tobillos, la conmovedora curva de sus pantorrillas, su extraño sexo pelón de infante y de anciana, su vientre indulgente. Quiero que se me queden grabados, para siempre jamás, la belleza de sus dos pechos. No quiero mirarle la cara. Tengo miedo de verla morir. Tengo miedo de querer besarla por última vez. Tengo miedo de despertarla. Tengo miedo de que vuelva a la vida. Ahora está durmiendo, por fin. Está muerta. Pp. 95-96</p>	<p>j'aime tant. Je voudrais que soient gravés pour toujours les doigts crochus de ses pieds, la délicatesse de ses chevilles, la courbe émouvante de ses mollets, son étrange sexe chauve de nourrisson et de vieille femme, son ventre indulgent. Je voudrais que soient gravés pour toujours la beauté de ses deux seins. Je ne veux pas regarder son visage. J'ai peur de la voir mourir. J'ai peur de vouloir l'embrasser une dernière fois. J'ai peur de la réveiller. J'ai peur qu'elle revienne à la vie. Maintenant elle dort, enfin. Elle est morte.</p>
<p>VO</p>	<p>VUK</p>	<p>Rétrotraduction</p>
<p>C'est un printemps presque comme un autre, un printemps à rendre mélancolique n'importe qui. Un printemps détraqué, plein de nuits chaudes et de pluies froides. Je ne parviens pas, dans la chambre moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux, de son profil de morte. Une dernière fois, j'observe chaque partie de son corps, de ce corps que j'aime tant. Je veux graver en moi, à jamais, ses orteils en griffe, la finesse de ses chevilles, l'arrondi émouvant de ses mollets, la tendresse de ses cuisses, son étrange sexe glabre de nourrisson et de vieille femme, son ventre indulgent. Je veux graver en moi, pour toujours, la beauté de ses deux seins. Je ne veux pas regarder son visage. J'ai peur de la voir dormir. J'ai peur de la voir mourir. J'ai peur de vouloir l'embrasser une dernière fois. J'ai peur de la réveiller. J'ai peur qu'elle revienne à la vie. Là, elle dort, enfin. Elle est morte. Pp. 103-104</p>	<p>It's a spring almost like any other, a spring to depress the best of us. A weird spring, full of hot nights and cold rain. Here in this clammy room, I just can't take my eyes off her naked body and waxy scalp, her cadaverous profile. For one last time I study every part of her body, this body I love so much. I want to etch it into myself for ever, her claw-like toes, the delicacy of her ankles, the touching curve of her calves, the softness of her thighs, her strange hairless snatch like a baby's, or an old woman's, her forgiving stomach. I want to etch into myself for ever how beautiful her breasts are, both of them. I don't want to look at her face. I'm frightened of seeing her sleep. I'm frightened of seeing her die. I'm frightened of wanting to kiss her one last time. I'm frightened of waking her up. I'm frightened she'll come back to life. Right now she's asleep, at last. She's dead. p. 87</p>	<p>C'est un printemps presque comme un autre, un printemps qui déprimerait n'importe qui. Un printemps bizarre, plein de nuits chaudes et de pluies froides. Ici dans cette chambre moite, je n'arrive pas à défaire mon regard de son corps nu et de son crâne cireux, de son profil cadavérique. Une dernière fois j'étudie chaque partie de son corps, ce corps que j'aime tellement. Je veux le graver en moi pour toujours, ses orteils comme des serres, la délicatesse de ses chevilles, la courbe touchante de ses mollets, la douceur de ses cuisses, son étrange chatte imberbe comme celle d'un bébé ou d'une vieille femme, son ventre indulgent. Je veux graver en moi pour toujours la beauté de ses seins, tous les deux. Je ne veux pas regarder son visage. J'ai peur de la voir dormir. Je peur de la voir mourir. J'ai peur de vouloir l'embrasser une dernière fois. J'ai peur de la réveiller. J'ai peur qu'elle revienne à la vie. Là maintenant elle est endormie, enfin. Elle est morte.</p>
<p>VO</p>	<p>VUS</p>	<p>Rétrotraduction</p>
<p>C'est un printemps presque comme un autre, un printemps à rendre mélancolique n'importe qui. Un printemps détraqué, plein de nuits chaudes et de pluies froides. Je ne parviens pas, dans la chambre moite, à détacher mes yeux de son corps nu et de son crâne cireux, de son profil de morte. Une dernière fois, j'observe chaque partie de son corps, de ce corps que j'aime tant. Je veux graver en moi, à jamais, ses orteils en griffe, la finesse de ses chevilles, l'arrondi émouvant de ses mollets, la tendresse de ses cuisses, son étrange sexe glabre de nourrisson et de vieille femme, son ventre indulgent. Je veux graver en moi, pour toujours, la beauté de ses deux seins. Je ne veux pas regarder son visage. J'ai peur de la voir dormir. J'ai peur de la voir mourir. J'ai peur de vouloir l'embrasser une dernière fois. J'ai peur de la réveiller. J'ai peur qu'elle</p>	<p>It's a spring almost like any other, a spring to depress the best of us. A weird spring, full of hot nights and cold rain. Here in this clammy room, I just can't take my eyes off her naked body and waxy scalp, her cadaverous profile. For one last time I study every part of her body, this body I love so much. I want to etch it into myself for ever, her claw-like toes, the delicacy of her ankles, the touching curve of her calves, the softness of her thighs, her strange hairless snatch like a baby's, or an old woman's, her forgiving stomach. I want to etch into myself forever how beautiful her breasts are, both of them. I don't want to look at her face. I'm frightened of seeing her sleep. I'm frightened of seeing her die. I'm frightened of wanting to kiss her one last time. I'm frightened of waking her up. I'm frightened she'll come back to life. Right now she's asleep, at last. She's dead. p. 87</p>	<p>C'est un printemps presque comme un autre, un printemps qui déprimerait n'importe qui. Un printemps bizarre, plein de nuits chaudes et de pluies froides. Ici dans cette chambre moite, je n'arrive pas à défaire mon regard de son corps nu et de son crâne cireux, de son profil cadavérique. Une dernière fois j'étudie chaque partie de son corps, ce corps que j'aime tellement. Je veux le graver en moi pour toujours, ses orteils comme des serres, la délicatesse de ses chevilles, la courbe touchante de ses mollets, la douceur de ses cuisses, son étrange chatte imberbe comme celle d'un bébé ou d'une vieille femme, son ventre indulgent. Je veux graver en moi pour toujours la beauté de ses seins, tous les deux. Je ne veux pas regarder son visage. J'ai peur de la voir dormir. Je peur de la voir mourir. J'ai peur de vouloir l'embrasser une dernière fois. J'ai peur de la réveiller. J'ai peur qu'elle revienne à la vie. Là</p>

revienne à la vie. Là, elle dort, enfin. Elle est morte. Pp. 103-104		maintenant elle est endormie, enfin. Elle est morte.
--	--	--

Dans la version en langue espagnole de cet extrait lié au caractère mortel de Méduse, le groupe nominal « tendresse de ses cuisses » disparaît. Ceci n'a pas d'influence sur l'expressivité du mytheme 3, mais provoque un effet interprétatif de contraction en ce qui concerne l'expressivité du mytheme 6 (Méduse en tant que figure de la féminité menaçante). L'omission provoque, en outre, un effet de voix de réduction.

Aucun nouvel effet n'est à signaler dans la version anglophone de cet extrait.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
Elle regarde au loin, les yeux ivres, les yeux fous, au-delà du canal de l'Ourcq qu'on aperçoit au pied de la tour. Elle entre à nouveau dans la fête, elle boit, elle danse. Dans la salle de bain, elle m'embrasse furieusement, elle gémit sous mes caresses, dans les boumboum qui n'en finissent pas. Tout tremble. Elle boit encore, elle a mal au cœur. Dans l'air chaud de la pleine nuit, sur le balcon, elle dit qu'elle veut rentrer. Elle s'accroche à mon bras, elle a du mal à marcher, elle est ivre. <u>Ivre morte</u> . Pp. 46-47	Mira de lejos, con los ojos beodos, con ojos de loca, más allá del canal del Ourcq que se entrevé al pie de la torre. Vuelve a meterse en la fiesta, bebe y baila. En el cuarto de baño, me besa con furia y gime con mis caricias, entre el chunda-chunda que no para. Todo se estremece. Sigue bebiendo y se marea. En el aire cálido de la noche ya entrada, en la terraza, dice que quiere volver a casa. Se me agarra del brazo, le cuesta andar, está borracha. <u>Borracha perdida</u> . p. 44	Elle regarde au loin, avec les yeux ivres, des yeux de folle, au-delà du canal de l'Ourcq qu'on entrevoit au pied de la tour. Elle entre à nouveau dans la fête, elle boit, elle danse. Dans la salle de bain, elle m'embrasse furieusement et gémit sous mes caresses, avec le boum-boum qui n'arrête pas. Tout tremble. Elle continue de boire et a le tournis. Dans l'air chaud de la nuit bien avancée, sur la terrasse, elle dit qu'elle veut rentrer à la maison. Elle s'accroche à mon bras, elle a du mal à marcher, elle est saoule. <u>Saoule perdue</u> .
Elle regarde au loin, les yeux ivres, les yeux fous, au-delà du canal de l'Ourcq qu'on aperçoit au pied de la tour. Elle entre à nouveau dans la fête, elle boit, elle danse. Dans la salle de bain, elle m'embrasse furieusement, elle gémit sous mes caresses, dans les boumboum qui n'en finissent pas. Tout tremble. Elle boit encore, elle a mal au cœur. Dans l'air chaud de la pleine nuit, sur le balcon, elle dit qu'elle veut rentrer. Elle s'accroche à mon bras, elle a du mal à marcher, elle est ivre. <u>Ivre morte</u> . Pp. 46-47	She looks away into the distance, her eyes drunk, her eyes wild, gazing beyond the Ourcq Canal that's visible at the foot of the block. She goes back in to join the party, she drinks, and dances. In the bathroom she kisses me fervently, she moans when I touch her, with the boom-boom pounding endlessly. Everything shudders. She drinks some more, she feels sick. Out on the balcony in the hot air of the middle of the night, she says she wants to go home. She clings to my arm, she's having trouble walking, she's drunk. <u>Blind drunk</u> . Pp. 34-35	Elle regarde au loin, les yeux saoules, les yeux sauvages, observant au-delà du canal de l'Ourcq qui est visible au pied du bloc. Elle rentre à nouveau pour se joindre à la fête, elle boit, et elle danse. Dans la salle de bain, elle m'embrasse avec ferveur, elle gémit quand je la touche, avec le boumboum martelant sans cesse. Tout tremble. Elle boit un peu plus, elle se sent malade. Sur le balcon dans l'air chaud du milieu de la nuit, elle dit qu'elle veut rentrer à la maison. Elle s'accroche à mon bras, elle a du mal à marcher, elle est saoule. <u>Aveuglement saoule</u> .
Elle regarde au loin, les yeux ivres, les yeux fous, au-delà du canal de l'Ourcq qu'on aperçoit au pied de la tour. Elle entre à nouveau dans la fête, elle boit, elle danse. Dans la salle de bain, elle m'embrasse furieusement, elle gémit sous mes caresses, dans les boumboum qui n'en finissent pas. Tout tremble. Elle boit encore, elle a mal au cœur. Dans l'air chaud de la pleine nuit, sur le balcon, elle dit qu'elle veut rentrer. Elle s'accroche à mon bras, elle a du	She looks away into the distance, her eyes drunk, her eyes wild, gazing beyond the Ourcq Canal that's visible at the foot of the block. She goes back in to join the party, she drinks, and dances. In the bathroom she kisses me fervently, she moans when I touch her, with the boom-boom pounding endlessly. Everything shudders. She drinks some more, she feels sick. Out on the balcony in the hot air of the middle of the night, she says she wants	Elle regarde au loin, les yeux saoules, les yeux sauvages, observant au-delà du canal de l'Ourcq qui est visible au pied du bloc. Elle rentre à nouveau pour se joindre à la fête, elle boit, et elle danse. Dans la salle de bain, elle m'embrasse avec ferveur, elle gémit quand je la touche, avec le boumboum martelant sans cesse. Tout tremble. Elle boit un peu plus, elle se sent malade. Sur le balcon dans l'air chaud du milieu de la nuit, elle dit qu'elle veut

mal à marcher, elle est ivre. Ivre morte. Pp. 46-47	to go home. She clings to my arm, she's having trouble walking, she's drunk. Blind drunk. Pp. 34-35	rentrer à la maison. Elle s'accroche à mon bras, elle a du mal à marcher, elle est saoule. Aveuglement saoule.
---	---	--

Dans ce sixième extrait, les effets relevés en anglais et en espagnol portent tous deux sur le qualificatif « Ivre morte » utilisé pour qualifier Sarah. Si l'idée de la mort l'entoure dans la version originale, elle disparaît dans les deux langues cibles étudiées, devenant « *Borracha perdida* » en espagnol et « *Blind drunk* » en anglais. Ainsi, dans chaque langue, nous décelons un effet interprétatif de contraction, car l'idée de « morte » disparaît, ce qui fait disparaître la mortalité de Sarah, reliée à Méduse. Nous ne voyons, en revanche, pas d'effet de voix.

Extrait 6

VO	VES	Rétrotraduction
Le métro file dans le noir. Je reprends ma respiration. J'avale ma salive au goût de fer, au goût de sang. Je passe les mains sur mon visage. Mes doigts ont gardé l'odeur de son sexe. Je les renifle <i>comme une perdue</i> . Mon amour. Mon amour mort. L'odeur, sur mes doigts, du sexe de <u>mon amour morte</u> . p. 105	El metro va raudo en la oscuridad. Recupero el aliento. Trago saliva y me sabe a hierro, me sabe a sangre. Me paso las manos por la cara. El olor de su sexo sigue en mis dedos. Los olfateo <i>como una demente</i> . Mi amor. Mi amor muerto. El olor, en mis dedos, del sexo de <u>mi amor muerto</u> . Pp. 96-97	Le métro file dans l'obscurité. Je reprends mon souffle. J'avale ma salive et ça goutte le fer, ça goutte le sang. Je passe mes mains sur mon visage. L'odeur de son sexe est restée sur mes doigts. Je les renifle <u>comme une demente</u> . Mon amour. Mon amour mort. L'odeur, sur mes doigts, du sexe de <u>mon amour mort</u> .
VO	VUK	Rétrotraduction
Le métro file dans le noir. Je reprends ma respiration. J'avale ma salive au goût de fer, au goût de sang. Je passe les mains sur mon visage. Mes doigts ont gardé l'odeur de son sexe. Je les renifle <u>comme une perdue</u> . Mon amour. Mon amour mort. L'odeur, sur mes doigts, du sexe de <u>mon amour morte</u> . p. 105	The Métro speeds through the darkness. I catch my breath. I swallow the taste of iron, of blood in my mouth. I run my hands over my face. My fingers still smell like her snatch. I sniff them <u>like a lost soul</u> . My love. My dead love. The smell, on my fingers, of my <u>dead love's</u> snatch. Pp. 88-89	Le métro file dans l'obscurité. Je reprends mon souffle. J'avale le goût du fer, le goût du sang dans ma bouche. Je passe mes mains sur mon visage. Mes doigts sentent encore comme sa chatte. Je les renifle <u>comme une âme perdue</u> . Mon amour. Mon amour mort. L'odeur, sur mes doigts, de la chatte de <u>mon amour mort</u> .
VO	VUS	Rétrotraduction
Le métro file dans le noir. Je reprends ma respiration. J'avale ma salive au goût de fer, au goût de sang. Je passe les mains sur mon visage. Mes doigts ont gardé l'odeur de son sexe. Je les renifle <i>comme une perdue</i> . Mon amour. Mon amour mort. L'odeur, sur mes doigts, du sexe de mon amour morte. p. 105	The Métro speeds through the darkness. I catch my breath. I swallow the taste of iron, of blood in my mouth. I run my hands over my face. My fingers still smell like her snatch. I sniff them like a lost soul. My love. My dead love. The smell, on my fingers, of my dead love's snatch. Pp. 88-89	Le métro file dans l'obscurité. Je reprends mon souffle. J'avale le goût du fer, le goût du sang dans ma bouche. Je passe mes mains sur mon visage. Mes doigts sentent encore comme sa chatte. Je les renifle <i>comme une âme perdue</i> . Mon amour. Mon amour mort. L'odeur, sur mes doigts, de la chatte de mon amour mort.

Nous voyons que dans la version originale, la narratrice renifle ses doigts « comme une perdue ». En français, cette expression quelque peu familière représente l'idée, selon le *Larousse*, de « de toutes ses forces ». Or, les traductions vers l'espagnol et l'anglais proposent, respectivement, « *como una demente* » et « *like a lost soul* ». Ainsi, ces deux traductions provoquent des effets de voix de déformation, l'idée de « *demente* » ne se retrouvant pas en français, au même titre que l'idée d'âme en peine proposée par l'anglais.

Nous y voyons, dans les deux langues, un effet interprétatif de transformation, dans la mesure où la féminité menaçante caractérisant Méduse dans le cadre du mytheme 6 est transformée en d'autre type de menaces : dans la version francophone, Méduse pousse la narratrice à avoir des réactions intenses, tandis qu'elle la rend folle dans l'espagnol et la transforme en une âme en peine en anglais.

En outre, dans le passage, quand la narratrice évoque Sarah en les termes « mon amour morte », l'espagnol parle de « *mi amor muerto* » et l'anglais de « *my dead love* ». Le féminin caractérisant « morte » disparaît aussi bien en anglais qu'en espagnol, alors que dans cette dernière langue, recourir à « *mi amor muerta* » aurait été possible. En ce sens, nous sommes, dans les deux langues, en présence d'un effet de voix de réduction, débouchant sur un effet interprétatif de contraction concernant l'expressivité du mytheme 3 (Méduse est la seule mortelle des Gorgones), puisque la mort n'est, dans les traductions, pas genrée, ce qui fait disparaître la focalisation sur Sarah.

Extrait 7

VO	VES	Rétrotraduction
Il faut prendre train, un avion. Un bateau. M'en aller. Vite. J'ai peur qu'on me retrouve. Qu'on sache ce que j'ai fait. J'ai peur qu'elle me débusque. La mort aux troussees. C'est elle, la mort. Sarah la mort. J'ai peur qu'elle m'attrape à nouveau dans ses filets. Je ne veux plus voir ses yeux. Ses yeux si beaux. <u>Ses yeux qui tombent.</u> p. 105	Tengo que coger un tren, un avión. Un barco. Marcharme. Deprisa. Tengo miedo de que me encuentren. De que se sepa lo que he hecho. Tengo miedo de que me dé caza. Con la muerte pisándome los talones. La muerte es ella. Sarah, la muerte. Tengo miedo de que me atrape otra vez en sus redes. No quiero volver a ver sus ojos. Esos ojos suyos tan hermosos. <u>Sus ojos caídos.</u> p. 97	Je dois prendre un train, un avion. Un bateau. M'en aller. Vite. J'ai peur qu'ils me retrouvent. Qu'on sache ce que j'ai fait. J'ai peur qu'elle me pourchasse. Avec la mort sur mes talons. La mort c'est elle. Sarah, la mort. J'ai peur qu'elle m'attrape à nouveau dans ses filets. Je ne veux pas revoir ses yeux. Ses yeux si beaux. <u>Ses yeux tombés.</u>
VO	VUK	Rétrotraduction
Il faut prendre train, un avion. Un bateau. M'en aller. Vite. J'ai peur qu'on me retrouve. Qu'on sache ce que j'ai fait. <u>J'ai peur qu'elle me débusque.</u> La mort aux troussees. C'est elle, la mort. Sarah la mort. J'ai peur qu'elle m'attrape à nouveau dans ses filets. Je ne veux plus voir ses yeux. Ses yeux si beaux. <u>Ses yeux qui tombent.</u> p. 105	I must take a train, a plane. A boat. Get away. Quickly. I'm frightened I'll be found. They'll know what I've done. <u>They'll flush me out.</u> With death on my heels. She is death. Sarah is. I'm frightened she'll catch me in her nets again. I don't want to see her eyes any more. Her beautiful, beautiful eyes. Her drooping eyes. p. 89	Je dois prendre un train, un avion. Un bateau. M'en aller. Vite. J'ai peur d'être retrouvée. Ils sauront ce que j'ai fait. <u>Ils vont me débusquer.</u> Avec la mort sur mes talons. Elle est la mort. Sarah l'est. J'ai peur qu'elle m'attrape à nouveau dans ses filets. Je ne veux plus voir ses yeux. Ses yeux beaux, si beaux. <u>Ses yeux tombants.</u>
VO	VUS	Rétrotraduction
Il faut prendre train, un avion. Un bateau. M'en aller. Vite. J'ai peur qu'on me retrouve. Qu'on sache ce que j'ai fait. J'ai peur qu'elle me débusque. La mort aux troussees. C'est elle, la mort. Sarah la mort. J'ai peur qu'elle m'attrape à nouveau dans ses filets. Je ne veux plus voir ses yeux. Ses yeux si beaux. <u>Ses yeux qui tombent.</u> p. 105	I must take a train, a plane. A boat. Get away. Quickly. I'm frightened I'll be found. They'll know what I've done. They'll flush me out. With death on my heels. She is death. Sarah is. I'm frightened she'll catch me in her nets again. I don't want to see her eyes anymore. Her beautiful, beautiful eyes. Her drooping eyes. p. 89	Je dois prendre un train, un avion. Un bateau. M'en aller. Vite. J'ai peur d'être retrouvée. Ils sauront ce que j'ai fait. Ils vont me débusquer. Avec la mort sur mes talons. Elle est la mort. Sarah l'est. J'ai peur qu'elle m'attrape à nouveau dans ses filets. Je ne veux plus voir ses yeux. Ses yeux beaux, si beaux. <u>Ses yeux tombants.</u>

Encore une fois, des effets sont à relever dans les deux traductions analysées.

En espagnol, tout d'abord, le groupe nominal clôturant l'extrait (« Ses yeux qui tombent ») est traduit par « *Sus ojos caídos* ». Ce choix traductif exerce des effets sur l'expressivité du mytheme 3 car, si en français, Sarah semble, par cette formulation, être en train de mourir, elle apparaît déjà morte en espagnol, puisque ses yeux sont déjà fermés. En ce sens, nous sommes détectons un effet de voix d'accrétion, ainsi qu'un effet interprétatif d'expansion concernant le mytheme 3.

Dans la version anglophone, l'effet provient de la traduction de la phrase « J'ai peur qu'elle me débusque » par « *They'll flush me out* ». Si l'on constate que la phrase fait, en français, très clairement référence à la personne de Sarah, elle est neutralisée en anglais par l'utilisation du pronom « *They* », qui enlève cette référence à Sarah. Par conséquent, un effet de voix de déformation couplé à un effet interprétatif de contraction concernant le mytheme 3 (Sarah, la mort, poursuit la narratrice), car la mortalité attribuée à Sarah disparaît par le changement de pronom.

Extrait 8

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Arrête de rire, s'il te plaît. Arrête de rire dans ma tête, arrête de rire près de moi. Laisse-moi, tu veux. Je t'ai tuée parce que je t'aimais, parce que je n'en pouvais plus de te voir souffrir, de voir ton corps, ton corps glorieux, ton corps de reine, ton corps tant aimé et tant désiré, je n'en pouvais plus de le voir se faire bousiller par la maladie. Je te l'ai dit ça, ce soir-là. Juste avant. Tu sais, tu te souviens ? Nous avons fait l'amour. <u>Moi je m'en souviens. Je sais comment c'est. Mes doigts loin en toi, en toi qui ne peux presque plus bouger.</u> Ma bouche sur tes lèvres sèches. Mes baisers sur tes paupières mauves. Mon idée de te faire jouir une dernière fois. J'avais déjà pris ma décision, à ce moment-là. Je voulais que tu jouisses et que tu t'endormes, là, juste là, dans ta maison des Lilas. Que tu ne te réveilles jamais. Pp. 148-149</p>	<p>Deja de reírte, por favor. Deja de reírte en mi cabeza, deja de reírte a mi lado. Déjame, ¿quieres? Te maté porque te quería, porque no aguantaba seguir viéndote sufrir, viendo tu cuerpo, tu glorioso cuerpo, tu cuerpo de reina, tu cuerpo tan querido y deseado, no aguantaba seguir viendo cómo lo machacaba la enfermedad. Todo esto te lo dije aquella noche. Inmediatamente antes. ¿Lo sabes, te acuerdas? Hicimos el amor. <u>Yo sí me acuerdo. Yo sí me acuerdo. Mis dedos muy hondo dentro ti, tan hondo dentro de ti que no puedes casi moverte.</u> Mis labios sobre tus labios secos. Mis besos en tus párpados amoratados. Mi empeño en hacerte gozar una última vez. En ese momento ya lo tenía decidido. Quería que gozases y que te durmieses allí, precisamente allí, en tu casa de Les Lilas. Que no te despertases nunca. p. 136</p>	<p>Arrête de rire, s'il te plaît. Arrête de rire dans ma tête, arrête de rire à côté de moi. Laisse-moi, tu veux bien ? Je t'ai tuée parce que je t'aimais, parce que je n'en pouvais plus de continuer à te voir souffrir, en voyant ton corps, ton corps glorieux, ton corps de reine, ton corps tant aimé et désiré, je n'en pouvais plus de continuer à voir comment la maladie le bousillait. Tout ça je te l'ai dit cette nuit-là. Juste avant. Tu le sais, tu t'en souviens ? Nous avons fait l'amour. <u>Moi je m'en souviens bien. Moi je m'en souviens bien. Mes doigts très profond en toi, si profond en toi que tu ne peux presque pas bouger.</u> Mes lèvres sur tes lèvres sèches. Mes baisers sur tes paupières violacées. Ma détermination à te faire jouir une dernière fois. A ce moment-là j'avais déjà tout décidé. Je voulais que tu jouisses et que tu dormes là, juste là, dans ta maison des Lilas. Que tu ne te réveilles jamais.</p>
VO	VUK	Rétrotraduction
<p>Arrête de rire, s'il te plaît. Arrête de rire dans ma tête, arrête de rire près de moi. Laisse-moi, tu veux. Je t'ai tuée parce que je t'aimais, parce que je n'en</p>	<p>Stop laughing, please. Stop laughing inside my head, stop laughing next to me. Leave me, can't you? I killed you because I loved you, because I couldn't</p>	<p>Arrête de rire, s'il te plaît. Arrête de rire dans ma tête, arrête de rire près de moi. Laisse-moi, tu veux bien ? Je t'ai tuée parce que je t'aimais, parce que je ne</p>

<p>pouvais plus de te voir souffrir, de voir ton corps, ton corps glorieux, ton corps de reine, ton corps tant aimé et tant désiré, je n'en pouvais plus de le voir se faire bousiller par la maladie. Je te l'ai dit ça, ce soir-là. Juste avant. Tu sais, tu te souviens ? Nous avons fait l'amour. Moi je m'en souviens. Je sais comment c'est. Mes doigts loin en toi, en toi qui ne peux presque plus bouger. Ma bouche sur tes lèvres sèches. Mes baisers sur tes paupières mauves. Mon idée de te faire jouir une dernière fois. J'avais déjà pris ma décision, à ce moment-là. Je voulais que tu jouisses et que tu t'endormes, là, juste là, dans ta maison des Lilas. Que tu ne te réveilles jamais. Pp. 148-149</p>	<p>bear to watch you suffer any longer, to see your body, your gorgeous body, your queen's body, your body I so loved and so longed for, I couldn't bear to see it being fucked up by the illness. I told you all this, that evening. Just before. You know, do you remember? We made love. I remember. I know how it goes. My fingers deep inside you, deep inside a you who can hardly move any more. My mouth on your dry lips. My kisses on your mauve eyelids. My wanting to make you come one last time. I'd already reached my decision at that point. I wanted you to come and then go to sleep, there, right there, in your house in Les Lilas. I wanted you never to wake up. p. 128</p>	<p>supportais plus de te voir souffrir, de voir ton corps, ton corps magnifique, ton corps de reine, ton corps que j'aimais tant et désirais tant, je ne supportais pas de le voir se faire bousiller par la maladie. Je t'ai dit tout ça, ce soir-là. Juste avant. Tu sais, tu te souviens ? Nous avons fait l'amour. Je m'en souviens. Je sais comment ça va. Mes doigts loin en toi, loin dans un toi qui peut à peine bouger maintenant. Ma bouche sur tes lèvres sèches. Mes baisers sur tes paupières mauves. Mon envie de te faire jouir une dernière fois. J'avais déjà pris ma décision à ce moment-là. Je voulais que tu jouisses et puis que tu t'endormes, là, juste là, dans ta maison des Lilas. Je voulais que tu ne te réveilles jamais.</p>
VO	VUS	Rétrotraduction
<p>Arrête de rire, s'il te plaît. Arrête de rire dans ma tête, arrête de rire près de moi. Laisse-moi, tu veux. Je t'ai tuée parce que je t'aimais, parce que je n'en pouvais plus de te voir souffrir, de voir ton corps, ton corps glorieux, ton corps de reine, ton corps tant aimé et tant désiré, je n'en pouvais plus de le voir se faire bousiller par la maladie. Je te l'ai dit ça, ce soir-là. Juste avant. Tu sais, tu te souviens ? Nous avons fait l'amour. Moi je m'en souviens. Je sais comment c'est. Mes doigts loin en toi, en toi qui ne peux presque plus bouger. Ma bouche sur tes lèvres sèches. Mes baisers sur tes paupières mauves. Mon idée de te faire jouir une dernière fois. J'avais déjà pris ma décision, à ce moment-là. Je voulais que tu jouisses et que tu t'endormes, là, juste là, dans ta maison des Lilas. Que tu ne te réveilles jamais. Pp. 148-149</p>	<p>Stop laughing, please. Stop laughing inside my head, stop laughing next to me. Leave me, can't you? I killed you because I loved you, because I couldn't bear to watch you suffer any longer, to see your body, your gorgeous body, your queen's body, your body I so loved and so longed for, I couldn't bear to see it being fucked up by the illness. I told you all this, that evening. Just before. You know, do you remember? We made love. I remember. I know how it goes. My fingers deep inside you, deep inside a you who can hardly move anymore. My mouth on your dry lips. My kisses on your mauve eyelids. My wanting to make you come one last time. I'd already reached my decision at that point. I wanted you to come and then go to sleep, there, right there, in your house in Les Lilas. I wanted you never to wake up. p. 128</p>	<p>Arrête de rire, s'il te plaît. Arrête de rire dans ma tête, arrête de rire près de moi. Laisse-moi, tu veux bien ? Je t'ai tuée parce que je t'aimais, parce que je ne supportais plus de te voir souffrir, de voir ton corps, ton corps magnifique, ton corps de reine, ton corps que j'aimais tant et désirais tant, je ne supportais pas de le voir se faire bousiller par la maladie. Je t'ai dit tout ça, ce soir-là. Juste avant. Tu sais, tu te souviens ? Nous avons fait l'amour. Je m'en souviens. Je sais comment ça va. Mes doigts loin en toi, loin dans un toi qui peut à peine bouger maintenant. Ma bouche sur tes lèvres sèches. Mes baisers sur tes paupières mauves. Mon envie de te faire jouir une dernière fois. J'avais déjà pris ma décision à ce moment-là. Je voulais que tu jouisses et puis que tu t'endormes, là, juste là, dans ta maison des Lilas. Je voulais que tu ne te réveilles jamais.</p>

Dans la version en espagnol de cet extrait, une répétition est utilisée (« *Yo sí me acuerdo. Yo sí me acuerdo.* »), alors qu'en français, il n'y avait pas de répétition, mais l'utilisation de deux formulations récurrentes dans le roman (« Moi je m'en souviens. Je sais comment c'est. »). Or, dans la traduction vers l'espagnol, une telle répétition aurait également été possible, car la phrase « *Sé como es* » revient à plusieurs reprises dans le roman. Par conséquent, l'utilisation de la répétition en espagnol provoque un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction, car la richesse d'émotions entourant la mort de Sarah est réduite en espagnol. En outre, nous relevons un autre phénomène dans la version hispanophone : là où la version originale parle de « Mes doigts loin en toi, en toi qui ne peux presque plus bouger », la version hispanophone en modifie le sens en évoquant « *Mis dedos muy hondo dentro ti, tan hondo dentro de ti que no puedes casi moverte* ». Le

fait que Sarah ne puisse plus bouger, imputable à sa maladie dans la version francophone, est attribué aux doigts de la narratrice dans la traduction vers l'espagnol (la narratrice, par ses doigts, empêche Sarah de bouger). Par conséquent, nous sommes en présence d'un effet de voix de déformation, couplé à un effet interprétatif de transformation, car aucun lien ne peut être fait entre les interprétations pouvant être faites de la version originale et les interprétations pouvant être tirées de la traduction.

En revanche, aucun effet n'est à relever dans les versions anglophones de cet extrait.

5.3.10.3.5 Mythe 4 : Méduse est une représentation allégorique de l'Autre par rapport à la vie

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
Elle est vivante.	Está viva.	Elle est vivante.
VO	VUK	Rétrotraduction
Elle est vivante.	She's alive.	Elle est vivante.
VO	VUS	Rétrotraduction
Elle est vivante	She's alive.	Elle est vivante.

Rien n'est à signaler dans ce premier extrait illustratif du mythe 4.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Son regard de serpent me pique dans le ventre quand je lui dis que si elle meurt demain, je veux que personne ne l'oublie. Et que je m'y emploierai. À l'autre bout du monde, elle devient une ombre sur l'écran de mon ordinateur. Elle ressemble à un fantôme lorsque nous nous parlons à des heures impossibles, pour elle comme pour moi, tant le décalage horaire est contraignant. Son corps bouge mais son visage reste fixe, elle ressemble à un Picasso, à une <u>morte-vivante</u> . p. 76	Su mirada de serpiente me pica en el vientre cuando le digo que si se muere mañana, no quiero que nadie la olvide. Y que me voy a dedicar a ello a conciencia. En la otra punta del mundo se convierte en una sombra dentro de la pantalla de mi ordenador. Parece un fantasma cuando hablamos a horas imposibles, tanto para ella como para mí, por las limitaciones del desfase horario. Su cuerpo se mueve pero la cara permanece estática, parece un Picasso, una <u>muerta viviente</u> . Pp. 70-71	Son regard de serpent me pique dans le ventre quand je lui dis que si elle meurt demain, je veux que personne ne l'oublie. Et que je vais m'y employer à fond. À l'autre bout du monde, elle se transforme en une ombre dans l'écran de mon ordinateur. Elle ressemble à un fantôme quand on parle à des heures impossibles, tant pour elle que pour moi, à cause des contraintes du décalage horaire. Son corps bouge mais son visage reste statique, elle ressemble à un Picasso, à une <u>morte-vivante</u> .
VO	VUK	Rétrotraduction
Son regard de serpent me pique dans le ventre quand je lui dis que si elle meurt demain, je veux que personne ne l'oublie. Et que je m'y emploierai. À l'autre bout du monde, elle devient une ombre sur l'écran de mon ordinateur. Elle ressemble à un fantôme lorsque nous nous parlons à des heures	Her snake eyes give me a fizzing feeling in my stomach when I tell her that if she dies tomorrow I don't want anyone to forget her. And I'll make sure they don't. On the other side of the world she becomes a shadow on my computer screen. She looks like a ghost when we talk at impossible times of	Ses yeux de serpent me donnent une sensation de picotement dans l'estomac quand je lui dis que si elle meurt demain je veux que personne ne l'oublie. Et je ferai en sorte qu'ils n'oublient pas. À l'autre bout du monde elle devient une ombre sur mon écran d'ordinateur. Elle ressemble à un

impossibles, pour elle comme pour moi, tant le décalage horaire est contraignant. Son corps bouge mais son visage reste fixe, elle ressemble à un Picasso, à une <u>morte-vivante</u> . p. 76	day, for her just as much as for me, because the time difference is so restrictive. Her body moves but her face stays motionless, she looks like a Picasso, a <u>zombie</u> . p. 61	fantôme quand on parle à des heures impossibles, pour elle comme pour moi, à cause du décalage horaire contraignant. Son corps bouge mais son visage reste immobile, elle ressemble à un Picasso, un <u>zombie</u> .
VO	VUS	Rétrotraduction
Son regard de serpent me pique dans le ventre quand je lui dis que si elle meurt demain, je veux que personne ne l'oublie. Et que je m'y emploierai. À l'autre bout du monde, elle devient une ombre sur l'écran de mon ordinateur. Elle ressemble à un fantôme lorsque nous nous parlons à des heures impossibles, pour elle comme pour moi, tant le décalage horaire est contraignant. Son corps bouge mais son visage reste fixe, elle ressemble à un Picasso, à une morte-vivante. p. 76	Her snake eyes give me a fizzing feeling in my stomach when I tell her that if she dies tomorrow I don't want anyone to forget her. And I'll make sure they don't. On the other side of the world she becomes a shadow on my computer screen. She looks like a ghost when we talk at impossible times of day, for her just as much as for me, because the time difference is so restrictive. Her body moves but her face stays motionless, she looks like a Picasso, a zombie. p. 61	Ses yeux de serpent me donnent une sensation de picotement dans l'estomac quand je lui dis que si elle meurt demain je veux que personne ne l'oublie. Et je ferai en sorte qu'ils n'oublient pas. À l'autre bout du monde elle devient une ombre sur mon écran d'ordinateur. Elle ressemble à un fantôme quand on parle à des heures impossibles, pour elle comme pour moi, à cause du décalage horaire contraignant. Son corps bouge mais son visage reste immobile, elle ressemble à un Picasso, un zombie.

Par contre, dans ce deuxième extrait, des effets sont à relever aussi bien en espagnol qu'en anglais. L'idée de « morte-vivante » proposée par Delabroy-Allard est, en espagnol, rendue sous la forme « *muerta viviente* ». En français, cette idée de « morte-vivante » renvoie à deux phrases répétées à maintes reprises dans le texte original : « elle est vivante » et « elle est morte ». Cependant, en espagnol, les deux phrases sont « *está viva* » et « *está muerta* », ce qui supprime le lien entre l'expression proposée dans le présent extrait et les deux phrases répétées dans le texte, et crée donc un effet interprétatif de contraction en termes d'expressivité des myèmes 3 et 4.

Dans la version anglophone, l'effet touche le même extrait : « morte-vivante » a été rendu sous la forme « *zombie* ». Tout comme en espagnol, la répétition présente en français entre cet extrait et le reste du texte est perdue, ce qui provoque également un effet interprétatif de contraction concernant les myèmes 3 et 4, même si aucun effet de voix n'est à relever.

5.3.10.3.6 Myème 5 : Méduse incarne le négatif absolu, le chaos

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
Soufre. Du latin <i>sulfur</i> , soufre, la foudre, le feu du ciel. Souffre. Première personne du singulier. Je souffre. Du latin <i>suffero</i> , supporter, prendre la charge de, endurer. En particulier être châtié par quelqu'un, puni de quelque chose. Subir une peine. p. 31	Azufre. Del latín <i>sulphur</i> , el rayo, el fuego del cielo. Casi casi sufre, de «sufrir». Del latín <i>sufferre</i> , soportar, cargar con, padecer. Concretamente, recibir trato punitivo de alguien, sufrir un castigo por algo. Expiar una pena. p. 30	Soufre. Du latin <i>sulphur</i> , la foudre, le feu du ciel. Presque souffre, de «souffrir». Du latin <i>sufferre</i> , supporter, se charger de, souffrir. Concrètement, recevoir un traitement punitif de quelqu'un, subir un châtiement pour quelque chose. Expirer une peine.

VO	VUK	Rétrotraduction
Soufre. Du latin <i>sulfur</i> , soufre, la foudre, le feu du ciel. Souffrir. Première personne du singulier. Je souffre. Du latin <i>suffero</i> , supporter, prendre la charge de, endurer. En particulier être châtié par quelqu'un, puni de quelque chose. Subir une peine. p. 31	Sulphur. From the Latin <i>sulfur</i> , sulphur, the thunderbolt, fire from the sky. Suffer. First person singular. I suffer. From the Latin <i>suffero</i> , to bear, cope with, endure. Particularly in the sense of being chastised by someone, punished for something. Being subjected to a sentence. Pp. 21-22	Soufre. Du latin <i>sulfur</i> , soufre, la foudre, le feu du ciel. Souffrir. Première personne du singulier. Je souffre. Du latin <i>suffero</i> , supporter, faire face à, endurer. Particulièrement dans le sens d'être châtié par quelqu'un, puni pour quelque chose. Être assujettie à une peine.
VO	VUS	Rétrotraduction
Soufre. Du latin <i>sulfur</i> , soufre, la foudre, le feu du ciel. Souffrir. Première personne du singulier. Je souffre. Du latin <i>suffero</i> , supporter, prendre la charge de, endurer. En particulier être châtié par quelqu'un, puni de quelque chose. Subir une peine. p. 31	<i>Sulfur</i> . From the Latin <i>sulfur</i> , sulfur, the thunderbolt, fire from the sky. <i>Suffer</i> . First person singular. I suffer. From the Latin <i>suffero</i> , to bear, cope with, endure. Particularly in the sense of being chastised by someone, punished for something. Being subjected to a sentence. Pp. 21-22	Soufre. Du latin <i>sulfur</i> , soufre, la foudre, le feu du ciel. Souffrir. Première personne du singulier. Je souffre. Du latin <i>suffero</i> , supporter, faire face à, endurer. Particulièrement dans le sens d'être châtié par quelqu'un, puni pour quelque chose. Être assujettie à une peine.

Aucun effet n'est à relever dans les traductions de cet extrait relatif au mythe 5 de Méduse, les traductrices anglophone et hispanophones ayant mis en œuvre des stratégies pour reproduire en langue cible les effets présents en langue source.

Extrait 2

VO	YES	Rétrotraduction
L'amour avec une femme : une tempête. p. 35	El amor con una mujer: una tempestad. p. 33	L'amour avec une femme : une tempête.
VO	VUK	Rétrotraduction
L'amour avec une femme : une tempête. p. 35	Making love with a woman: tempestuous. p. 25	Faire l'amour avec une femme : tempétueux
VO	VUS	Rétrotraduction
L'amour avec une femme : une tempête. p. 35	Making love with a woman: tempestuous. p. 25	Faire l'amour avec une femme : tempétueux

Aucun effet n'est, non plus, à signaler dans ce deuxième extrait.

Extrait 3

VO	YES	Rétrotraduction
Elle choisit l'étage le plus haut, le onzième étage. Il y a de la moquette au sol, des portes bien alignées et des éclats de voix un peu assourdis qui bruissent autour de nous. Elle me colle contre le mur, caresse mes dents avec sa langue, meurtrit mes seins avec ses doigts. Elle sent le cuir bleu et le désir orangeux. p. 51	Elige el piso más alto, el undécimo. Hay moqueta en el suelo, puertas perfectamente alineadas y ruido de voces, algo amortiguadas, en derredor. Me arrima contra la pared, me acaricia los dientes con la lengua y me clava los dedos en los pechos. Huele a cuero azul y a deseo <u>tempestuoso</u> . p. 48	Elle choisit l'étage le plus haut, le onzième. Il y a de la moquette au sol, des portes parfaitement alignées et des bruits de voix, un peu assourdis, autour de nous. Elle me colle contre le mur, me caresse les dents avec sa langue et plante ses doigts dans mes seins. Elle sent le cuir bleu et le désir <u>tempétueux</u> .
VO	VUK	Rétrotraduction
Elle choisit l'étage le plus haut, le onzième étage. Il y a de la moquette au sol, des portes bien alignées et des éclats de voix un peu assourdis qui bruissent autour de nous. Elle me colle contre le mur, caresse mes dents avec sa langue, meurtrit mes seins avec ses doigts. Elle sent le cuir bleu et le désir orangeux. p. 51	She chooses the top floor, the eleventh. There's wall-to-wall carpeting, neatly lined-up doors, slightly muffled bursts of conversation coming from around us. She pushes me up against the wall, strokes my teeth with her tongue, bruises my breasts with her fingers. She smells of blue leather and thundering desire. Pp. 38-39	Elle choisit l'étage le plus haut, le onzième. Il y a de la moquette partout, des portes nettement alignées, des fragments de conversations légèrement étouffés autour de nous. Elle me plaque contre le mur, caresse mes dents avec sa langue, meurtrit mes seins de ses doigts. Elle sent le cuir bleu et le désir orangeux.
VO	VUS	Rétrotraduction

Elle choisit l'étage le plus haut, le onzième étage. Il y a de la moquette au sol, des portes bien alignées et des éclats de voix un peu assourdis qui bruissent autour de nous. Elle me colle contre le mur, caresse mes dents avec sa langue, meurtrit mes seins avec ses doigts. Elle sent le cuir bleu et le désir orageux. p. 51	She chooses the top floor, the eleventh. There's wall-to-wall carpeting, neatly lined-up doors, slightly muffled bursts of conversation coming from around us. She pushes me up against the wall, strokes my teeth with her tongue, bruises my breasts with her fingers. She smells of blue leather and thundering desire. Pp. 38-39	Elle choisit l'étage le plus haut, le onzième. Il y a de la moquette partout, des portes nettement alignées, des fragments de conversations légèrement étouffés autour de nous. Elle me plaque contre le mur, caresse mes dents avec sa langue, meurtrit mes seins de ses doigts. Elle sent le cuir bleu et le désir orageux.
---	--	---

Dans cet extrait, nous sommes, en espagnol, en présence d'un effet interprétatif d'expansion, non couplé à un quelconque effet de voix. En effet, là où le français utilise l'adjectif « orageux » pour qualifier le désir, l'espagnol a recours à l'adjectif « *tempestuoso* », ce qui répète l'idée de tempête présente dans l'extrait précédent et renforce donc le caractère chaotique de Sarah (Méduse).

En ce qui concerne la version anglophone, aucun extrait n'est à relever.

Extrait 4

VO	YES	Rétrotraduction
Une année s'est écoulée, une année de musique, une année de frissons, une <u>année de soufre</u> . Elle dit qu'elle veut me quitter, que cette vie qu'on mène est trop tumultueuse, que c'est la tempête. p. 84	Ha transcurrido un año, un año de música, un año de escalofríos, un <u>año de azufre</u> . Sarah dice que quiere dejarme, que esta vida que llevamos es demasiado tumultuosa, que es una tempestad. p. 78	Une année est passée, une année de musique, une année de frissons, une <u>année de soufre</u> . Sarah dit qu'elle veut me quitter, que cette vie que nous menons est trop tumultueuse, que c'est une tempête.
VO	VUK	Rétrotraduction
Une année s'est écoulée, une année de musique, une année de frissons, une <u>année de soufre</u> . Elle dit qu'elle veut me quitter, que cette vie qu'on mène est trop tumultueuse, que c'est la tempête. p. 84	A year has gone by, a year of music, a year of shudders, a <u>year of sulphur and suffering</u> . She says she wants to leave me, that this life we have is too tempestuous, it's like a storm. p. 68	Une année est passée, une année de musique, une année de frissons, une <u>année de soufre et de souffrance</u> . Elle dit qu'elle veut me quitter, que cette vie que nous avons est trop tempétueuse, c'est comme une tempête.
VO	VUS	Rétrotraduction
Une année s'est écoulée, une année de musique, une année de frissons, une année de soufre. Elle dit qu'elle veut me quitter, que cette vie qu'on mène est trop tumultueuse, que c'est la tempête. p. 84	A year has gone by, a year of music, a year of shudders, a year of sulfur and suffering. She says she wants to leave me, that this life we have is too tempestuous, it's like a storm. p. 68	Une année est passée, une année de musique, une année de frissons, une année de soufre et de souffrance. Elle dit qu'elle veut me quitter, que cette vie que nous avons est trop tempétueuse, c'est comme une tempête.

Dans l'espagnol, aucun effet n'est à signaler, car le groupe nominal « année de soufre » est traduit par « *año de azufre* », qui rend, à l'oreille, une idée de souffrance (verbe « *sufrir* », pouvant se conjuguer sous la forme « *sufro* »/« *sufre* »).

En revanche, dans les versions anglophones, « année de soufre » devient « *year of sulphur and suffering* ». Ainsi, l'anglais a recours à une répétition et à une explicitation, ce qui provoque un effet de voix d'accrétion et rend l'expressivité du mytheme 5 (négatif

absolu) plus expressif que dans l'original, ce qui nous donne un effet interprétatif d'expansion.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
Elle m'aperçoit, elle me harponne avec son regard, il n'existe plus rien, uniquement nos yeux qui se croisent, sur la place San Bartolomeo, nos corps qui avancent l'un vers l'autre comme des aimants maléfiques, comme s'ils étaient envoûtés. p. 39	Me vislumbra, me arponea con la mirada y ya no existe nada más, solo nuestros ojos encontrándose, en la plaza de San Bartolomeo, nuestros cuerpos acercándose como imanes maléficos, como si estuvieran hechizados. p. 37	Elle m'aperçoit, elle me harponne avec son regard et plus rien n'existe, seuls nos yeux qui se rencontrent, sur la place San Bartolomeo, nos corps qui se rapprochent comme des aimants maléfiques, comme s'ils étaient ensorcelés.
VO	VUK	Rétrotraduction
Elle m'aperçoit, elle me harponne avec son regard, il n'existe plus rien, uniquement nos yeux qui se croisent, sur la place San Bartolomeo, nos corps qui avancent l'un vers l'autre comme des aimants maléfiques, comme s'ils étaient envoûtés. p. 39	She sees me, harpoons me with her eyes, nothing else exists any more, just our eyes meeting, on the Campo San Bartolomeo, our bodies drawing closer to each other, like magnets, as if possessed. p. 28	Elle me voit, me harponne avec ses yeux, plus rien n'existe, juste nos yeux qui se rencontrent, sur le Campo San Bartolomeo, nos corps se rapprochant l'un de l'autre, comme des aimants, comme possédés.
VO	VUS	Rétrotraduction
Elle m'aperçoit, elle me harponne avec son regard, il n'existe plus rien, uniquement nos yeux qui se croisent, sur la place San Bartolomeo, nos corps qui avancent l'un vers l'autre comme des <u>aimants maléfiques</u> , comme s'ils étaient envoûtés. p. 39	She sees me, harpoons me with her eyes, nothing else exists any more, just our eyes meeting, on the Campo San Bartolomeo, our bodies drawing closer to each other, like <u>magnets</u> , as if possessed. p. 28	Elle me voit, me harponne avec ses yeux, plus rien n'existe, juste nos yeux qui se rencontrent, sur le Campo San Bartolomeo, nos corps se rapprochant l'un de l'autre, comme des <u>aimants</u> , comme possédés.

Pour ce dernier extrait relatif au mytheme 5, nous n'avons relevé aucun extrait dans la traduction vers l'espagnol.

En revanche, l'omission du qualificatif « maléfiques » caractérisant « aimants » en français provoque un effet de voix de réduction, accompagné d'un effet interprétatif de contraction par rapport au mytheme 5, même si cette réduction est partiellement compensée par l'utilisation de « *possessed* » au lieu d'« envoûtés », « *possessed* » étant plus puissant.

5.3.10.3.7 Mytheme 6 : Méduse est une figure de la féminité menaçante ou tentatrice

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
<u>Son</u> parfum. Son odeur. Sa nuque. Ses cheveux. Ses mains. Ses doigts. Ses fesses. Ses mollets. Ses ongles. Ses lobes d'oreille. Ses grains de beauté. Ses cuisses. Sa vulve violette. Ses hanches. Son nombril. Ses tétons. Ses épaules. Ses genoux. Ses aisselles. Ses joues. Sa langue. p. 34	<u>Su</u> perfume. Su olor. Su nuca. Su pelo. Sus manos. Sus dedos. Sus nalgas. Sus pantorrillas. Sus uñas. Los lóbulos de sus orejas. Sus lunares. Sus muslos. Su vulva púrpura. Sus caderas. Su ombligo. Sus pezones. Sus hombros. Sus rodillas. Sus axilas. Sus mejillas. Su lengua. p. 33	<u>Son</u> parfum. Son odeur. Sa nuque. Ses cheveux. Ses mains. Ses doigts. Ses fesses. Ses mollets. Ses ongles. Les lobes de ses oreilles. Ses grains de beauté. Ses cuisses. Sa vulve pourpre. Ses hanches. Son nombril. Ses tétons. Ses épaules. Ses genoux. Ses aisselles. Ses joues. Sa langue.
VO	VUK	Rétrotraduction
<u>Son</u> parfum. Son odeur. Sa nuque. Ses cheveux. Ses mains. Ses doigts. Ses	<u>Her</u> perfume. Her smell. Her neck. Her hair. Her hands. Her fingers. Her	<u>Son</u> parfum. Son odeur. Sa nuque. Ses cheveux. Ses mains. Ses doigts. Ses

fesses. Ses mollets. Ses ongles. Ses lobes d'oreille. Ses grains de beauté. Ses cuisses. Sa vulve violine. Ses hanches. Son nombril. Ses tétons. Ses épaules. Ses genoux. Ses aisselles. Ses joues. Sa langue. p. 34	buttocks. Her calves. Her nails. Her earlobes. Her moles. Her thighs. Her violet vulva. Her hips. Her navel. Her nipples. Her shoulders. Her knees. Her armpits. Her cheeks. Her tongue. p. 24	fesses. Ses mollets. Ses ongles. Ses lobes d'oreilles. Ses grains de beauté. Ses cuisses. Sa vulve violette. Ses hanches. Son nombril. Ses tétons. Ses épaules. Ses genoux. Ses aisselles. Ses joues. Sa langue.
VO	VUS	Rétrotraduction
Son parfum. Son odeur. Sa nuque. Ses cheveux. Ses mains. Ses doigts. Ses fesses. Ses mollets. Ses ongles. Ses lobes d'oreille. Ses grains de beauté. Ses cuisses. Sa vulve violine. Ses hanches. Son nombril. Ses tétons. Ses épaules. Ses genoux. Ses aisselles. Ses joues. Sa langue. p. 34	Her perfume. Her smell. Her neck. Her hair. Her hands. Her fingers. Her buttocks. Her calves. Her nails. Her earlobes. Her moles. Her thighs. Her violet vulva. Her hips. Her navel. Her nipples. Her shoulders. Her knees. Her armpits. Her cheeks. Her tongue. p. 24	Son parfum. Son odeur. Sa nuque. Ses cheveux. Ses mains. Ses doigts. Ses fesses. Ses mollets. Ses ongles. Ses lobes d'oreilles. Ses grains de beauté. Ses cuisses. Sa vulve violette. Ses hanches. Son nombril. Ses tétons. Ses épaules. Ses genoux. Ses aisselles. Ses joues. Sa langue.

En français, le caractère menaçant de la féminité de Sarah est exprimé, dans cet extrait, par la répétition de -s, faisant penser au serpent.

La langue espagnole permet, de par ses déterminants possessifs, de conserver cette répétition de -s, raison pour laquelle aucun effet ne se produit dans cette version.

En anglais, néanmoins, le déterminant possessif féminin « *her* » ne permet pas cette répétition de -s, ce qui provoque un effet de contraction concernant le mytheme 6 lié au caractère menaçant de la féminité. Cependant, nous nous trouvons, dans le même extrait, en présence d'un effet interprétatif d'expansion à l'égard du mytheme 1 (Méduse comme personnage principal), car cette répétition de « *her* » met en avant Sarah et son caractère central.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Je ne pensais pas toucher un jour le corps d'une femme, <u>aimer ça à la folie</u> au point d'y penser sans arrêt, nuit et jour. Elle ne quitte pas mon esprit. Elle me <u>hante</u> , nue, sublime, un <u>fantôme</u> qui fait gonfler mes veines, larmoyer mon sexe. C'est une révélation, une lumière, une épiphanie. p. 35-36	Nunca pensé que algún día llegaría a tocar el cuerpo de una mujer ni que me gustaría <u>tantísimo</u> como para no dejar de pensar en ello, noche y día. Sarah no se me va de la cabeza. Me <u>ronda</u> , desnuda y sublime, hinchándome las venas y humedeciéndome el sexo. Es una revelación, una luz, una epifanía. p. 34	Je n'avais jamais pensé qu'un jour, je toucherais le corps d'une femme, ni que cela me plairait <u>au point de</u> ne plus arrêter d'y penser, nuit et jour. Sarah ne sort pas de ma tête. Elle me <u>tourmente</u> , nue et sublime, gonflant mes veines et humidifiant mon sexe. Elle est une révélation, une lumière, une épiphanie.
VO	VUK	Rétrotraduction
Je ne pensais pas toucher un jour le corps d'une femme, aimer ça à la <u>folie</u> au point d'y penser sans arrêt, nuit et jour. Elle ne quitte pas mon esprit. Elle me hante, nue, sublime, un fantôme qui fait gonfler mes veines, <u>larmoyer mon sexe</u> . C'est une révélation, une <u>lumière</u> , une épiphanie. p. 35-36	I never thought I'd touch a woman's body, that I'd like it <u>to distraction</u> and would think about it constantly, day and night. She's always on my mind. She haunts me, naked, divine, a ghost that makes my veins swell, <u>makes my snatch slick</u> . It's a revelation, an <u>illumination</u> , an epiphany. p. 25	Je n'ai jamais pensé que je toucherais le corps d'une femme, que j'aimerais ça au point que ça devienne une <u>distraction</u> et qu'y pense constamment, jour et nuit. Elle est toujours dans ma tête. Elle me hante, nue, divine, un fantôme qui fait gonfler mes veines, qui <u>rend ma chatte glissante</u> . C'est une révélation, une <u>illumination</u> , une épiphanie.
VO	VUS	Rétrotraduction

Je ne pensais pas toucher un jour le corps d'une femme, aimer ça à la folie au point d'y penser sans arrêt, nuit et jour. Elle ne quitte pas mon esprit. Elle me hante, nue, sublime, un fantôme qui fait gonfler mes veines, larmoyer mon sexe. C'est une révélation, une lumière, une épiphanie. p. 35-36	I never thought I'd touch a woman's body, that I'd like it to distraction and would think about it constantly, day and night. She's always on my mind. She haunts me, naked, divine, a ghost that makes my veins swell, makes my snatch slick. It's a revelation, an illumination, an epiphany. p. 25	Je n'ai jamais pensé que je toucherais le corps d'une femme, que j'aimerais ça au point que ça devienne une distraction et qu'y pense constamment, jour et nuit. Elle est toujours dans ma tête. Elle me hante, nue, divine, un fantôme qui fait gonfler mes veines, qui rend ma chatte glissante. C'est une révélation, une illumination, une épiphanie.
---	---	---

Plusieurs phénomènes sont à relever dans la traduction espagnole de cet extrait relatif au mytheme 6. En premier lieu, lorsque la narratrice dit « aimer à la folie » le corps d'une femme, l'espagnol utilise le superlatif « *tantísimo* ». Si, en termes d'effet de voix, ceci ne provoque pas d'effet particulier, nous y voyons un effet interprétatif de contraction, car la folie infligée par Méduse à la narratrice disparaît, ce qui réduit son caractère de femme menaçante. En outre, les idées surnaturelles de « fantôme » et « hanter » présentes dans la version originale ne se retrouvent pas dans la version hispanophone, ce qui crée un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction, puisque le surnaturel entourant le caractère féminin menaçant de Sarah disparaît.

En anglais, des phénomènes sont également à relever. Ainsi, le terme de « lumière » caractérisant Sarah et son caractère séduisant devient « *illumination* », ce qui la rend plus menaçante et crée un effet interprétatif d'expansion concernant le mytheme 6 (féminité menaçante), ainsi qu'un effet de voix d'accrétion. En outre, « à la folie » devient, en anglais, « *to distraction* », ce qui supprime l'idée de folie infligée par Méduse sur la narratrice et crée un effet interprétatif de contraction par rapport au mytheme 6 (sans, à notre sens, provoquer d'effet de voix). Enfin, un dernier effet est détectable dans la traduction de « fait larmoyer mon sexe » en « *makes my snatch slick* ». Là où la description du sexe est neutre en français, un terme très vulgaire est employé en anglais (qui n'a pas d'autre solution, comme nous l'avons vu plus haut dans le travail), ce qui débouche sur une voix tentatrice plus marquée, et crée un effet de voix d'accrétion et un effet interprétatif d'expansion pour le mytheme 6.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
La vie extérieure n'existe plus. La vie matérielle non plus. Il n'y a plus quelle. Elle, ses yeux de serpent, ses seins, son cul. p. 36	La vida exterior ha dejado de existir. Y también la vida material. Solo está ella. Ella, sus ojos de serpiente, sus pechos y su culo. p. 34	La vie extérieure a cessé d'exister. Et aussi la vie matérielle. Il n'y a qu'elle. Elle, ses yeux de serpent, ses seins et son cul.
VO	VUK	Rétrotraduction

<u>La vie extérieure n'existe plus. La vie matérielle non plus. Il n'y a plus quelle. Elle, ses yeux de serpent, ses seins, son cul. p. 36</u>	<u>Life around me no longer exists. Neither does the outside world. There's only her now. Her, her snake eyes, her breasts, her bum. p. 25</u>	<u>La vie autour de moi n'existe plus. Le monde extérieur non plus. Il n'y a plus qu'elle maintenant. Elle, ses yeux de serpent, ses seins, ses fesses.</u>
VO	VUS	Rétrotraduction
La vie extérieure n'existe plus. La vie matérielle non plus. Il n'y a plus quelle. Elle, ses yeux de serpent, ses seins, son cul. p. 36	Life around me no longer exists. Neither does the outside world. There's only her now. Her, her snake eyes, her breasts, her bum. p. 25	La vie autour de moi n'existe plus. Le monde extérieur non plus. Il n'y a plus qu'elle maintenant. Elle, ses yeux de serpent, ses seins, ses fesses.

Aucun effet n'est à signaler dans la version hispanophone de cet extrait.

Dans la version anglophone, nous relevons plusieurs phénomènes : ainsi, les substantifs « vie extérieure » et « vie matérielle » deviennent, en anglais, « *around me* » et « *outside world* ». Ceci provoque un effet de voix de déformation et un effet interprétatif de contraction, car l'emprise de Sarah et de sa féminité menaçante sur la narratrice est plus explicite en français qu'en anglais, l'expression de la vie étant moins explicite en anglais dans cet extrait (disparition de « vie matérielle »). En outre, le « cul » de Sarah devient « *bum* » en anglais, terme plus enfantin réduisant le caractère menaçant de Sarah (Méduse), ce qui crée un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Quand je me réveille, j'ai mal partout. Chaque jour, je suis un peu plus endolorie. Mon corps est souvent alourdi par le désir de son corps, de nos peaux mêlées, de nos doigts au plus profond l'une de l'autre, de nos petits matins enlacées. Et cette fatigue qui ne me quitte pas depuis qu'elle est morte. Pardon, depuis que je suis partie. Il n'y a plus jamais de sommeil tranquille. La fatigue de mon corps et, en même temps, l'extrême vaillance de mon corps, découverte par hasard, capable de marcher des heures chaque jour, de survivre presque sans rien manger, sans rien boire. p. 168	Cuando me despierto, me duele todo. Estoy un poco más dolorida cada día. A menudo, lo que me lastra el cuerpo es el deseo de su cuerpo, de nuestras pieles mezcladas, de nuestros dedos metidos en lo más hondo de la otra y de nuestros amaneceres abrazadas. Y este cansancio que no se me quita desde que murió. Perdón, desde que me marché. Ya no he vuelto a dormir tranquila. El cansancio de mi cuerpo y, al mismo tiempo, el tremendo coraje de mi cuerpo, que he descubierto por casualidad, capaz de caminar varias horas todos los días, de sobrevivir casi sin comer y sin beber. p. 153	Quand je me réveille, tout me fait mal. Je suis un peu plus endolorie chaque jour. Souvent, ce qui alourdi mon corps c'est le désir de son corps, de nos peaux mêlées, de nos doigts enfoncés au plus profond de l'autre et de nos matins enlacées. Et cette fatigue qui ne me quitte pas depuis qu'elle est morte. Pardon, depuis que je suis partie. Je n'arrive plus à dormir tranquille. La fatigue de mon corps et, en même temps, le courage inouï de mon corps, qui j'ai découvert par hasard, capable de marcher plusieurs heures tous les jours, de survivre presque sans manger et sans boire.
VO	VUK	Rétrotraduction
Quand je me réveille, j'ai mal partout. Chaque jour, je suis un peu plus endolorie. Mon corps est souvent alourdi par le désir de son corps, de nos peaux mêlées, de nos doigts au plus profond l'une de l'autre, de nos petits matins enlacées. Et cette fatigue qui ne me quitte pas depuis qu'elle est morte. Pardon, depuis que je suis partie. <u>Il n'y a plus jamais de sommeil tranquille.</u> La fatigue de mon corps et, en même temps, l'extrême vaillance de mon corps, découverte par hasard, capable de marcher des heures chaque jour, de	When I wake I hurt all over. I'm in a bit more pain every day. My body's often weighed down with longing for her body, for our two skins mingling together, for our fingers as deep as they will go inside each other, for our little <u>hands intertwined.</u> And the exhaustion that won't let up since she died. Sorry, since I left. <u>I'll never sleep peacefully again.</u> The exhaustion in my body and, at the same time, my body's extreme toughness, discovered by chance, it can walk for hours every day, can survive	Quand je me réveille j'ai mal partout. Je souffre un peu plus chaque jour. Mon corps est souvent alourdi par le désir de son corps, de nos deux peaux se mêlant ensemble, de nos doigts aussi profondément que possible l'une dans l'autre, de nos <u> mains enlacées.</u> Et l'épuisement qui ne me donne pas de répit depuis qu'elle est morte. Pardon, depuis que je suis partie. <u>Je ne dormirai plus jamais en paix.</u> L'épuisement dans mon corps et, en même temps, la force extrême de mon corps, découverte par hasard, il est capable de marcher

survivre presque sans rien manger, sans rien boire. p. 168	with almost nothing to eat and nothing to drink. Pp. 145-146	pendant des heures chaque jour, peut survivre avec presque rien à manger et rien à boire.
VO	VUS	Rétrotraduction
Quand je me réveille, j'ai mal partout. Chaque jour, je suis un peu plus endolorie. Mon corps est souvent alourdi par le désir de son corps, de nos peaux mêlées, de nos doigts au plus profond l'une de l'autre, de nos petits matins enlacées. Et cette fatigue qui ne me quitte pas depuis qu'elle est morte. Pardon, depuis que je suis partie. Il n'y a plus jamais de sommeil tranquille. La fatigue de mon corps et, en même temps, l'extrême vaillance de mon corps, découverte par hasard, capable de marcher des heures chaque jour, de survivre presque sans rien manger, sans rien boire. p. 168	When I wake I hurt all over. I'm in a bit more pain every day. My body's often weighed down with longing for her body, for our two skins mingling together, for our fingers as deep as they will go inside each other, for our little hands intertwined. And the exhaustion that won't let up since she died. Sorry, since I left. I'll never sleep peacefully again. The exhaustion in my body and, at the same time, my body's extreme toughness, discovered by chance, it can walk for hours every day, can survive with almost nothing to eat and nothing to drink. Pp. 145-146	Quand je me réveille j'ai mal partout. Je souffre un peu plus chaque jour. Mon corps est souvent alourdi par le désir de son corps, de nos deux peaux se mêlant ensemble, de nos doigts aussi profondément que possible l'une dans l'autre, de nos mains enlacées. Et l'épuisement qui ne me donne pas de répit depuis qu'elle est morte. Pardon, depuis que je suis partie. Je ne dormirai plus jamais en paix. L'épuisement dans mon corps et, en même temps, la force extrême de mon corps, découverte par hasard, il est capable de marcher pendant des heures chaque jour, peut survivre avec presque rien à manger et rien à boire.

Pour ce tout dernier extrait, rien n'est à signaler dans la version hispanophone.

Dans la version anglophone, lorsque la narratrice évoque, en français, leurs « petits matins enlacées », la traductrice propose « *little hands intertwined* ». Il semblerait que celle-ci ait lu « mains » et non « matins ». En tout état de cause, ce choix traductif provoque un effet de voix de déformation et un effet interprétatif de transformation, car l'adjectif « enlacées » (accordé, en outre, au féminin) renvoie aux moments de proximité physique et sexuelle de la narratrice et de Sarah. La féminité tentatrice est perdue, ce qui justifie ces effets. De plus, la phrase « Il n'y a plus jamais de sommeil tranquille » devient « *I'll never sleep peacefully again* ». Nous voyons dans ce phénomène un effet de voix de déformation causant un effet interprétatif d'expansion, car le désespoir de la narratrice se trouve amplifié par un jugement sur ses nuits à venir, alors qu'il s'agit simplement d'une description de ses nuits présentes en français. Ainsi, en anglais, la figure féminine menaçante de Méduse plane sur l'avenir de la narratrice, alors que tel n'est pas le cas en français.

5.4 La Vraie Vie, Adeline Dieudonné

5.4.1 Texte source : informations générales et réception

Nous nous pencherons maintenant, après l'analyse des deux premiers romans constitutifs de notre corpus d'étude, sur le troisième et dernier roman inclus à notre réflexion : *La Vraie Vie* d'Adeline Dieudonné, qui présente la particularité d'être une auteure belge, au contraire des deux auteures étudiées précédemment. Après une description générale du roman, la réception de celui-ci dans la presse sera envisagée.

Le roman *La Vraie Vie* a été publié le 29 août 2018. Il est la première œuvre romanesque de l'auteure Adeline Dieudonné, et a fait l'objet d'une publication aux éditions *L'Iconoclaste*. Une seule édition a, à notre connaissance, été imprimée à ce jour. Concernant l'intrigue, elle met en scène une famille de la classe moyenne vivant dans un lotissement préfabriqué. Une fille (la narratrice) et son petit frère Gilles vivent avec leur mère victime et leur père tyrannique. Après la mort accidentelle du glacier du quartier, l'esprit de Gilles n'aura de cesse de s'obscurcir, empoisonné par la toxicité de son père et la « hyène » qu'il renferme à l'intérieur, et sa sœur, quant à elle, mettra tout en œuvre pour le récupérer, sur fond de voyage dans le temps. À terme, tous trois parviendront à terrasser le père en s'alliant contre lui. Outre le Choix Goncourt de la Belgique et le Choix Goncourt de l'Italie, *La Vraie Vie* a reçu de nombreux prix : « Prix Renaudot des lycéens, Grand Prix des lectrices de Elle (roman), Prix du roman Fnac, prix Filigranes, prix Victor-Rossel, Étoile du roman, Prix du premier roman (Québec) » (Le Livre de Poche, 2020).

En outre, le roman a été porté au théâtre par le metteur en scène Georges Lini (Pinchart, 2021), et une adaptation cinématographique est prévue, avec aux rennes la réalisatrice Marie Monge (Mignault, 2019).

L'analyse de la réception dans la presse de la version originale de *La Vraie Vie* est fondée sur les articles présentés dans le tableau suivant.

Périodique	Auteure / Auteur	Titre	Date
<i>Le Soir</i> (BE)	Pierre Maury	Adeline Dieudonné: « La révolte, moteur de mon écriture »	01/09/2018
<i>Metro</i> (BE)	Thomas W	Adeline Dieudonné, une auteure belge à ne pas rater	07/10/2018
<i>La Presse</i> (CA)	Nathalie Collard	<i>La vraie vie</i> : cruel et étouffant ****	25/10/2018
<i>L'Echo</i> (BE)	Marina Laurent	Adeline Dieudonné: « J'acceptais comme une évidence qu'un garçon vaut plus qu'une fille »	26/10/2018
<i>France Inter</i>	/	« La Vraie Vie » d'Adeline Dieudonné : qu'en ont pensé les critiques du « Masque & la Plume » ?	29/10/2018
<i>Le Temps</i> (CH)	Célia Héron	La vraie vie, banale et pourtant féroce	23/11/2018

<i>Le Soir</i> (BE)	Bruno Dalimonte	Le prix Rossel est attribué à Adeline Dieudonné pour « La vraie vie »	06/12/2018
<i>Paris Match</i>	Emmanuelle Jowa	Adeline Dieudonné décroche le Rossel 2018 : son entretien fleuve à Paris Match	07/12/2018
<i>RTL</i> (FR)	Bernard Lehut et Nassim Aziki	Adeline Dieudonné sur RTL : « J'ai terminé 'La vraie vie' après le mouvement #MeToo »	20/12/2018
<i>Ciné Télé Revue</i> (BE)	Antonella Soro	Adeline Dieudonné « Mon roman sera adapté en film »	14/02/2019
<i>Moustique</i> (BE)	Sébastien Ministru	Adeline Dieudonné « Quand j'écris, je ne pense pas »	31/03/2021
<i>Ciné Télé Revue</i> (BE)	Jean-Jacques Lecocq	Adeline Dieudonné : « Personne n'est pur et sans reproches »	15/04/2021

Tableau 19 - Articles de presse FR, Dieudonné

Nous diviserons notre analyse de la réception de *La Vraie Vie* dans la presse francophone en plusieurs volets. Nous nous pencherons d'abord sur sa réception générale, nous attarderons ensuite sur la perception de l'image des femmes dans le roman et dans les propos de Dieudonné, sur certains aspects intéressants à l'égard de notre analyse mythocritique, sur les contes et sur quelques aspects concernant la traduction de l'ouvrage.

La réception générale du roman semble, bien qu'elle soit généralement positive, ne pas avoir fait totalement l'unanimité. D'une part, de nombreuses critiques positives sont émises dans la presse, à l'image de celle qui est présentée dans l'article de Pierre Mauri (*Le Soir*), qui qualifie le roman de « cruel, jubilatoire et délirant », article dans lequel Dieudonné a affirmé « le milieu me fait un accueil de dingue », celle du *Temps*, où *La Vraie Vie* est qualifié de « roman contemporain fort et fin, remarqué dans toute la francophonie », ou encore de celle de *La Presse*, qui affirme que Dieudonné « maîtrise très bien le récit tendance thriller ». Les éloges ne s'arrêtent pas là : Dalimonte évoque le roman en ces termes « Dieudonné propulse la littérature belge dans les codes du thriller américain », et Jean-Claude Rapiengeas, l'un des critiques interrogés dans l'article de *France Inter*, caractérise *La Vraie Vie* de « révélation de la rentrée littéraire » 2018. Dieudonné reconnaît, par ailleurs, dans l'article de *Metro*, que le roman « a plu à la presse, et maintenant aux lecteurs ». D'autre part, toutefois, des critiques assez acerbes ont été émises à l'égard de *La Vraie Vie* : il est intéressant de constater qu'elles parviennent des trois critiques restants interrogés dans l'article de *France Inter*. Ainsi, Michel Crépu, qui se dit « consterné », évoque le roman en le caractérisant « top du néant littéraire » et Arnaud Viviant parle de

« littérature pour enfants ». Dans ce même article, Nelly Kapriélian, pour sa part, donne son « joker » car elle n'a pas envie de critiquer acerbement un premier roman. Au regard du caractère isolé de l'article mobilisant ces critiques négatives, il convient néanmoins de se poser la question de leur objectivité, d'autant plus que la page de l'émission *Le masque et la plume* dont est issue l'article indique qu'« une tribune de critiques partagent leur subjectivité et passent en revue les dernières productions artistiques et culturelles »⁸⁷.

De nombreux propos se sont, par ailleurs, articulés autour de l'image des femmes telle que renvoyée par *La Vraie Vie* et la société en général. Commençons par souligner le caractère féministe et revendicateur de l'auteure, Adeline Dieudonné, sur fond de #MeToo. Dans l'interview menée par *RTL*, Dieudonné déclarait : « Je suis féministe en tant que femme, ça me va très bien d'être appelée auteur [*sic.*] féministe », et reconnaissait par ailleurs qu'il était fort probable que son livre ait été influencé par le phénomène #MeToo. Dans l'article de *Paris Match*, Dieudonné affirme d'ailleurs que les mouvements #MeToo et #Balancetonporc lui ont fait comprendre que les femmes vivent la violence sans le savoir, en raison, comme elle le dit dans l'article de Laurent (*L'Écho*), d'une « domination du système patriarcal dont personne ne semblait s'émouvoir jusqu'à MeToo », #MeToo ayant fait office de réelle prise de conscience quant à cette condition. Dieudonné se définit publiquement comme défenseuse des droits des femmes : dans l'entretien qu'elle a accordé à Antonella Soro (*Ciné Télé Revue*), elle se déclarait « en colère » contre « le recul des droits des femmes », et se disait partisane de ces droits. Elle reconnaît en outre que sa condition de femme peut influencer son écriture, car elle déclare à Pierre Maury (*Le Soir*) « je suis une femme et j'écris de mon point de vue ». Au regard de tout ce qui précède, il semble évident que la condition des femmes est un thème prépondérant de *La Vraie Vie*. Le thème le plus prépondérant, dans cette optique, est la violence des hommes envers les femmes (comme le souligne Raspiengeas dans l'article de *France Inter*, ou encore Jowa dans l'article de *Paris Match*). D'ailleurs, l'article de Dalimonte (*Le Soir*) décrit le père de la narratrice comme « l'archétype pré-#metoo de la barbarie masculine », alors que *Paris Match*, pour sa part, décrit le père comme un pervers manipulateur qui paralyse l'héroïne et que Raspiengeas (*France Inter*) indique que par cette figure, Dieudonné a « l'art de faire sentir la terreur familiale ». Pierre Maury, dans *Le Soir*, nous livre une vision intéressante

⁸⁷ <https://www.franceinter.fr/emissions/le-masque-et-la-plume> [dernière consultation le 15 juillet 2021]

de la scission fille-père, en nous expliquant que l'héroïne de *La Vraie Vie* ne se considère ni comme une proie, ni comme une prédatrice (elle refuse cette vision binaire d'elle-même grâce à son intérêt pour la science), alors que le père, au contraire, incarne tout au long de l'ouvrage cette logique binaire proie/prédateur. En effet, pour lui la loi du plus fort prime. Cette logique binaire telle que conçue par le père transparait très clairement de ce que Maury appelle « le sommet du roman », à savoir la nuit de chasse durant laquelle la narratrice est traitée comme une proie par tous les hommes du groupe, qui se mettent à la chasser. Dieudonné parle, dans le même article, de ce passage en disant que pour elle il s'agit sans doute d'un reflet du symbole de ce qu'est la femme dans la société. Nous pouvons donc conclure que le patriarcat a largement influencé la rédaction du roman, et que c'est sans doute dans le but d'essayer de le défaire que Dieudonné a composé *La Vraie Vie*, raison pour laquelle ce roman est très pertinent pour le propos de notre travail.

Dans les articles de presse étudiés, nous avons également pu relever certains propos reliés au mythe d'Oreste et Électre. Maury, par exemple, évoque des « rapports de force déséquilibrés entre parents et enfants », ce qui donne un indice sur la relation parentale malsaine vécue par les héros du mythe et du roman, et ce même article met en exergue l'amour que la sœur éprouve pour son frère, ainsi que la nécessité absolue, dans le roman d'échapper au père pour survivre, relation similaire à celle qu'entretiennent Oreste et Électre avec leur mère dans le mythe (raison pour laquelle nous étudierons un mythe d'Oreste et Électre inversé, comme nous le verrons plus bas). En outre, Raspiengeas, dans l'article de *France Inter*, fait état d'un frère et une sœur « solidaires face à l'ogre » dans *La Vraie Vie*, ce qui nous ramène encore au mythe d'Oreste et Électre, tout comme l'article du soir (Dalimonte) qui parle d'un « combat féroce entre le bien et le mal »

Le roman est, par ailleurs, souvent décrit comme un conte dans les différents articles analysés. Du propre aveu de Dieudonné dans l'article de *Metro*, « comme le roman est écrit comme un conte, il a une portée universelle ». Lehut et Aziki, dans l'article d'*RTL*, abondent également en ce sens, en indiquant que *La Vraie Vie* débute « à la manière d'un conte étrange, poétique, un peu cruel aussi, comme tous les contes », avant de glisser vers un « thriller psychologique ». Cette dimension inédite de conte nous intéresse particulièrement

dans notre analyse mythocritique et traductologique, dans la mesure où elle nous offre un nouvel univers d'analyse.

5.4.2 Auteure de l'œuvre : carrière

Comme pour les autres auteures, nous présenterons quelques éléments biographiques d'Adeline Dieudonné. Elle est née à Bruxelles, le 12 octobre 1982, et est décrite comme « femme de lettres, nouvelliste et romancière » (Babelio, 2020d). Dieudonné a commencé sa carrière littéraire par la rédaction de nouvelles. D'ailleurs, *Amarula*, sa première nouvelle, Grand Prix du concours de la Fédération Wallonie-Bruxelles (*ibid.*). Elle évolue également dans d'autres milieux : elle a composé et joué un seul-en-scène intitulé Bonobo Moussaka, en plus de la rédaction de *La Vraie Vie* (son premier roman) et d'autres ouvrages romanesques (*ibid.*). En ce qui concerne sa vie privée, nous savons qu'elle est la fille du pilote automobile Pierre Dieudonné, mais qu'elle a surtout été élevée par sa mère (*Le Soir*, 5 avril 2019, article de Delvaux et Vantroyen)⁸⁸, ce qui rend son adolescence bien lointaine des scènes narrées dans son roman *La Vraie Vie*.

5.4.3 Traduction : informations générales et réception

Le roman *La Vraie Vie* a également fait l'objet d'une traduction vers l'anglais et d'une traduction vers l'espagnol. Une seule version anglophone a été rédigée, laquelle s'intitule *Real Life*. La version espagnole, pour sa part, s'intitule *La vida verdadera*.

Cette version espagnole du roman, *La vida verdadera*, a été publiée en février 2020, à Barcelone, aux éditions *Narrativa Salamandra*, un groupe de *Penguin Random House*. Elle se compose de 190 pages et a été traduite par Pablo Martín Sánchez. Force est de constater que très peu d'articles issus de la presse hispanophone sont consacrés à ce roman. La liste de ceux-ci, au nombre de quatre, est la suivante.

Périodique	Auteure / Auteur	Titre	Date
<i>La Vanguardia</i>	Xavi Ayén	“Veo al padre como un depredador, de animales, naturaleza y personas”	12/02/2020

⁸⁸<https://plus.lesoir.be/216700/article/2019-04-05/adeline-dieudonne-au-soir-jai-eu-une-adolescence-complice-jetais-disgracieuse> [dernière consultation le 19 juillet 2021].

<i>La Voz de Galicia</i>	Ana Abelenda	No contagian, pero enganchan	21/03/2020
<i>El País</i>	Juan Carlos Galindo	Las mejores novelas negras de 2020	15/12/2020
<i>La Voz del Sur</i>	Juan Carlos González	Ocho lecturas para empezar el año	02/01/2021

Tableau 20 - Articles de presse ES, Dieudonné

Notre analyse de ces quatre articles s’articulera autour de quatre axes, parallèles à ceux que nous avons étudiés dans la réception de *La Vraie Vie* dans la presse francophone : les critiques générales à l’égard du roman, les questions liées à la condition des femmes, les éléments mythiques et les éléments relatifs au conte.

De prime abord, les articles étudiés nous permettent de souligner la très bonne réception générale de *La vida verdadera* dans la presse espagnole (aucun article négatif n’a pu être décelé). Dans *La Vanguardia*, Xavi Ayén décrit le roman comme « *última sensación de las letras francesas* »⁸⁹, un ouvrage dans lequel la réalité la plus sauvage est dépeinte au moyen l’animalité humaine, de la violence et du sang. *Abelenda*, dans *La Voz de Galicia*, rejoint cette perception en expliquant que la force des images et la puissance de l’histoire remplissent de colère, une colère qui ouvre les yeux du lectorat sur les injustices qui y sont décrites. Dans cette optique, Galindo, dans *El País*, estime que le roman combine à parts égales cruauté, maltraitance, douleur et espoir et a pour thème principal la transition entre l’enfance et la maturité, thème exprimé, selon l’article de *La Vanguardia*, par le contraste entre la douceur qui caractérise la narratrice et la violence qui l’entoure. Le style de rédaction en tant que tel est qualifié de frais, acide et drôle par González dans *La Voz del Sur*, qui affirme qu’il est impossible d’arrêter la lecture une fois la description de la mère découverte par le lectorat. Pour sa part, Galindo estime dans *El País* que le passage le plus marquant du roman est le début (il le considère « captivant »).

Concernant les représentations des femmes telles que perçues par la presse dans le roman, seul l’article de *La Vanguardia* en parle en disant que les modifications hormonales de la narratrice ainsi que les changements physiques qu’elle subit constituent un refuge pour elle qui n’a pas de repère dans le monde des adultes. Ce roman décrit, dès lors, un passage de l’enfance à la vie adulte réalisé par la narratrice elle seule, ce qui témoigne de sa force,

⁸⁹ « Dernière sensation des lettres françaises ». Notre traduction.

force qui culmine lorsqu'elle parvient à récupérer Gilles et à s'associer à lui pour défaire leur père.

Quelques éléments nous permettant de nous rapprocher du mythe d'Oreste et Électre, dont la présence sera étudiée dans *La Vraie Vie* et ses traductions. Ainsi, l'article de *La Voz del Sur* explique que le père aime la chasse, et que la mère est terrorisée, soit exactement l'inverse des événements de la première incarnation du mythe d'Oreste et Électre, ce qui nous pousse à estimer que nous avons affaire à un mythe d'Oreste et Électre inversé, comme nous l'approfondirons plus bas. Ainsi, si dans le mythe, la mère s'érige en prédatrice et le père en victime, ce qui pousse les enfants à venger leur père, c'est, dans *La Vraie Vie*, le père qui s'érige en prédateur et la mère en victime, ce qui pousse les enfants à venger leur mère. Dans l'article de *La Vanguardia*, Dieudonné elle-même affirme que le père de la narratrice s'érige en qualité de prédateur.

Enfin, il est intéressant de noter que *La Voz de Galicia* décrit *La vida verdadera* comme un conte de fées dans lequel la science prend progressivement une place prépondérante. Ainsi, nous voyons que la presse hispanophone considère, au même titre, le roman comme un ouvrage comportant une dimension relative au conte.

En revanche, aucun mot n'est consacré, dans les articles de presse étudiés, au traducteur ni à la qualité de sa traduction hispanophone.

La traduction anglophone, *Real Life*, a été publiée par *World Editions* (Amsterdam, Londres, New York) en 2020. Une seule édition anglophone du roman a été publiée, et il est intéressant de noter qu'elle utilise les conventions rédactionnelles américaines (doubles guillemets, orthographe des verbes en *-ize...*). L'auteur de la traduction est Roland Glasser, et la traduction comporte 234 pages. L'analyse de la réception dans la presse sera assez brève, dans la mesure où seuls deux articles ont pu être décelés par nos soins.

Périodique	Auteure / Auteur	Titre	Date
<i>BookWeb.org</i>	Susan Schlesinger	An Indies Introduce Q&A With “Real Life” Author Adeline Dieudonné	24/01/2020
<i>The Irish Times</i>	Brigid O’Dea	Reviews in brief: Breaking free from the chains of someone else’s narrative	25/04/2020

Tous les aspects analysés pour les versions francophone et hispanophone ont été, de près ou de loin, traités par les deux articles de presse que nous avons analysés. L'analyse de la réception qu'a réservé la presse anglophone à *Real Life* suivra donc la même structure.

Il est intéressant de noter que les critiques générales concernant *Real Life* s'articulent autour de la narratrice. En effet, même si Schlesinger (*bookweb.org*) évoque un roman dont les thèmes principaux sont la mort, la maturité et les relations familiales toxiques, tous les autres propos désignent l'héroïne. Ainsi, le même auteur poursuit en avançant que la narratrice est une « *heroine for the modern world* »⁹⁰, et que l'on ne peut que prendre son parti tout au long de la lecture, tandis que l'article du *Irish Times* parle d'un roman décrivant l'inexpérience d'une enfant contre la cruauté de la « vraie vie », en expliquant que l'histoire de cette enfant est une histoire de vulnérabilité et d'abus domestique, mais aussi une histoire de courage. De la sorte, les deux critiques mettent l'accent sur l'évolution de la fillette et sur le courage dont elle a dû faire preuve pour rejoindre l'âge adulte et vaincre l'opresseur.

Si l'on se penche sur l'image des femmes déglacée par *Real Life* aux yeux de la presse anglophone, nous constatons que seul l'article de *Bookweb.org* y fait allusion, apportant néanmoins quelques éléments intéressants. Ainsi, dans l'article, Schlesinger considère que l'accident du glacier fait découvrir, par la force des choses, le côté obscur de la vie à la narratrice du roman, en ce sens qu'elle associe, à partir de cet événement, les cadavres d'animaux de sa maison comme de véritables animaux morts ; en ce sens, elle découvre la dure réalité de la vie.

Quelques mots sont également consacrés à sa relation avec sa mère, analyse que nous avons trouvée très intéressante dans le cadre du présent travail, car elle nous permet d'établir un parallèle avec le mythe d'Oreste et Électre tel que décrit ci-dessous. En effet, l'article de Schlesinger explique que dans un premier temps, l'héroïne entretient une relation assez froide avec sa mère, qui n'a plus de voix propre car elle a été détruite par son mari, ce qui a poussé sa fille à ne plus la considérer comme sa mère. Néanmoins, l'article explique qu'à partir du moment où l'héroïne voit de ses propres yeux son père torturer sa

⁹⁰ « Héroïne pour le monde moderne ». Notre traduction.

mère, elle décide de s'allier à celle-ci, qu'elle considère comme une femme ayant gâché sa vie, contre son père misogyne. Ainsi, cette alliance de la fille et de la mère en vue d'une vengeance évoque le mythe d'Oreste et Électre, même si l'occurrence du mythe est inversée et que l'alliance entre la sœur et le frère n'est pas mentionnée par l'article de *Bookweb.org*. Ce même article souligne d'ailleurs que la question qui a poussé Dieudonné a entamé la rédaction est la suivante : « *How does a child become a murderer?*⁹¹ ». C'est précisément à cette question que nous permet de répondre le mythe d'Oreste et Électre.

5.4.4 Traductrice ou traducteur de l'œuvre en anglais

5.4.4.1 *Carrière et autres œuvres traduites*

Le traducteur de *La Vraie Vie* vers l'anglais est Roland Glasser. Peu de biographies exhaustives le concernant sont disponibles, mais notons tout de même celle de L'Institut français au Royaume-Uni. Nous apprenons ainsi que le traducteur, né en 1973, est un traducteur britannique traduisant majoritairement des ouvrages littéraires, de l'anglais vers le français (Institut français, 2017). Outre *La Vraie Vie* (2020), Glasser a traduit, au cours des dernières années, de nombreux romans du français vers l'anglais : *Le bal des anges* de Robert Morcet (2015) ; *Tram 83* de Fiston Mwanza Mujila (2015), pour lequel il a obtenu le *Etisalat Prize for Literature 2016* et a été sélectionné pour les prix *Man Booker International Prize* et le *Best Translated Book Award*, ; *Agir et penser comme un chat* de Stéphane Garnier (2017), *Le sourire du clair de Lune*, de Julien Aranda (2017).

Roland Glasser a, en outre, obtenu les prix *French Voices* et *PEN Translates Award* (*ibid.*). Les prix obtenus ne laissent planer que peu de doutes sur la qualité de la traduction de *La Vraie Vie*.

Dans les réponses qu'il a fournies à notre questionnaire, le traducteur met en lumière un élément intéressant : il affirme que traduire une femme ne change rien pour lui... ou du moins pas consciemment. Ceci semble souligner la conscience qu'a ce traducteur de la présence de stéréotypes de genre dans la société.

5.4.5 Traductrice ou traducteur de l'œuvre en espagnol

⁹¹ « Comment un enfant peut-elle devenir un meurtrier ? » Notre traduction.

5.4.5.1 *Carrière et autres œuvres traduites*

Pablo Martín Sánchez, traducteur de *La Vraie Vie* vers l'espagnol, est écrivain, en plus d'être traducteur. Né à Reus (Barcelone) en 1977, il a suivi des études en art dramatique et a obtenu d'autres diplômes, notamment un Master en théories de la littérature et littérature comparée (Espagne), un doctorat en langues et littératures françaises (Université Lille III) et un doctorat en littérature comparée (*Universidad de Granada*) (Babelio, 2020e, Martín Sánchez, 2019).

Il a, en outre, rédigé un conte, *Fricciones* (2011), et deux romans : *El anarquista que se llamaba como yo* (2012) et *Tuyo es el mañana* (2016) (Babelio, 2020e). Concernant les traductions, Martín Sánchez totalise pour l'heure un total de 12 romans traduits tantôt du français vers l'espagnol, dont *L'Anomalie* (*La Anomalía*), d'Hervé Le Tellier (2021), tantôt du catalan (Martín Sánchez, 2019).

Si nous n'avons pas été en mesure de déceler des prix pour les traductions de Martín Sánchez, sa qualité d'écriture a néanmoins été récompensée par *La Vanguardia*, qui a considéré son roman *Tuyo es el mañana* comme meilleure œuvre de fiction en espagnol (2016) (Acantilado, 2021).

5.4.6 Éléments para- et péri-textuels pertinents (texte source)

5.4.6.1 *Couverture et quatrième de couverture*

Dans le cadre de l'analyse des éléments para- et péri-textuels de *La Vraie Vie*, penchons-nous sur la couverture et la quatrième de couverture du roman. Deux éditions francophones ont, à notre connaissance, fait l'objet d'une publication : celle des éditions *L'Iconoclaste*, et une édition publiée chez *Le Livre de poche*. Les couvertures et quatrièmes de couverture sont les suivantes.

	<p>C'est un pavillon qui ressemble à tous ceux du lotissement. Ou presque. Chez eux, il y a quatre chambres. La sienne, celle de son petit frère Gilles, celle des parents, et celle des cadavres. Le père est chasseur de gros gibier. La mère est transparente, amibe craintive, soumise aux humeurs de son mari. Le samedi se passe à jouer dans les carcasses de voitures de la décharge. Jusqu'au jour où un violent accident vient faire bégayer le présent.</p> <p>Dès lors, Gilles ne rit plus. Elle, avec ses dix ans, voudrait tout annuler, revenir en arrière. Effacer cette vie qui lui apparaît comme le brouillon de l'autre. La vraie. Alors, en guerrière des temps modernes, elle retrouve ses manches et plonge tête la première dans le cru de l'existence. Elle fait diversion, passe entre les coups et conserve l'espoir fou que tout s'arrange un jour.</p> <p>D'une plume drôle et fulgurante, Adeline Dieudonné campe des personnages sauvages, entiers. Un univers acide et sensuel. Elle signe un roman coup de poing.</p> <p><i>Adeline Dieudonné est née en 1982. Elle vit à Bruxelles. Elle est lauréate du Grand Prix du concours de la Fédération Wallonie-Bruxelles pour sa nouvelle, Amarula. La Vraie Vie est son premier roman.</i></p> <p>L'ICONOCLASTE</p> <p><small>Conception: Quinzi Design - Photographie: Emily Krugler-Gelty Images / Stockphoto</small></p>
	<p>/</p>

Tableau 22 - Éditions francophones de La Vraie Vie (L'Iconoclaste et Le Livre de poche)

Nous pouvons constater que la couverture de l'édition *Le Livre de Poche* est la même, hormis la police d'écriture différente et la présence d'un bandeau mettant en exergue l'octroi du *Grand prix des lectrices Elle* : l'analyse sera donc réalisée de manière commune. De prime abord, soulignons que l'article de *Paris Match* analysé pour l'étude de la réception de *La Vraie Vie* dans la presse francophone propose une description intéressante de la couverture du roman :

« Sur la couverture de son livre, un cliché contrasté montre un coin de pavillon en briques rouges sur un gazon comme un tapis de billard. Un félin pousse sa gueule derrière une fenêtre. Il mate une proie hypothétique de son regard doré, coulant, menaçant ».

Cette description nous permet de mettre en exergue plusieurs éléments intéressants de la couverture. Bien entendu, le félin présent dans la maison en dit long sur l'intrigue. Il est possible de voir en lui un prédateur, une incarnation de la figure du père qui terrorise le monde familial, ce qui nous permet d'établir un parallèle avec Clytemnestre, figure maternelle abusive dans le mythe d'Oreste et Électre (étudié de manière inversée, comme nous le verrons plus bas). Ainsi, la figure de prédateur que représente le père dans l'intrigue est décelable dès la consultation de la couverture. En outre, le fait que celui-ci se trouve dans une maison en briques rouges fournit au lectorat des informations sur le contexte dans lequel se déroule l'histoire. En outre, la taille disproportionnée du félin dans la maison montre à quel point l'emprise du père sur la famille est dominante. Enfin, le gazon bien entretenu fait peut-être référence à la mère (victime dans le roman), étant donné qu'il s'agit, en quelque sorte, de son refuge.

La quatrième de couverture, quant à elle, reprend, avec la même image en fond, un rectangle blanc dans lequel figurent trois éléments principaux : un résumé de l'intrigue, un petit commentaire sur le style rédactionnel d'Adeline Dieudonné, et une courte bibliographie de l'auteure. Le résumé met l'accent sur la domination du père sur la mère, sur l'événement traumatique ayant entraîné la perte de Gilles (sans le dévoiler) et sur le chemin que parcourt l'héroïne pour le récupérer. En ce sens, ce résumé laisse entrevoir la matérialisation des mythes du mythe d'Oreste et Électre (inversé), tels que présentés plus bas.

5.4.6.2 Illustrations

Aucune illustration n'est présente dans l'édition francophone de *La Vraie Vie* : ce point du modèle ne peut donc être analysé.

5.4.6.3 Introduction et bibliographie

De même, l'édition analysée ne comprend pas d'introduction ni de bibliographie, rendant l'analyse impossible.

5.4.6.4 Commentaires de l'éditeur

Aucune occurrence de commentaire de l'éditeur n'a été relevée, raison pour laquelle aucune analyse de cet élément n'est présentée.

5.4.6.5 Préface et postface

Aucune préface ni postface n'est non plus présentée dans l'édition francophone de *La Vraie Vie*.

5.4.7 Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction anglaise)

5.4.7.1 Couverture et quatrième de couverture

La version anglophone de *La Vraie Vie* (*Real Life*), éditée chez *World Editions*, présente une couverture très intéressante et différente de celle de la version francophone. Qui plus est, une note très détaillée concernant l'élaboration de la couverture figure en fin d'ouvrage, ce qui nous donne davantage de contexte pour l'analyse.

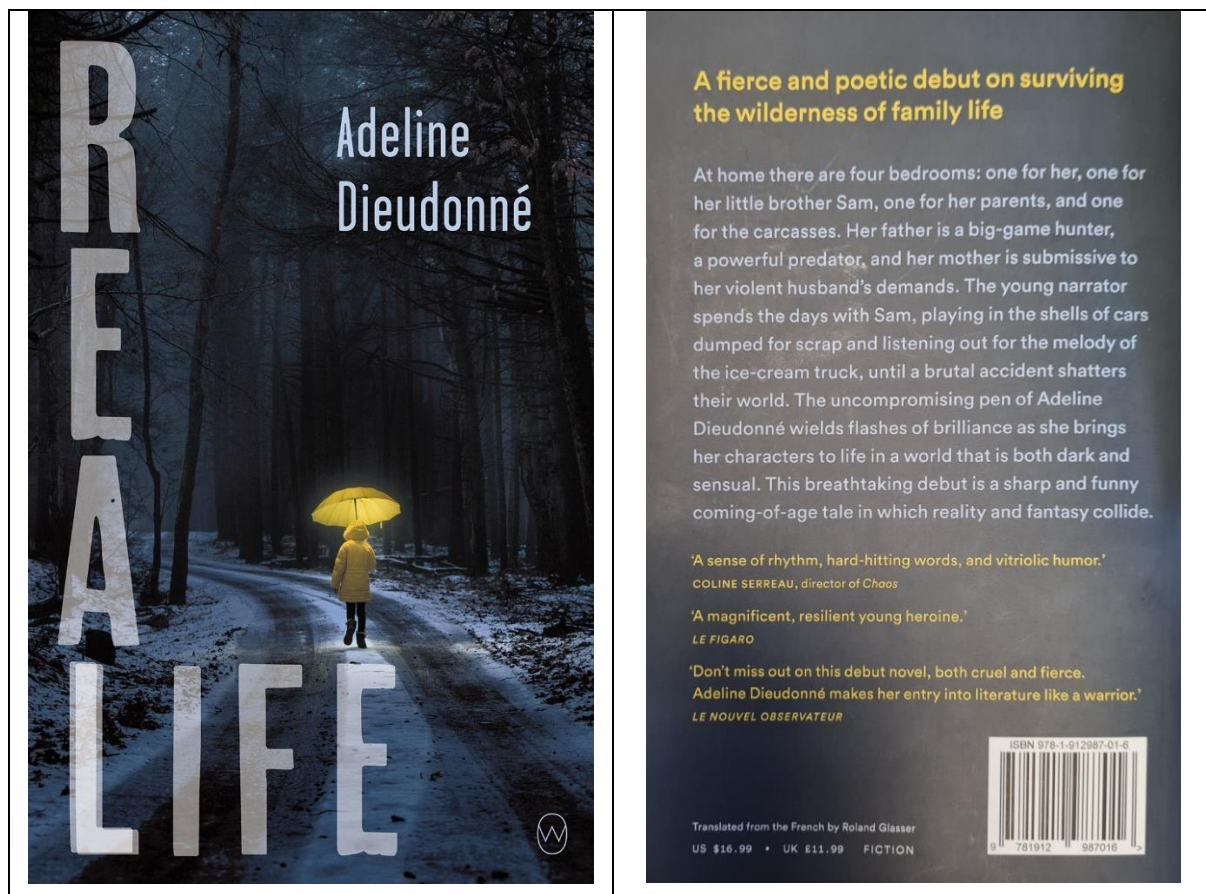


Tableau 23 - Édition anglophone de *La Vraie Vie* (World Editions)

En vue de l'analyse, il nous semble cohérent de commencer par un résumé des informations fournies sur la couverture dans le roman. Ces informations pourraient, certes, être mentionnées dans la rubrique « commentaires de l'éditeur », mais il nous paraissait intéressant de les détailler, en préambule de l'analyse de la couverture et de la quatrième de couverture. Nous apprenons ainsi que la personne en charge de la couverture est Tessa van der Waals, et que la photographie de la couverture a été prise par un photographe appelé Alex Potemkin, en Pennsylvanie. Il s'agit d'une photo de sa fille, prise lors d'un shooting de deux jours dans la brume, qui s'inscrit dans une série de photographies intitulée « *Little Yellow Riding Hood*⁹² ». Nous apprenons aussi que le photographe a réalisé ce cliché au hasard d'un chemin qu'il trouvait beau : la photographie ne semble donc pas avoir été prise expressément pour la couverture du livre.

Il n'en reste pas moins que cette couverture fournit bon nombre d'éléments pouvant nous ramener à l'intrigue. En premier lieu, la petite fille se promène seule, dans une forêt,

⁹² « Le petit chaperon jaune ». Notre traduction.

ce qui n'est pas sans rappeler le passage où l'héroïne est chassée par son père, son frère et leurs amis dans la forêt. Nous voyons néanmoins que la fillette de la couverture porte un parapluie jaune qui émet de la lumière, signe de la puissance intérieure qu'elle trouve en elle au fur et à mesure de l'évolution de l'intrigue pour combattre la tyrannie de son père et sauver son frère. Ainsi, si cette couverture semble peu explicite par rapport au mythe d'Oreste et Électre inversé qui sera étudié, elle nous permet tout de même de mettre en exergue la solitude par laquelle devra passer l'héroïne pour retrouver son frère et défaire l'opresseur, grâce à la lumière qui la guidera (lumière dans laquelle, d'un point de vue mythocritique, nous pouvons déceler la présence des Érinyes).

Différents éléments figurent sur la quatrième de couverture : différentes critiques positives sur le roman et, surtout, un résumé détaillant, au contraire du résumé de la quatrième de couverture francophone, le début de l'intrigue (la seconde partie du résumé de l'édition *L'Iconoclaste* est absente). Ainsi, moins d'informations sont révélées, car le résumé s'arrête à l'accident du glacier : peut-être s'agit-il d'une volonté de laisser planer un certain suspense pour le lectorat anglophone. Les éléments relatifs au mythe sont donc plus difficiles à déceler sur la quatrième de couverture anglophone.

5.4.7.2 Illustrations

Aucune illustration n'est présente dans le roman, rendant cette partie de l'analyse non applicable.

5.4.7.3 Introduction et bibliographie

Plusieurs éléments sont à noter en guise d'introduction au roman. En effet, sur le dos de la couverture, la parole est laissée, tour à tour, à l'auteure, au traducteur et à la maison d'édition.

Pour commencer, Adeline Dieudonné met en évidence le fait que les parents, dans le roman, ne remplissent pas du tout leur rôle en tant que tels, laissent la sœur et le frère se débrouiller par leurs propres moyens dans leur confrontation avec la mort. Elle met, par ailleurs, l'accent sur le sens des responsabilités inouï de son héroïne. Cette introduction de Dieudonné nous permet de déceler des traces du mythe d'Oreste et Électre inversé avant même la lecture du roman, en ce sens que l'union entre un frère et une sœur délaissés par

un parent est prépondérante dans ce mythe, même si l'idée de vengeance envers l'autre parent est absente des propos de l'auteur.

Ensuite, le traducteur, Roland Glasser, s'il ne nous éclaire pas sur l'aspect mythocritique de notre analyse, émet toutefois des propos intéressants sur sa perception de la traduction du roman. Selon lui, le défi principal de la traduction de cet ouvrage était de maintenir l'atmosphère tendue et provocatrice d'une prose qui paraît, au premier regard, très terre-à-terre et liée à l'ordinaire, à la familiarité, alors que ce n'est pas réellement le cas.

Pour terminer, une note de l'éditeur figure sur le dos de la couverture : nous l'aborderons dans le point suivant.

5.4.7.4 Commentaires de l'éditeur

Comme souligné, plusieurs informations sont à mentionner. En premier lieu, la note d'information concernant la couverture aurait pu figurer, mais nous avons jugé plus cohérent de la faire dialoguer avec notre analyse de la couverture.

Nous nous limiterons donc à détailler la note de la maison d'édition figurant sur le dos de la couverture de *Real Life*. Cette note consiste principalement à résumer la perception qu'affiche la personne en charge de l'édition quant au contenu et à la qualité du roman. L'écriture de Dieudonné y est décrite comme extrêmement puissante, fraîche et vivante. L'accent est mis sur son humour noir, les métaphores utilisées et l'affirmation avec laquelle elle écrit sur des sujets tels que la violence et le sexe. L'humour noir et les métaphores nous semblent deux éléments pertinents à étudier dans le cadre de l'analyse traductologique, surtout si ceux-ci proviennent d'extraits illustratifs des mythes caractéristiques du mythe d'Oreste et Électre.

5.4.7.5 Préface et postface

Aucune préface ni postface n'est présentée dans *Real Life*.

5.4.8 Éléments para- et péri-textuels pertinents (traduction espagnole)

5.4.8.1 Couverture et quatrième de couverture

Sur l'édition espagnole de *La Vraie Vie*, intitulée *La vida verdadera*, il est intéressant de constater que la couverture diffère par rapport aux éditions francophone et anglophone. La couverture et la quatrième de couverture de l'unique édition espagnole du roman sont les suivantes.

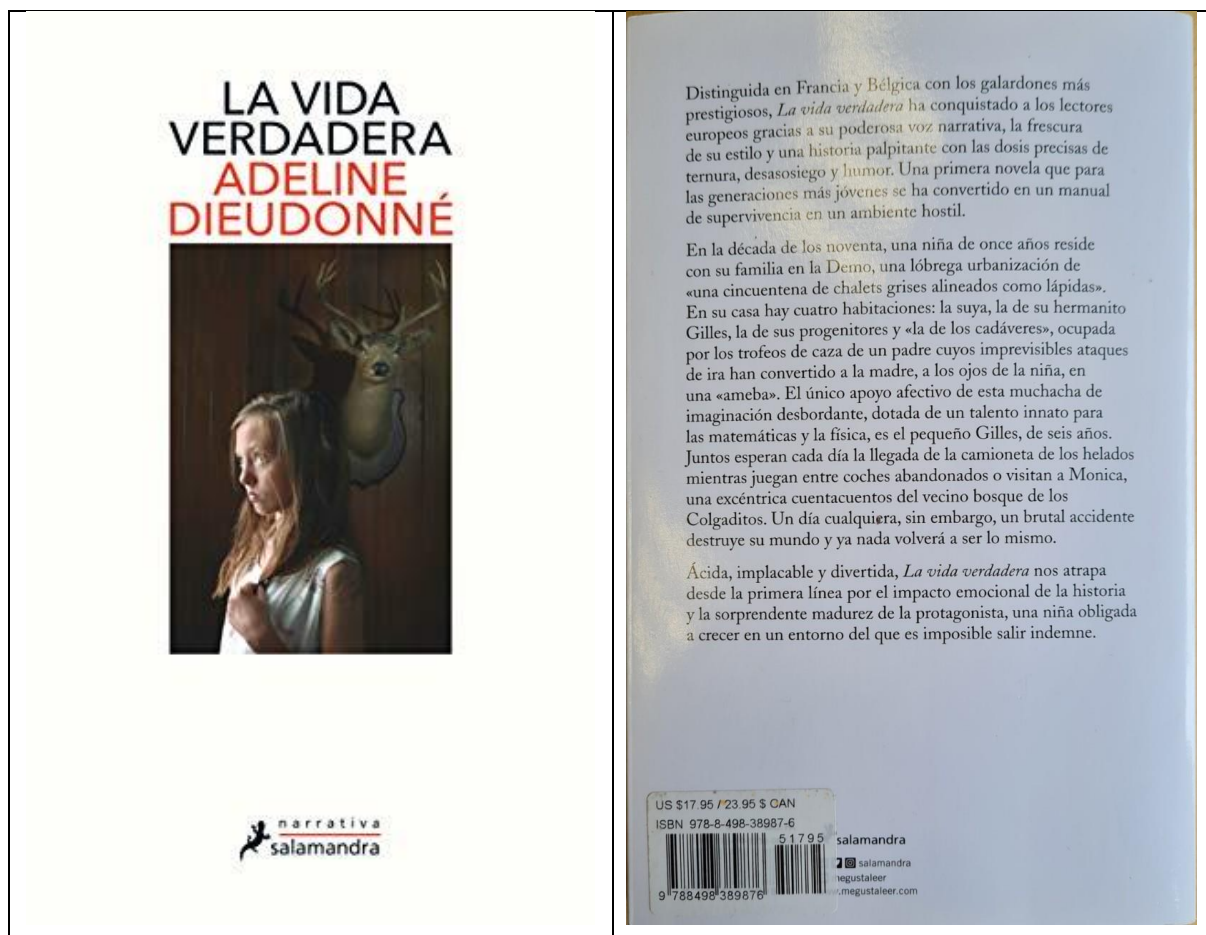


Tableau 24 - Édition hispanophone de *La Vraie Vie* (Narrativa Salamandra)

Le concept de la couverture présentée est différent. Ainsi, le titre du roman apparaît en grand au-dessus de l'image, ainsi que le nom de l'auteure. Du reste, la couverture est assez sobre, et donne des indices sur l'intrigue de manière beaucoup moins métaphorique que les deux autres couvertures. Nous voyons que l'accent est mis sur la proie (du moins, en apparence) de l'intrigue : ainsi, une petite fille regarde vers l'extérieur et tourne le dos à une tête de cerf empaillée, représentant l'ombre de son père qui plane sur elle. Il est également intéressant de noter qu'un halo de lumière illumine le visage de cette dernière, représentant peut-être l'espoir de sauver son frère du joug de leur père qui l'anime. Nous voyons de la sorte quelques indices renvoyant au mythe inversé d'Oreste et Électre sur cet

couverture : une autorité malsaine planant sur une enfant, et une volonté de rébellion apparaissant sur le visage de cette enfant.

D'autres éléments intéressants figurent sur la quatrième de couverture de *La vida verdadera*. Un premier paragraphe consistant en un commentaire du roman figure sur cette quatrième de couverture. Ce paragraphe se termine comme suit : « *Una primera novela que para las generaciones más jóvenes se ha convertido en un manual de supervivencia en un ambiente hostil* »⁹³. Cet élément affiche clairement l'objectif du roman (ou, du moins, de sa version espagnole) qui est de servir de guide de survie dans un monde gouverné par un tyran, comme tel est le cas du père dans *La Vraie Vie*. Cette nécessité de survie en milieu hostile renvoie, en outre, au mythe d'Oreste et Électre inversé que nous étudions. Concernant le résumé qui figure après ce petit commentaire, il met l'accent, comme la version anglophone, sur les événements qui précèdent l'accident du glacier, mais explique néanmoins que cet accident bouleversera le monde de l'héroïne et Gilles. Par conséquent, le mythe transparaît dans une moindre mesure dans ce résumé, les indices étant plus explicites sur la quatrième de couverture francophone. Un autre commentaire figure après ce résumé, indiquant le caractère captivant de l'intrigue et l'impossibilité pour l'héroïne de sortir indemne de l'histoire.

5.4.8.2 Illustrations

Aucune illustration ne figure dans *La vida verdadera* ; l'analyse ne peut donc être menée.

5.4.8.3 Introduction et bibliographie

Il en est de même pour l'introduction et la bibliographie, aucune analyse ne peut donc être réalisée.

5.4.8.4 Commentaires de l'éditeur

La vida verdadera ne comporte pas de commentaires de l'éditeur.

5.4.8.5 Préface et postface

Il n'existe pas non plus de préface ni de postface dans cette édition.

⁹³ « Un premier roman qui, pour les générations les plus jeunes, est devenu un manuel de survie en milieu hostile ». Notre traduction.

5.4.9 Macrostructure du texte et synthèse comparative entre traductions et texte source

Moins d'éléments concernant la macrostructure de *La Vraie Vie* sont à relever en comparaison aux deux autres romans. Le roman est divisé en 26 chapitres non-numérotés et non-titrés. Les versions anglaises et espagnoles respectent toutes deux cette macrostructure.

5.4.10 Analyse critique

5.4.10.1 Identification des mythes

Nous aborderons la manière dont sera abordé le mythe d'Oreste et Électre dans le cadre de l'étude de *La Vraie Vie*. Il conviendra notamment, après avoir décrit le mythe et exposé ses mythes, d'illustrer les raisons pour lesquelles nous avons affaire à un mythe d'Oreste et Électre inversé.

« Clytemnestre, une mère qui renie son mari au bénéfice de son amant, privant ses enfants de père et leur proposant un autre homme qui n'est pas *le* père mais va en occuper la place puisqu'il aime la mère... » (Olivier, 1994 : 7). C'est en ces mots que l'on peut introduire le mythe d'Oreste et Électre (bien que cela ne se réfère pas directement à notre analyse de *La Vraie Vie*), enfants de ladite Clytemnestre dans la mythologie grecque, et de son époux Agamemnon. Clytemnestre tue Agamemnon, dans la version originale du mythe, pour se venger du meurtre commis par Agamemnon sur sa fille Iphigénie (Gravel, 1992 : 154).

C'est dans une volonté de venger leur père qu'Oreste et Électre vont décider de tuer leur mère. Dans *L'Orestie d'Eschyle*, fiche de lecture de la *Encyclopaedia Universalis* (2015), cette partie du mythe est expliquée de manière très claire : « Oreste, fils d'Agamemnon, regagne sa patrie. Avec la complicité de sa sœur Électre et l'appui de son ami Pylade, il venge son père en tuant Clytemnestre, sa propre mère, et Égisthe. Il s'enfuit aussitôt, poursuivi par les Érinyes, divinités de la vengeance ». Ainsi, nous voyons que le frère et la sœur s'associent pour tuer leur mère et son amant par esprit de vengeance, nous sommes donc bien en présence d'un matricide, qui sera plutôt un parricide dans le cas de *La Vraie Vie*, puisque Gilles et sa sœur s'associent pour tuer leur père et venger leur mère.

L'une des caractéristiques du mythe d'Oreste et Électre que nous jugeons également importante dans l'utilisation qui en sera faite est l'éloignement d'Oreste par rapport à sa famille (et donc, à sa sœur), comme en témoignent ces propos de Susini-Anastopoulos :

Il n'empêche que cet acharnement à se souvenir du père et à attendre le retour du frère est revendiqué par toutes les Électre de la tradition, comme le signe par excellence de l'humain, entraînant du même coup la perplexité, voire l'hostilité de la mère et de la sœur (1992 : 209).

En outre, dans notre analyse mythocritique de *La Vraie Vie*, les Érinyes représentent également une figure importante. D'après Christian Delmas (1983 : 157), les Érinyes « ne sont pas à proprement parler des personnages du drame », elles sont spectatrices, des figures énigmatiques divines, entretiennent un lien privilégié avec Oreste, ne sont pas d'accord avec Électre au sujet d'Oreste, elles associent Électre à Clytemnestre, elles « paraissent donc inséparables de la triade familiale, dont les rapports constituent la structure fondamentale du mythe (*ibid.*). Enfin, elles « assurent la ligne tragique unifiante » du mythe (*ibid.*). Ainsi, elles mettent en place le « climat tragique » (158). Ces dernières, si elles sont dépeintes comme les divinités de la vengeance plus haut, n'en revêtent pas moins un rôle ambivalent : « En fait, les Érinyes/Euménides se révèlent terribles ou bienveillantes selon la manière dont on les considère ou les invoque. Il s'agit d'un groupe divin ambivalent qu'on peut solliciter et qui peut intervenir de deux manières » (Darbo-Peschanski, 2006 : 14). Dans le cas du mythe d'Oreste et Électre tel qu'il est considéré par Dupré, le fait qu'Oreste se voie offrir un procès pour le meurtre de Clytemnestre transforme les Érinyes en déesses protectrices passant du côté de « La Loi du Père » (Dupré, 2016 : 51), ce qui nous permet de faire un lien entre la transition décrite dans le paragraphe suivant. Dans le cadre de *La Vraie Vie*, certains personnages peuvent être associés à la figure des Érinyes, comme nous le verrons plus bas dans l'analyse.

Enfin, réaliser une analyse mythocritique de *La Vraie Vie* est pertinent dans le cadre de l'écriture féminine. En effet, le mythe d'Oreste et Électre tel qu'il y est étudié a été considéré par certaines théoriciennes des années 1970 comme le point de basculement entre une société matriarcale et une société patriarcale. Hélène Cixous en parle dans *Le Rire de la Méduse* : « Ce que le geste d'Oreste, neutre, ni masculin ni féminin, mi-actif, mi-passif, ni criminel ni non coupable, signe, c'est l'arrêt du grand règne des mères. Aube du

phallogocritisme » (Cixous, 1975 : 150). Dans *La Mythocritique contemporaine au féminin*, Louise Dupré évoque aussi ce passage : « La mythologie grecque montre clairement le passage du matriarcat au patriarcat dans le mythe d'Oreste, qui devient matricide pour venger le meurtre de son père Agamemnon » (Dupré, 2016 : 51). Enfin, Luce Irigaray va jusqu'à dire que toute notre culture occidentale repose sur le meurtre de la mère aux mains d'un Oreste qui obéit au Dieu-Père Zeus : « Oreste obéit aux exigences du « Dieu-Père », Zeus, désireux de s'approprier « les archaïques puissances de la terre-mère » (Irigaray, 1981 : 17). Ainsi, ce mythe peut être considéré, dans l'optique d'analyse qui nous intéresse, comme une transition vers le patriarcat, ce qui est d'autant plus intéressant que, dans *La Vraie Vie*, le mythe d'Oreste et Électre est, comme nous l'avons vu plus haut, inversé, ce qui pourrait signifier qu'il s'agit là d'une tentative de Dieudonné de rétablir des idées matriarcales au moyen de sa venue à l'écriture.

Il nous reste maintenant à dresser la liste des mythèmes que nous tenterons de déceler dans *La Vraie Vie* pour justifier la présence du mythe inversé d'Oreste et Électre tel que décrit ci-dessus. Brunel identifie quatre mythèmes constitutifs de ce mythe (1999 : 107), complétés par un cinquième que nous avons décelé lors de l'analyse du mythe :

- 1-Agamemnon est invengé (Brunel, 1999 : 107) ;
- 2-Oreste s'éloigne (*ibid.*) ;
- 3-Électre, fidèle, attend (*ibid.*) ;
- 4-Électre et Oreste se retrouvent et vengent leur père (*ibid.*) ;
- 5-Les Érinyes influencent les rapports familiaux sans faire partie du drame.

Concernant le premier mythème, « Agamemnon invengé », il sera question, dans notre interprétation inversée du mythe, de choisir des extraits prouvant que la mère de l'héroïne subit des comportements abusifs de la part du père sans, dans un premier temps, être vengée. Pour le deuxième mythème, nous choisirons des extraits dans lesquels Gilles s'éloigne. Dans le prolongement de ce deuxième mythème, nous choisirons, pour le troisième, des extraits montrant que l'héroïne de *La Vraie Vie* ne perd pas espoir de voir son frère revenir vers elle. Pour le quatrième mythème, des extraits illustrant les retrouvailles entre Gilles et sa sœur et leur association pour défaire leur père seront choisis

(car il s'agit d'un mythe d'Oreste et Électre inversé, raison pour laquelle ce sera la mère, et non le père, qui sera vengée), tandis que nous illustrerons le cinquième mythème au moyen de passages mettant en scène les personnages du roman pouvant être comparés aux Érinyes.

5.4.10.2 Identification des extraits pertinents

5.4.10.2.0 Titre

La Vraie Vie

Pour commencer les analyses mythocritiques des extraits choisis dans *La Vraie Vie*, le titre contient plusieurs éléments d'importance : la vraie vie représente, dans le cadre du roman, la violence du père, la violence des éléments narrés, à l'image de l'explosion du siphon dans la tête du glacier, qui provoque l'éloignement d'Oreste par rapport à Électre. Comme le souligne Susini-Astanopoulos (2002 : 604) : « L'histoire d'Électre, si l'on revient au scénario mythique d'origine, est inséparable de la légende des Atrides, qui met en scène le double mystère du mal et de la violence ». Ceci nous permet d'établir un lien entre le titre et la violence subie par le frère, la sœur et la mère. *La Vraie Vie* renvoie également aux vers de Rimbaud dans *Une saison en enfer* : « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde » : cette situation renvoie aux deux enfants du roman, incapables de vivre la vie sereine qui devrait leur être destinée. Cependant, cette vraie vie n'est pas uniquement synonyme de violence. Dans ce roman, la narratrice se découvre, ce qui rend la vraie vie belle pour cette dernière. Dans un entretien pour *La Grande Librairie*, Dieudonné met le doigt sur l'importance pour la narratrice de découvrir son corps, ce qui lui permet de trouver sa force, d'où un mélange de positif et de négatif dans la vraie vie illustrée par le titre du roman : « Ainsi, selon une première étymologie, Électre est claire, brillante comme le soleil, le feu ou l'ambre jaune, lui-même synonyme de clarté, de brillance, de pureté et d'énergie » (Susini-Astanopoulos, 2002 : 607).

Mais, pour rassurer Gilles, je faisais la grande et je chuchotais : « Les histoires, elles servent à mettre dedans tout ce qui nous fait peur, comme ça on est sûr que ça n'arrive pas dans la vraie vie. » p. 17

Cet extrait, ainsi que le suivant, une référence explicite est faite à la vraie vie. Dans ce premier extrait, le frère et la sœur se trouvent dans la maison de Monica, qui se trouve au fond de la vallée. Le personnage de Monica nous fait penser à une sorcière qui donne

des conseils aux enfants et, dans ce passage, elle leur raconte une histoire mettant en scène deux dragons, un mâle et une femelle, qui effraient les hommes de la plaine, ces derniers tuant la femelle. Le mâle se venge et crée les vallées. Cette histoire effraie Gilles (Oreste), le frère de la narratrice, et cette dernière lui explique que ce genre d'histoire sert à « mettre dedans tout ce qui nous fait peur ». Cette histoire des dragons rappelle ce qui va se produire dans la vraie vie de la narratrice : la femelle est malmenée par les hommes, et le dragon, dans lequel on peut voir Gilles, se vengera. Dans notre cas, la narratrice est immuable dans son personnage de parricide et gardienne des valeurs maternelles quand elle explique à son frère que cette histoire n'a pas à se reproduire dans la vraie vie : « Électre demeure comme immuable dans son personnage de matricide implacable, d'une part, et de gardienne obstinée des valeurs paternelles, d'autre part » (Susini-Astanopoulos, 2002 : 605).

Juste la fête de nos corps quand ils se rencontrent. Je savais que l'aimais et que je l'aimerais jusqu'à ma mort. Il y avait de la fidélité et de la loyauté dans cet amour. La même loyauté qui me liait à Gilles. Je serais morte pour eux. La seule différence, c'est que le Champion n'avait pas besoin de moi, alors que la vraie vie de mon petit frère dépendait de mon travail. p. 243

Ce dernier extrait précède la scène finale de la tragédie, où le père maltraite la narratrice, sa fille, tue le chien, où la mère se retourne contre le père, et où Gilles assassine le père avec l'aide de sa sœur. Le passage analysé est évocateur de la fidélité d'Électre envers son frère : « Mais la fidélité d'Électre englobe également la fidélité à son frère Oreste et ce redoublement de l'attente, la 'terrible' attente » (Susini-Astanopoulos, 2002 : 609). Ainsi, l'on retrouve la fidélité de la narratrice pour son frère, qui dépend d'elle pour retrouver sa vraie vie qui a été corrompue par la violence incarnée par la figure de la hyène dans laquelle nous retrouvons le patriarcat, la violence paternelle, que nous commenterons plus bas.

5.4.10.2.1 Mythe 1 : Agamemnon est invengé

Le mythe d'Électre trouvant ses racines dans la famille, le premier mythe étudié s'intéresse à ce concept. Christian Delmas (1983 : 157) explique que les rapports familiaux constituent la structure fondamentale du mythe d'Électre. Dans le cadre de notre étude de *La Vraie Vie* sous le prisme d'un mythe d'Oreste et Électre inversé, Agamemnon n'est non pas le père, mais bien la mère de la narratrice.

À la maison, il y avait quatre chambres. La mienne, celle de mon petit frère Gilles, celle mes parents et celle des cadavres. Des daguets, des sangliers, des cerfs. Et puis des têtes d'antilopes, de toutes les sortes et de toutes les tailles, springboks, impalas, gnous, oryx, kobus... Quelques zèbres amputés du corps. Sur une estrade, un lion entier, les crocs serrés autour du cou d'une petite gazelle. Et dans un coin, il y avait la hyène. Tout empaillée qu'elle était, elle vivait, j'en étais certaine, et elle se délectait de l'effroi qu'elle provoquait dans chaque regard qui rencontrait le sien. Aux murs, dans des cadres, mon père posait, fier, son fusil à la main, sur des animaux morts, il avait toujours la même pose, un pied sur la bête, un poing sur la hanche et l'autre main qui brandissait l'arme en signe de victoire, ce qui le faisait davantage ressembler à un milicien rebelle shooté à l'adrénaline du génocide qu'à un père de famille. pp. 9-10

Cet extrait représente la situation initiale, les premières lignes du roman. Nous voyons que les cadavres y revêtent la même importance que la famille, ce qui permet déjà au lectorat de retrouver cette notion de violence, avec une place prépondérante pour la hyène, une description d'un père qui ne ressemble pas à un « père de famille », mais un « milicien rebelle shooté à l'adrénaline du génocide ». Ce passage jette les bases d'une situation familiale abusive, toxique, délétère.

J'ai fait deux pas en direction de la table. Je n'étais plus qu'à un mètre de lui. Il avait quelque chose de triste. Le petit garçon redoutait ce qui allait se passer. Mais il était prisonnier de ce corps de bourreau. p. 231

Pendant une confrontation entre la fille et le père, celle-ci voit dans les yeux de ce dernier l'enfant malheureux qui l'a amené à devenir un bourreau. Mais la narratrice se rend compte qu'elle ne peut pas sauver son père et qu'il sera toujours un bourreau, raison pour laquelle elle doit sauver son petit frère et reste fidèle à celui-ci et à sa mère.

Ma mère, elle avait peur de mon père. Et je crois que, si on exclut son obsession pour le jardinage et pour les chèvres miniatures, c'est à peu près tout ce que je peux dire à son sujet. C'était une femme maigre, avec de longs cheveux mous. Je ne sais pas si elle existait avant de le rencontrer. J'imagine que oui. Elle devait ressembler à une forme de vie primitive, unicellulaire, vaguement translucide. Une amibe. Un ectoplasme, un endoplasme, un noyau et une vacuole digestive. Et avec les années au contact de mon père, ce pas-grand-chose s'était peu à peu rempli de crainte. Pp. 11-12

Ce deuxième passage met en évidence la soumission de la mère, que la narratrice (sa fille) ne considère même pas comme une personne, mais plutôt comme une amibe remplie

de crainte, avec laquelle elle n'imagine pas construire une relation mère-fille. À nouveau, ce passage montre que la mère est sous le joug de cette « vraie vie » délétère.

Et si les rugissements ne suffisaient pas, les mains venaient les aider. Jusqu'à ce que mon père se vide complètement de sa colère. Ma mère se retrouvait toujours par terre, immobile. Elle ressemblait à une taie d'oreiller vide. Après ça, on savait qu'on avait quelques semaines de calme devant nous. p. 45

Ce passage met encore plus l'accent sur le comportement abusif et toxique du père envers la mère. Ce passage peut susciter, chez le lectorat, de la pitié envers la mère, ainsi qu'une envie de la protéger et de la défendre. Le caractère invengé de la mère (Agamemnon) est mis en exergue.

Le rapprochement entre mon père et mon frère renforçait mon sentiment d'isolement. Ma relation avec Gilles était foutue tant que je n'aurais pas changé le passé. Et je savais que je ne pouvais pas espérer de proximité avec mon père parce que j'étais une fille. Même si j'avais voulu m'intéresser aux armes et à la chasse, je n'aurais pas été admise dans leur club. Parfois, j'essayais d'entrer dans leur discussion et ça se soldait systématiquement par un « Tu peux pas comprendre ». Ça ne me révoltait pas. J'acceptais comme une évidence qu'un garçon valait plus qu'une fille et qu'il y avait des domaines auxquels je n'avais pas accès. C'était normal, c'était comme ça, c'était probablement génétique. p. 118

Restait à convaincre mon père. Les cours chez le professeur Pavlović auraient lieu en journée, pendant qu'il serait au parc d'attractions, mais les baby-sittings, je n'allais pas pouvoir les lui cacher. Je cherchais un prétexte pour avoir besoin de gagner de l'argent, quelque chose qui lui plairait. Je commençais à comprendre que la moindre volonté de ma part risquait d'éveiller son animosité. Il attendait de moi que je devienne comme ma mère. Une enveloppe vide, dépourvue de désir. Il ne savait pas qui était sa fille. Mais, à treize ans, je restais à sa merci. Il allait donc falloir le tromper, jusqu'à ce que je sois en âge de vivre loin de lui. p. 136

Les deux passages précédents sont à aborder de manière conjointe. Ils témoignent de la relation de la narratrice avec son père. Ainsi, la narratrice se retrouve piégée dans ce système familial patriarcal et voit comme une évidence qu'une relation avec son père est impossible, puisqu'« un garçon valait plus qu'une fille ». De plus, le second passage explique que la narratrice, si elle veut aider son frère, doit imiter sa mère et ne pas montrer la moindre volonté, et tromper son père jusqu'à être en mesure de vivre loin de lui. Dans cette optique, la mère n'est pas la seule figure invengée : la narratrice (Électre), qui subit cette relation familiale, l'est également.

Ma mère s'acharnait sur son bouche-à-bouche. Je l'ai regardée quelques secondes, me demandant si elle aurait lutté avec la même énergie pour Gilles ou moi. Je l'ai saisie par les épaules. « C'est fini, viens. » Elle a poussé un long hurlement. Puis les sanglots. Elle s'est tournée vers moi, m'a prise dans ses bras et a pleuré un bon moment. Un geste de réconfort mais pas seulement. J'y ai senti de l'amour. J'ai même cru y percevoir quelque chose comme : « Et s'il t'arrivait quelque chose à toi, ma chérie ? » Peut-être que je m'étais trompée. On est restées là plusieurs minutes, à pleurer dans les bras l'une de l'autre. J'ai pleuré parce que j'entendais à nouveau le rire de la hyène et que j'étais terrifiée. Mais aussi parce que je rencontrais un peu ma mère et que, soudainement, je l'ai aimée. Et puis je pleurais la perte de mon petit frère. En lui faisant massacrer Cumin, la vermine avait frappé durement son bastion de résistance, le village d'irréductibles, et je doutais qu'il puisse y rester des survivants. p. 151

Ce passage est crucial. Dans celui-ci, la narratrice rencontre sa mère, et Électre commence à constater qu'elle est capable de défendre les valeurs matriarcales. Elle commence à établir une relation avec sa mère. Il s'agit d'un passage où Gilles massacre l'une des chèvres de la mère, et la narratrice s'éloigne encore plus de son frère, « possédé » par la hyène.

Les trois extraits suivants sont liés, ils seront donc à considérer de manière conjointe.

« C'est le moment où le lien se tisse entre vous et la bête. Un lien unique. Vous verrez que c'est la bête qui décide. À un moment, elle s'offre à vous parce que vous avez été le plus fort. Elle capitule. Et c'est là que vous tirez. Ça demande de la patience. Il faut harceler votre proie jusqu'à ce qu'elle décide qu'elle préfère la mort. Vous allez comprendre que ce qui vous guide vers votre proie, ce ne sont pas vos yeux ni vos oreilles. C'est votre instinct de chasseur. Votre âme entre en communion avec celle de la bête et vous n'avez plus qu'à laisser vos pas vous mener à elle, calmement, sans vous presser. Si vous êtes de vrais tueurs, ça devrait être facile.

Cette nuit, il n'y aura pas de mise à mort. Juste la traque. Et la proie ce sera... »

Mon sang s'est figé à l'instant où il s'est tourné vers moi.

« ... toi. » Pp. 179-180

Dans ce passage, qui se déroule durant la « partie de chasse » organisée par le père en pleine nuit avec ses amis du club de tir et leurs fils, ainsi que Gilles, la narratrice est reléguée au rang de proie par son propre père, ce qui la transforme en figure invengée pour Gilles (Oreste). On peut constater que le père affiche une conception binaire du monde, composé uniquement de prédateurs et de proies, où les femmes sont les proies.

Ma mère m'a soignée du mieux qu'elle a pu, et elle était plutôt douée. Ma main ne s'est pas infectée. Elle me faisait des cataplasmes d'argile verte plusieurs fois par jour. Le contact de l'argile m'apaisait. Celui

de ma mère aussi. Pour la première fois, je l'ai vue comme une alliée et je crois que c'était réciproque. p. 219

Cet extrait voit la relation mère-fille se développer : la fille se rapproche ainsi de sa mère et la voit comme une alliée, et vice-versa. Nous pouvons y voir un rapprochement entre Électre et la figure parentale qu'elle veut venger. Les liens se resserrent davantage dans l'extrait suivant.

En réalité, je m'apercevais qu'on partageait un intérêt commun pour les sciences. Elle était plus versée dans la biologie avec ses animaux et son jardin, mais elle avait acquis une somme de connaissances empiriques assez impressionnante. Et je voyais qu'elle s'étonnait elle-même du plaisir qu'elle prenait à les partager avec moi. L'été s'est achevé sur cette sensation confuse, entre l'émerveillement devant le lien qui se tissait avec celle que j'appelais « maman » et la terreur exponentielle que m'inspirait celui que j'appelais « papa ». p. 220

Dans cet extrait, les liens se resserrent entre la mère et la fille, qui découvrent des passions communes, ce qui provoque un éloignement plus grand entre la narratrice et son père, celle-ci éprouvant de l'émerveillement pour sa mère et de la terreur pour son père. Cet extrait est donc évocateur du mytheme : le père doit être éliminé pour sauver la mère.

5.4.10.2.2 Mytheme 2 : Oreste s'éloigne

Il riait tout le temps, avec ses petites dents de lait. Et, chaque fois, son rire me réchauffait, comme une minicentrale électrique. Alors, je lui fabriquais des marionnettes avec de vieilles chaussettes, j'inventais des histoires drôles, je créais des spectacles juste pour lui. Je le chatouillais aussi. Pour l'entendre rire. Le rire de Gilles pouvait guérir toutes les blessures. p. 18

Ce premier extrait illustratif du mytheme 2 témoigne de l'attachement, de la fidélité d'Électre à Oreste. Dans cette situation initiale, le rire de Gilles n'est pas encore corrompu, frère et sœur sont ensemble et soudés. L'éloignement d'Oreste commence dans l'extrait suivant.

Des gens sont arrivés. Ils ont crié. Mon père est arrivé. Gilles ne bougeait plus. Ses grands yeux écarquillés, sa petite bouche ouverte, sa main crispée sur son cornet de glace vanille-fraise. Un homme a vomi du melon avec du jambon de Parme. L'ambulance est arrivée, puis le corbillard. p. 36

Dans cet extrait, frère et sœur sont chez le glacier, et une scène incroyablement crue est présentée, dans laquelle la tête du glacier explose. Cet élément initie l'éloignement de Gilles, qui vit un traumatisme qui ouvre une brèche dans son esprit.

Quand il s'est aperçu de ma présence, il m'a jeté un regard étrange. J'ai eu l'impression que c'était la hyène qui me regardait. Et si le choc de l'explosion du siphon de crème avait ouvert un passage dans la tête de Gilles ? Et si la hyène était en train de profiter de ce passage pour aller habiter dans mon petit frère ? Ou pour y infiltrer quelque chose de maléfique ? Cet air-là, ce que j'ai vu sur le visage de Gilles, ça n'était pas lui. Ça sentait le sang et la mort. Ça m'a rappelé que la bête rôdait et qu'elle dormait dans ma maison. Et j'ai compris qu'elle vivait désormais à l'intérieur de Gilles. Mes parents n'ont rien vu. Mon père était trop occupé à commenter la télé à ma mère et ma mère était trop occupée à avoir peur de mon père. p. 54

Cette brèche permet à la figure de la hyène de s'engouffrer dans l'esprit de Gilles. Nous pouvons voir en cette hyène une allégorie de la « vraie vie » violente, de la violence ancestrale héritée de père en fils.

Sur le chemin du retour, la camionnette du glacier est passée, jouant la Valse des fleurs. J'ai pris la main de Gilles. Elle était froide et raide comme un oiseau mort. La hyène a ri en me déchiquetant les tripes. p. 84

C'est dans cet extrait que le lectorat réalise le véritable éloignement de Gilles par rapport à la narratrice suite à son traumatisme. En effet, lorsque celui-ci entend la camionnette du glacier passer, son corps se pétrifie.

J'en ai eu la preuve en partant me promener un soir avec Dovka. Gilles n'était pas là. Il était parti au stand de tir avec mon père. C'était devenu leur rituel du samedi après-midi. Une nouvelle relation s'était installée entre eux. Depuis qu'il était capable de tenir une arme entre ses mains, Gilles semblait digne de l'attention de notre père. Ils commençaient à avoir des conversations auxquelles je ne comprenais rien, où il était question de Smith & Wesson, Beretta, Pierre Artisan, Browning... Tel calibre pour tel animal. Comment transpercer la peau d'un rhinocéros ? Comment pulvériser un organe vital à plusieurs centaines de mètres de distance ? Pour l'heure, mon frère devait patienter avant de pouvoir participer à une partie de chasse. Il fallait qu'il apprenne à tirer sur des cibles immobiles d'abord. Sa physionomie continuait de se modifier. Il n'avait plus rien d'un petit garçon. Il avait huit ans et sa chimie interne avait muté. J'étais certaine que c'était la vermine qui poursuivait son travail de pollution. Même son odeur n'était plus la même. Comme si son parfum avait tourné. Il dégageait quelque chose d'inquiétant, c'était subtil, mais je le sentais. Ça sortait de son sourire. Ce que j'appelais son nouveau sourire. Une grimace qui disait : « Fais encore un pas vers moi et je te bouffe la gueule. » Le sourire de mon frère puait. Mais je gardais son secret. Pp. 111-112

Dans cet extrait, en plus de s'éloigner de sa sœur, Gilles se rapproche de son père dans ses activités d'homme toxique. Gilles devient de plus en plus corrompu, change et n'a plus rien du rire innocent du premier extrait de ce mytheme. Ce rire devient une grimace.

J'ai frappé fort. Ça a fait un bruit sourd. Il a ri. Il avait grandi. Son corps maigre ressemblait à un grand oiseau. Un charognard. Ses cheveux avaient foncé aussi. Il les laissait pousser. Ça lui donnait un look un peu *seventies*, complètement ringard. Malgré tout, il restait beau. Ses yeux surtout, avec leur vert surnaturel. Il ressemblait à un héros de Stephen King. p. 153

Malgré l'éloignement du petit frère, malgré son rire et son apparence qui changent, la narratrice voit tout de même en lui un « héros », ce qui témoigne de l'espoir qu'elle fonde en lui de le retrouver.

5.4.10.2.3 Mytheme 3 : Électre, fidèle, attend

D'après Moreau, Électre « est un être d'amour. Amour pour le père, amour pour le frère » (1984 : 72). Dans le cas de notre mythe d'Électre et Oreste inversé, il s'agit d'amour pour le frère et d'amour pour la mère.

J'aimais m'endormir avec sa petite tête juste sous mon nez pour sentir l'odeur de ses cheveux. Gilles avait six ans, j'en avais dix. D'habitude, les frères et sœurs, ça se dispute, ça se jalouse, ça crie, ça chouine, ça s'étripe. Nous pas. Gilles, je l'aimais d'une tendresse de mère. Je le guidais, je lui expliquais tout ce que je savais, c'était ma mission de grande sœur. La forme d'amour la plus pure qui puisse exister. Un amour qui n'attend rien en retour. Un amour indestructible. Pp. 17-18

Ce premier extrait témoigne de l'amour qu'éprouve la narratrice pour son frère. Cet extrait jette les bases de l'attente fidèle de la narratrice lorsque son frère s'éloignera, attente qui se révélera bénéfique.

L'été suivant est arrivé. L'état de Gilles ne s'était pas amélioré. Le vide de ses yeux s'était peu à peu rempli d'un truc incandescent, pointu et tranchant. Ce qui vivait à l'intérieur de la hyène avait progressivement migré vers la tête de mon petit frère. Une colonie de créatures sauvages s'y était installée, se nourrissant des lambeaux de sa cervelle. Cette armée grouillante pullulait, brûlait les forêts primaires et les transformait en paysages noirs et marécageux. Je l'aimais. Et j'allais réparer tout ça. Rien ne pourrait m'en empêcher. Même s'il ne jouait plus avec moi. Même si son rire était devenu aussi sinistre qu'une pluie acide sur un champ de coquelicots. Je l'aimais comme une mère aime son enfant malade. Son anniversaire, c'était le 26 septembre. J'ai décidé que tout devrait être prêt pour ce jour-là. Pp. 61-62

En réaction à l'éloignement de Gilles corrompu par la hyène, la narratrice devient l'Électre qui engage « son frère, Oreste, dans le sacrifice sanglant de leur propre mère » (Susini-Astanopoulos, 2002 : 604). Il s'agit du sacrifice du père (mythe d'Oreste inversé). Dans ce passage, la narratrice se jure de « réparer tout ça » grâce à son amour. C'est ceci qui déclenche chez la narratrice, grâce à la figure de Monica qui lui parle d'un retour dans le temps, une volonté de réussir à y parvenir pour sauver son petit frère, ce qui déclenchera son intérêt pour les sciences et, en particulier, Marie Curie. La narratrice veut y parvenir pour donner à son frère les moyens de défaire son père en lui donnant une arme en remontant dans le temps, ce qui nous permet d'établir un parallèle intéressant avec les propos de Susini-Astanopoulos (2002 : 606), qui explique qu'Électre a un « rôle moteur », puisqu'elle « arme le bras d'Oreste ».

Finale, on s'en foutait, il s'agissait de remonter le temps. Donc le temps n'avait pas d'importance. Rien n'avait d'importance. Je ne pouvais juste pas accepter de passer ma vie à regarder la vermine manger le cerveau de mon petit frère. Le perdre pour toujours. Même si je devais y consacrer toute mon existence, je changerais ça. Ou je mourrais. Il n'y avait aucune autre solution. p. 106

Cet extrait, qui renforce l'idée du voyage dans le temps, montre la fidélité et l'attente d'Électre. Cette attente n'est pas passive, car la narratrice va œuvrer à modifier cette situation délétère pour retrouver son frère.

Les trois derniers extraits envisagés ci-dessous pour le mytheme 3 sont à envisager de manière conjointe. Ils témoignent de la force de la narratrice dans son attente et dans sa fidélité envers Oreste, et des moyens qu'elle met en œuvre pour tenter de sauver son frère. Elle trouve notamment sa force dans la découverte de son propre corps.

La boule de chaleur dans mon ventre a bondi jusqu'à ma gorge, rendant ma respiration courte et saccadée. Je me suis assise dans la voiture, mon corps à quelques centimètres du sien. Quand il a posé sa main sur le levier de vitesses, elle a frôlé genou. La boule de mon ventre est descendue entre mes jambes. Quelque chose s'est mis à palpiter là. Je crois que si le Champion m'avait touchée à ce moment-là, je me serais évanouie. Ce qu'il avait fait à l'ivrogne me faisait peur. J'en concevais une crainte qui confinait au dégoût. Et malgré tout, cette chaleur... Il a dit : « Tout s'est bien passé ? J'ai dit : « Oui. » Pp. 140-141

Dans une vidéo de *La Grande Librairie* sur la plateforme en ligne *YouTube* (« La Vraie vie » d'Adeline Dieudonné, meilleur premier roman de la rentrée), Adeline Dieudonné (10m20s) explique que la narratrice, dans le roman, découvre des plaisirs dans

la réalité, découvre qu'il y a des choses agréables. Elle explique, en outre, qu'elle découvre le plaisir charnel, la sensualité, l'érotisme, et que ces éléments ont joué un rôle de rempart et fait naître une bête à l'intérieur d'elle qui est en mesure de lutter contre la hyène. Cette citation permet d'expliquer cet extrait et le suivant. La narratrice découvre, dans cet extrait, son corps, sa sensualité, ce qui lui permet de trouver une force. C'est ce qui est nommé « la boule de chaleur ».

J'aimais mon corps. Ça n'avait rien de narcissique. Même s'il avait été moche, je l'aurais aimé pareil. J'aimais mon corps comme un compagnon de route qui ne me trahissait jamais. Et que je devais protéger. J'aimais découvrir ses nouvelles sensations. Et les plaisirs possibles. Je faisais en sorte de me rappeler les moments agréables et d'oublier la douleur. p. 224

La sensualité qu'elle découvre avec le Champion lui permet d'aimer son corps, et lui permet de voir en la « vraie vie » autre-chose que la monstruosité, la mort et la violence, à savoir des plaisirs.

C'est là que ça a éclaté. Au creux de mon ventre. Ce n'était pas au niveau des tripes, c'était plus profond que ça. Au-delà de tout. Une créature beaucoup plus grande que moi a poussé. Dans mon ventre. Ça n'était pas la même bête que celle que le Champion nourrissait, chaude et moelleuse. Celle-là était hideuse. Son visage abject vomissait d'autres créatures, ses enfants. Cette bête-là voulait manger mon père. Et tous ceux qui me voulaient du mal. Cette bête m'interdisait de pleurer. Elle a poussé un long rugissement qui a dépecé les ténèbres. C'était fini. Je n'étais pas une proie. Ni un prédateur. J'étais moi et j'étais indestructible. p. 198

C'est dans ce dernier extrait que la narratrice trouve sa force, ce qui lui permet, dans la scène de la forêt, de faire naître en elle une créature capable de la défendre, de s'opposer à son père. Il s'agit d'un passage où elle se défait du patriarcat et de ses idées binaires. La narratrice n'est pas une proie, elle n'est pas non plus un prédateur, elle détruit ses idées préconçues et devient elle-même, une figure féminine indestructible.

Ces trois derniers extraits nous permettent de souligner que la découverte de la sensualité, du corps, permet à la narratrice de défaire la perception présentée dans la première incarnation du mythe d'Électre. En effet, Susini-Astanopoulos (2002 : 607) explique qu'étymologiquement, Électre voudrait dire « privée de couche nuptiale », elle ajoute ainsi que la virginité d'Électre s'érige en « garant de la pureté de ses intentions et

donc de l'infailibilité de ses décisions ». Elle précise néanmoins que « cette chasteté apparaît nettement comme l'un des aspects les plus poignants du malheur d'Électre, de sa misère affective et de sa frustration » (*ibid.*). Dieudonné a donné à la narratrice une force dans sa découverte de son corps et de sa sensualité, ce qui lui permet de défaire l'idée patriarcale de la virginité pure, car c'est précisément la découverte que fait la narratrice de son corps qui lui permet de trouver l'énergie de sauver son frère. En ce sens, nous voyons que Dieudonné remet au goût du jour le mythe d'Électre, en renversant sa chasteté et en mettant l'accent sur la thématique du corps (thématique féministe) en permettant à la narratrice de se réapproprier son corps.

5.4.10.2.4 Mythème 4 : Électre et Oreste se retrouvent et vengent leur père

Même si le mythème original du mythe témoigne d'enfants vengeant leur père, le mythe d'Oreste et Électre inversé étudié nous pousse à voir des enfants s'alliant pour venger leur mère, victime du père.

Mon frère est arrivé peu après. Il a regardé le tee-shirt rouge de sang enroulé autour de ma main. Pour une fois, je n'ai pas vu la vermine se presser au fond de ses orbites. Au contraire. J'ai vu que ça ne lui allait pas. Que le jeu avait été trop loin. Il a regardé le petit gros et ses mains se sont crispées. Le village de résistants poussait un cri de révolte derrière les vallées de friches et de marécages. Il n'était pas mort. Merci.

L'aube commençait à teinter le ciel noir d'un bleu violet. Le regard de mon frère me faisait comprendre je devais continuer à me battre. Sans lui, peut-être que cette nuit aurait englouti ma volonté. Pp. 205-206

Tout le monde a ri. Sauf Gilles et moi. p. 207

Ces deux extraits sont à envisager ensemble. Le premier explique le retour d'Oreste. Dans cette scène prenant place dans la forêt, les membres du stand de tir poursuivent la narratrice et la blessent. Gilles, pour la première fois depuis l'accident du glacier, refait surface et n'est plus d'accord avec les comportements infligés à sa sœur, ce qui donne à la narratrice la force de continuer à se battre. Dans le deuxième extrait, tout le monde rit à une blague sexiste sur la narratrice, sauf le frère et la sœur, qui sont, à ce moment précis, à nouveau uni contre les autres. Ceci correspond au moment du mythe où Oreste et Électre se retrouvent grâce à l'espoir que celle-ci garde en son frère.

Mon père m'a lâchée. « Gilles, donne-moi ça. » On aurait dit un dompteur qui aurait perdu le contrôle d'un de ses fauves. « Gilles ! » Gilles ne bougeait pas. « Gilles, tire ! » Ma mère. Elle avait dit ça ? Vraiment ? Mon père a tourné la tête vers elle. Oui, vraiment. Elle savait que s'il ne mourait pas ce soir, il la tuerait pour ces deux mots-là. Mais elle aussi, elle était épuisée. Il fallait que quelque chose se termine. En réalité, c'était peut-être la seule chose que nous partagions tous les quatre, l'envie d'en finir avec cette famille. p. 258

Dans cette scène finale où Gilles trouve l'arme dans sa chambre, où le père bat la narratrice, où la mère demande à Gilles de tirer, l'instant où la famille se déchire, Gilles tue le père grâce à l'arme donnée par la narratrice, ce qui correspond au parricide auquel l'on s'attend dans le mythe d'Oreste et Électre inversé étudié. Les deux femmes se révoltent contre la figure tyrannique paternelle, et le frère s'érige en bouclier. D'ailleurs, le prénom Gilles vient d'Egidius, qui veut dire « égide, bouclier » en grec. Gilles protège ainsi sa mère et sa sœur.

J'ai levé les yeux vers Gilles. Il était là. Mon tout petit frère. Il était là et il pleurait. C'est comme si on me l'avait ramené de chez les morts. La vermine ne l'avait pas tué. p. 262

Dans cet extrait, la narratrice retrouve véritablement son petit frère lorsque le père est assassiné et la mère, vengée.

Et il y avait ce que je devais garder. Le souffle du crépuscule sur mes paupières. La bête enragée qui s'était rendormie au fond de mon ventre. Les mains du Champion que je pouvais encore sentir sur mes hanches. Et le sourire de Gilles. p. 266

Le moteur de la narratrice pendant tout le roman était de retrouver le sourire innocent de Gilles, et c'est ce qui se produit dans les dernières lignes du roman. Le mythe est bouclé, Oreste et Électre ont vengé Agamemnon (leur mère).

5.4.10.2.5 Mythème 5 : Les Érinyes influencent les rapports familiaux sans faire partie du drame

Tous les extraits suivants présentent les personnages secondaires qui peuvent être comparés aux Érinyes, étant donné qu'elles influencent les rapports familiaux sans faire partie du drame. On y retrouve Monica, qui influence Gilles (histoire des dragons) et la narratrice (idée remonter dans le temps). On y retrouve aussi Marie Curie, ainsi que le professeur de physique de la narratrice et la hyène.

« Il y a vachement, vachement longtemps, pas très loin d'ici, sur une montagne disparue, vivait un couple de dragons gigantesques. Ces deux-là s'aimaient si fort que la nuit ils chantaient des chants étranges et très jolis, comme seuls les dragons peuvent le faire. Mais ça faisait peur aux hommes de la plaine. Et ils n'arrivaient plus à dormir. Une nuit, alors que les deux amoureux s'étaient assoupis, rassasiés de leurs chants, ils étaient venus, ces crétins d'hommes, avec des torches et des fourches, sur la pointe des pieds, et ils avaient tué la femelle. Le mâle, fou de chagrin avait carbonisé la plaine peuplée d'hommes, de femmes et d'enfants. Tout le monde était mort. Puis, il avait donné de grands coups de griffe dans la terre. Et ça avait creusé des vallées. Depuis, la végétation a repoussé, des hommes sont revenus, mais les traces de griffes sont restées. » Les bois et les champs alentour étaient parsemés de cicatrices, plus ou moins profondes. Cette histoire faisait peur à Gilles. Pp. 16-17

Mais, pour rassurer Gilles, je faisais la grande et je chuchotais : « Les histoires, elles servent à mettre dedans tout ce qui nous fait peur, comme ça on est sûr que ça n'arrive pas dans la vraie vie. » p. 17

Ces deux premiers extraits sont envisagés ensemble. Monica conte l'histoire sur le couple de dragons, où elle répète « les hommes de la plaine », « ces crétins d'hommes » et « des hommes sont revenus ». L'utilisation d'« hommes » au lieu de « peuple » ou « humains » met l'accent sur les hommes et, par extension, la masculinité toxique, puisque ce sont eux qui assassinent la femelle, ce qui constitue un féminicide qui renvoie au mythe originel d'Électre et Oreste et qui influence Gilles, qui renversera ce paradigme en assassinant l'homme toxique qu'est son père. Ainsi, Monica se rapproche des Érinyes, dans le sens où elle n'est pas directement incorporée à l'action du roman, mais influence Gilles (Oreste).

Je pensais beaucoup à Marie Curie. Elle m'accompagnait. Elle était toujours là, dans ma tête, et on se parlait. J'imaginai son regard sur moi en permanence, bienveillant, maternel. p. 163

« Alors, je ne sais pas ce qui t'est arrivé à toi, et je ne te poserai pas de questions. Mais s'il y a quelqu'un à faire disparaître, sache que le mari de Lyuba a servi de repas à la faune aquatique du port de Tel-Aviv. » J'ai compris à son silence que c'était une question. J'ai secoué la tête. « Tu ne veux pas que je m'en mêle ? » J'ai encore secoué la tête. « Bon. Alors au boulot. » Pp. 218-219

Les deux extraits ci-dessus s'intéressent à la science, et à deux figures qui influencent la narratrice : son professeur particulier de physique, et une représentation mentale de Marie Curie, qui devient son idole (ce qui rapproche celle-ci de la divinité). Le côté bienveillant des Érinyes est mis en exergue, ainsi que le statut de divinité qu'elles revêtent. En effet, la narratrice garde Marie Curie comme mentor et la considère comme un

guide à qui elle s'adresse lorsqu'elle en a besoin dans sa quête pour sauver son frère. Le professeur de physique, pour sa part, est l'incarnation plus tangible de la science : il représente la polarité bienveillante / malveillante des Érinyes et leur caractère de vengeresses, puisque celui-ci propose d'aider la narratrice en faisant disparaître son père comme il l'avait fait pour venger sa femme.

Les trois extraits présentés ci-dessous concernent la hyène. Elle poursuit la narratrice des premières aux dernières lignes du roman. La hyène, comme les Érinyes, permet de mettre en place le climat tragique et constitue ainsi la « ligne tragique unifiante » (Delmas, 1983 : 57), puisqu'elle est mentionnée à plusieurs reprises dans le roman et permet de représenter la corruption progressive de Gilles, de participer au climat terrifiant provoqué par le père. La hyène entretient un lien privilégié avec Gilles, comme les Érinyes avec Oreste, puisque la hyène entre dans son esprit pour le polluer. Elle est aussi spectatrice, comme les Érinyes.

C'est à ce moment-là que j'ai compris. Ça a fondu sur moi comme un fauve affamé, lacérant mon dos de ses pattes griffues. Le rire que j'avais entendu quand le visage du vieux avait explosé, il venait d'elle. La chose que je ne pouvais pas nommer, mais qui planait, cette chose vivait à l'intérieur de la hyène. Ce corps empaillé était l'antre d'un monstre. La mort habitait chez nous. Et elle me scrutait de ses yeux de verre. Son regard mordait ma nuque, se délectait de l'odeur sucrée de mon petit frère. p. 52

L'extrait renvoie au caractère de spectatrices des Érinyes : la narratrice se sent observée par la hyène, sans que celle-ci n'intervienne directement. À plusieurs reprises, la hyène la mord du regard et la scrute, comme l'on peut le lire dans l'extrait ci-dessus.

La hyène m'a mordue avec ses yeux, comme à chaque fois. J'avais l'impression que c'était mon père qui me regardait à travers elle. p. 94

Dans cet extrait, la hyène, en plus de corrompre Gilles, est également l'incarnation du père. Elle associe donc Électre à Clytemnestre, la narratrice à son père. La hyène est en opposition à la narratrice, comme les Érinyes sont en désaccord avec Électre. La hyène est inséparable de la triade familiale narratrice / Gilles / père et mère.

5.4.10.3 Analyse du niveau microscopique

5.4.10.3.0 Titre

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
<i>La Vraie Vie</i>	<i>La Vida Verdadera</i>	La Vie véritable
VO	VEN	Rétrotraduction
<i>La Vraie Vie</i>	<i>Real Life</i>	Vraie Vie

Pour la traduction du titre de *La Vraie Vie* vers l'anglais et l'espagnol, aucun effet de voix ni d'effet interprétatif ne sont à relever. Nous sommes en présence d'une translittération dans les deux cas, car il s'agit d'une traduction mot à mot.

VO	VES	Rétrotraduction
Mais, pour rassurer Gilles, je faisais la grande et je chuchotais : « Les histoires, elles servent à mettre dedans tout ce qui nous fait peur, comme ça on est sûr que ça n'arrive pas dans la vraie vie. » p. 17	Pero para tranquilizar a Gilles me hacía la adulta y le susurraba: «Los cuentos sirven para meter dentro las cosas que nos dan miedo, así nos aseguramos de que no sucedan en la vida verdadera.» p. 14	Mais pour réconforter Gilles je faisais l'adulte et je lui murmurais : « Les contes servent à mettre dedans les choses qui nous font peur, comme ça on s'assure qu'elles n'arrivent pas dans la vraie vie. »
VO	VEN	Rétrotraduction
Mais, pour rassurer Gilles, je faisais la grande et je chuchotais : « Les histoires, elles servent à mettre dedans tout ce qui nous fait peur, comme ça on est sûr que ça n'arrive pas dans la vraie vie. » p. 17	But to reassure Sam, I played the older sister and whispered, "Stories exist to contain everything that frightens us. That way we can be sure those things won't happen in real life." Pp. 14-15	Mais pour rassurer Sam, je jouais la grande sœur et murmurais, « Les histoires existent pour contenir tout ce qui nous fait peur. Comme ça on est sûrs que ces choses ne se produisent pas dans la vraie vie. »

Dans ce deuxième extrait, aucun effet n'est, non plus, à signaler.

VO	VES	Rétrotraduction
Juste la fête de nos corps quand ils se rencontrent. Je savais que l'aimais et que je l'aimerais jusqu'à ma mort. Il y avait de la fidélité et de la loyauté dans cet amour. La même loyauté qui me liait à Gilles. Je serais morte pour eux. La seule différence, c'est que le Champion n'avait pas besoin de moi, alors que <u>la vraie vie de mon petit frère</u> dépendait de mon travail. p. 243	El regocijo de nuestros cuerpos reencontrándose, nada más. Sabía que lo amaba y que lo amaría hasta la muerte con un amor que tenía algo de fidelidad y de lealtad, la misma lealtad que me unía a Gilles. Habría dado la vida por ellos. La única diferencia era que el Campeón no me necesitaba, mientras que <u>la vida de mi hermano, su vida verdadera</u> , dependía de mi trabajo. p. 173	Le bonheur intense de nos corps qui se retrouvent, rien de plus. Je savais que je l'aimais et que je l'aimerais jusqu'à la mort avec un amour qui avait quelque chose de fidélité et de loyauté, la même loyauté que celle qui m'unissait à Gilles. J'aurais donné ma vie pour eux. La seule différence était que le Champion n'avait pas besoin de moi, alors que <u>la vie de mon frère, sa véritable vie</u> , dépendait de mon travail.
VO	VEN	Rétrotraduction
Juste la fête de nos corps quand ils se rencontrent. Je savais que l'aimais et que je l'aimerais jusqu'à ma mort. Il y avait de la fidélité et de la loyauté dans cet amour. La même loyauté qui me liait à Gilles. Je serais morte pour eux. La seule différence, c'est que le Champion n'avait pas besoin de moi, alors que la vraie vie de mon petit frère dépendait de mon travail. p. 243	Just the celebration of our two bodies meeting. I knew I loved him and that I would love him till the day I died. There was faithfulness and loyalty in this love, the same loyalty that bound me to Sam. I would have died for them both. The only difference was that the Champion didn't need me, whereas the real life of my little brother depended on my work. p. 215	Juste la célébration de nos deux corps qui se rencontrent. Je savais que je l'aimais et je savais que je l'aimerais jusqu'au jour de ma mort. Il y avait de la fidélité et de la loyauté dans cet amour, la même loyauté qui m'unissait à Sam. Je serais morte pour tous les deux. La seule différence était que le Champion n'avait pas besoin de moi, alors que la vraie vie de mon petit frère dépendait de mon travail.

Dans ce troisième extrait, nous constatons un effet de voix d'accrétion dans la traduction vers l'espagnol. En effet, « la vraie vie de mon petit frère » devient, en espagnol

« *la vida de mi hermano, su vida verdadera* », ce qui met l'accent sur le fait que la vie de Gilles, marquée par la pollution patriarcale de la hyène, est une vie qui le caractérise du début à la fin du roman. Nous y voyons, en outre, un effet interprétatif d'expansion, car le mytheme 1 (Agamemnon [dans ce cas, la mère] invengé) est amplifié par la contamination du père sur Gilles, qui est prisonnier de son emprise et a besoin de sa sœur pour en sortir.

Dans la traduction en anglais, nous ne décelons aucun effet.

5.4.10.3.1 Mytheme 1 : Agamemnon est invengé

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
<p>À la maison, il y avait quatre chambres. La mienne, celle de mon petit frère Gilles, celle mes parents et celle des cadavres. Des daguets, des sangliers, des cerfs. Et puis des têtes d'antilopes, de toutes les sortes et de toutes les tailles, springboks, impalas, gnous, oryx, kobus... Quelques zèbres amputés du corps. Sur une estrade, un lion entier, les crocs serrés autour du cou d'une petite gazelle. <u>Et dans un coin, il y avait la hyène.</u> Tout empaillée qu'elle était, elle vivait, j'en étais certaine, et elle se délectait de l'effroi qu'elle provoquait dans chaque regard qui rencontrait le sien. Aux murs, dans des cadres, mon père posait, fier, son fusil à la main, <u>sur des animaux morts</u>, il avait toujours la même pose, un pied sur la bête, un poing sur la hanche et l'autre main qui brandissait l'arme en signe de victoire, ce qui le faisait davantage ressembler à un milicien rebelle shooté à l'adrénaline du génocide qu'à un père de famille. pp. 9-10</p>	<p>En casa había cuatro habitaciones. La mía, la de mi hermano pequeño Gilles, la de mis padres y la de los cadáveres. Corzos, jabalíes, ciervos. Y también cabezas de antílopes de todo tipo y de todos los tamaños: gacelas saltarinas, impalas, ñus, órices, kobos... Varias cebras amputadas, sin cuerpo. Sobre una tarima, un león entero con el cuello de una pequeña gacela entre los dientes. <u>En una esquina, la hiena.</u> Por mucho que la hubieran disecado, estaba viva no me cabía duda, y se deleitaba con el pavor que infundía en los ojos de quienes la miraban. En las fotografías enmarcadas que colgaban de las paredes, mi padre posaba orgulloso, escopeta en mano, <u>con animales muertos</u>. Aparecía siempre con la misma pose: un pie sobre la bestia, un puño en la cadera y la otra mano blandiendo el arma en señal de victoria, con lo cual se parecía más a un miliciano rebelde con un chute de adrenalina genocida que a un padre de familia. p. 9</p>	<p>À la maison, il y avait quatre chambres. La mienne, celle de mon petit frère Gilles, celle de mes parents et celle des cadavres. Des chevreuils, des sangliers, des cerfs. Et aussi des têtes d'antilopes de tous types et de toutes les tailles : springboks, impalas, gnous, oryx, kobos... Plusieurs zèbres amputés, sans corps. Sur une estrade, un lion entier avec le cou d'une petite gazelle entre les dents. <u>Dans un coin, la hyène.</u> Elle avait beau avoir été disséquée, elle était vivante, j'en étais certaine, et elle se délectait de la panique qu'elle inspirait dans les yeux de ceux qui la regardaient. Sur les photos encadrées qui pendaient aux murs, mon père posait fièrement, fusil en main, <u>avec des animaux morts</u>. Il apparaissait toujours avec la même pose : un pied sur la bête, un poing sur la hanche et l'autre main brandissant l'arme en signe de victoire, ce qui le faisait davantage ressembler à un milicien rebelle avec un shoot d'adrénaline génocide qu'à un père de famille.</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>À la maison, il y avait quatre chambres. La mienne, celle de mon petit frère Gilles, celle mes parents et celle des cadavres. Des daguets, des sangliers, des cerfs. Et puis des têtes d'antilopes, de toutes les sortes et de toutes les tailles, springboks, impalas, gnous, oryx, kobus... Quelques zèbres amputés du corps. Sur une estrade, un lion entier, les crocs serrés autour du cou d'une petite gazelle. Et dans un coin, il y avait la hyène. Tout empaillée qu'elle était, elle vivait, j'en étais certaine, et elle se délectait de l'effroi qu'elle provoquait dans chaque regard qui rencontrait le sien. Aux murs, dans des cadres, mon père posait, fier, son</p>	<p>Our house had four bedrooms. There was mine, my little brother Sam's room, that of my parents, and the one with the carcasses. Deer calves, wild boar, stags. And antelope heads, of all sorts and sizes, including springboks, impalas, gnus, oryxes, and kobus. A few zebras minus their bodies. On a platform stood a complete lion, its fangs clamped around the neck of a small gazelle. And in a corner was the hyena. Stuffed she may have been, yet she was alive, I was sure of it, and she delighted in the terror she provoked in any gaze that met her own. In the framed photographs on the wall, my father posed proudly with various dead</p>	<p>Notre maison avait quatre chambres. Il y avait la mienne, celle de mon petit frère Sam, celle de mes parents, et celle avec les carcasses. Des faons, sanglier sauvage, ces cerfs. Et des têtes d'antilopes, de toutes sortes et tailles, dont des springboks, des impalas, des gnus, des oryx, des kobus. Quelques zèbres moins leurs corps. Sur une plateforme se trouvait un lion complet, ses crocs plantés dans le cou d'une petite gazelle. Et dans un coin, il y avait la hyène. Elle avait beau être empaillée, elle était vivante, j'en étais sûre, et elle se délectait de la terreur qu'elle provoquait dans chaque regard qui croisait le sien. Sur les photographies</p>

<p>fusil à la main, <u>sur des animaux morts</u>, il avait toujours la même pose, un pied sur la bête, un poing sur la hanche et l'autre main qui brandissait l'arme en signe de victoire, ce qui le faisait davantage ressembler à un milicien rebelle shooté à l'adrénaline du génocide qu'à un père de famille. pp. 9-10</p>	<p><u>animals</u>, holding his rifle. He always took the same stance: one foot on the beast, fist on hip, the other hand victoriously brandishing the weapon. All of which made him appear more like a rebel fighter high on genocidal adrenaline than a father. Pp. 9-10</p>	<p>encadrées sur le mur, mon père posait fièrement <u>avec divers animaux morts</u>, en tenant son fusil. Il prenait toujours la même posture : un pied sur la bête, le poing sur la hanche, l'autre main brandissant victorieusement l'arme. Tout cela le faisait paraître plus semblable à un combattant rebelle shooté à l'adrénaline du génocide qu'à un père.</p>
---	---	--

Deux effets de voix sont à relever dans la traduction de ce passage illustratif du mytheme 1 vers l'espagnol. En premier lieu, la phrase « Et dans un coin, il y avait la hyène » devient, en espagnol « *En una esquina, la hiena* ». Cette omission du verbe (même si la formulation est impersonnelle dans la version originale) nous pousse à voir une formulation plus directe, plus brutale, qui amplifie le mytheme 1, dans le sens où l'emprise du père (équivalent à Clytemnestre) à travers la hyène se trouve amplifiée par cette formulation, ce qui débouche sur un effet interprétatif d'expansion. En deuxième lieu, alors qu'en français, le père pose « sur des animaux morts », il le fait en espagnol « *con animales muertos* ». Ce changement de préposition a toute son importance, car le caractère dominateur du père (Clytemnestre, qu'il faut tuer pour venger Agamemnon, incarnée par la mère), qui écrase littéralement les animaux dans la version française, est réduit dans la version espagnole, ce qui provoque un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction.

Ensuite, un phénomène curieux se produit dans la version anglaise. Là où l'espagnol a conservé le prénom Gilles pour le frère de la narratrice, l'anglais a préféré modifier le nom par Sam, perdant la symbolique du bouclier (égide) du prénom Gilles. Ainsi, l'ancrage belge marqué par le prénom disparaît alors que la situation initiale de patriarcat est ancrée dans le Demo, lotissement belge, au profit d'un prénom signifiant « voué à Dieu » en hébreu. Des questions peuvent se poser sur les raisons de ce choix : Sam est un prénom populaire dans le monde anglo-saxon, et il s'inspire peut-être d'éléments populaires dans la culture cible, à l'image du personnage de Sam Gamegie dans *Le Seigneur des Anneaux*, personnage qui attire d'ailleurs une certaine empathie. Quoi qu'il en soit, nous sommes en présence d'un effet de voix de déformation et d'un effet interprétatif de transformation, car la symbolique de bouclier contenue dans le prénom Gilles disparaît : alors que Gilles est, étymologiquement, un bouclier pour sa mère et sa sœur dans la version française, il est, toujours d'un point de vue étymologique, voué à Dieu dans la version anglaise, ce qui indiquerait justement une obéissance au patriarcat tout-puissant. En outre, l'idée de poser

« sur des animaux morts » devient « *with various dead animals* ». Le même changement de préposition qu'en espagnol a lieu, nous retrouvons donc le même effet de voix de réduction / effet interprétatif de contraction.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
J'ai fait deux pas en direction de la table. <u>Je n'étais plus qu'à un mètre de lui.</u> Il avait quelque chose de triste. Le petit garçon redoutait ce qui allait se passer. <u>Mais il était prisonnier de ce corps de bourreau.</u> p. 231	Di dos pasos hacia la mesa. <u>No habría más de un metro entre nosotros.</u> Su semblante transmitía algo parecido a la tristeza, como si el niño que llevaba dentro temiese lo que iba a ocurrir pero fuera <u>prisionero del cuerpo de su verdugo.</u> p. 166	J'ai fait deux pas vers la table. <u>Il ne devait pas y avoir plus d'un mètre entre nous.</u> Son expression transmettait quelque chose qui ressemblait à de la tristesse, comme si le petit garçon qu'il avait à l'intérieur craignait ce qui allait se passer mais qu'il était <u>prisonnier du corps de son bourreau.</u>
VO	VEN	Rétrotraduction
J'ai fait deux pas en direction de la table. Je n'étais plus qu'à un mètre de lui. Il avait quelque chose de triste. Le petit garçon redoutait ce qui allait se passer. Mais il était <u>prisonnier de ce corps de bourreau.</u> p. 231	I took two steps toward the table. I was just a yard away from him. He seemed kind of sad. The little boy inside him dreaded what was going to happen, but he was a <u>prisoner of this bruiser's body.</u> Pp. 204-205	J'ai fait deux pas en direction de la table. Je n'étais qu'à un mètre de lui. Il avait l'air un peu triste. Le petit garçon en lui redoutait ce qui allait se passer, mais il était <u>prisonnier de ce corps de brute.</u>

Dans la traduction de cet extrait vers l'espagnol, deux effets sont à noter. En premier lieu, là où la narratrice dit, en français, qu'elle n'était « plus qu'à un mètre de lui », la version espagnole propose « *No habría más de un metro entre nosotros* ». Nous voyons un effet de voix de déformation, car le point de vue est différent, bien que nous ne voyions pas d'effet en termes d'expressivité du mytheme 1, et donc, pas d'effet interprétatif. En revanche, le second effet à relever dans la traduction vers l'espagnol est lourd de sens. Là où, en français, le père est considéré comme « prisonnier de son corps de bourreau », la version espagnole le dit « *prisionero del cuerpo de su verdugo* » (= prisonnier du corps de son bourreau). Ainsi, l'espagnol nous laisserait penser que le père est son propre bourreau, alors qu'en réalité, il est décrit en français comme le bourreau de la famille. Ceci nous conduit à voir un effet de voix de type « déformation » et un effet interprétatif de transformation, car l'influence néfaste du père (Clytemnestre) sur sa famille se trouve réduite, ce qui diminue l'intensité du mytheme 1.

Dans la version anglaise, le seul phénomène que nous avons à relever concerne aussi cette idée de bourreau. En effet, il a été traduit, en anglais, par « *bruiser* », qui ne renvoie pas en anglais l'idée de personne chargée d'exécuter une peine de mort ou de mettre en œuvre des activités de torture, mais plutôt l'idée de personne forte, agressive, qui aime se battre. Nous y voyons donc un effet de voix de réduction, et un effet interprétatif de

contraction, car la violence du bourreau d'Agamemnon, qu'il faut venger, se trouve diminuée chez le lectorat anglophone.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Ma mère, elle avait peur de mon père. Et je crois que, si on exclut son obsession pour le jardinage et pour les chèvres miniatures, c'est à peu près tout ce que je peux dire à son sujet. C'était une femme maigre, avec de longs cheveux mous. Je ne sais pas si elle existait avant de le rencontrer. J'imagine que oui. Elle devait ressembler à une forme de vie primitive, unicellulaire, vaguement translucide. Une amibe. Un ectoplasme, un endoplasme, un noyau et une vacuole digestive. Et avec les années au contact de mon père, ce pas-grand-chose s'était peu à peu rempli de crainte. Pp. 11-12</p>	<p>Mi madre le tenía miedo a mi padre. Y creo que, aparte de su obsesión por la jardinería y las cabras enanas, eso es todo lo que puedo decir de ella. Era una mujer delgada con el pelo largo y aplastado. No sé si existía antes de encontrarlo a él. Supongo que sí. Debía de parecerse a una forma de vida primitiva, unicelular, ligeramente translúcida. Una ameba. Un ectoplasma, un endoplasma, un núcleo celular, una vacuola digestiva. Y con los años pasados junto a mi padre aquella poquita cosa se había ido llenando de miedo. Pp. 10-11</p>	<p>Ma mère avait peur de mon père. Et je pense qu'à part son obsession pour le jardinage et les chèvres naines, c'est tout ce que je peux dire d'elle. C'était une femme mince, avec des cheveux longs et aplatis. Je ne sais pas si elle existait avant de le rencontrer. Je suppose que oui. Elle devait ressembler à une forme de vie primitive, unicellulaire, légèrement translucide. Une amibe. Un ectoplasme, un endoplasme, un noyau cellulaire, une vacuole digestive. Et avec les années passées avec mon père, ce pas-grand-chose s'était progressivement rempli de crainte.</p>
<p><u>Ma mère, elle avait peur de mon père.</u> Et je crois que, si on exclut son obsession pour le jardinage et pour les chèvres miniatures, c'est à peu près tout ce que je peux dire à son sujet. C'était une femme maigre, avec de longs cheveux mous. Je ne sais pas si elle existait avant de le rencontrer. J'imagine que oui. Elle devait ressembler à une forme de vie primitive, unicellulaire, vaguement translucide. Une amibe. Un ectoplasme, un endoplasme, un noyau et une vacuole digestive. Et avec les années au contact de mon père, ce pas-grand-chose s'était peu à peu rempli de crainte. Pp. 11-12</p>	<p><u>My mother lived in dread of my father.</u> I think that's pretty much all I can say about her, leaving aside her obsession with gardening and miniature goats. She was a thin woman, with long limp hair. I don't know if she existed before meeting him. I imagine she did. She must have resembled a primitive life form—single-celled, vaguely translucent. An amoeba. Just ectoplasm, endoplasm, a nucleus, and a digestive vacuole. Years of contact with my father had gradually filled this scrap of nothing with fear. p. 11</p>	<p><u>Ma mère vivait dans la crainte de mon père.</u> Je pense que c'est à peu près tout ce que je peux dire à propos d'elle, si l'on excepte son obsession du jardinage et des chèvres miniatures. Elle était une femme mince, avec de longs cheveux flasques. Je ne sais pas si elle existait avant de le rencontrer. J'imagine que oui. Elle devait ressembler à une forme de vie primitive – unicellulaire, vaguement translucide. Une amibe. Juste un ectoplasme, un endoplasme, un noyau et une vacuole digestive. Les années de contact avec mon père avaient progressivement rempli ce petit morceau de rien avec de la peur.</p>

Pour cet extrait représentatif du mytheme 1 du mythe d'Électre et Oreste, rien n'est à signaler dans la version espagnole.

En revanche, nous détectons un effet de voix d'accrétion au début de l'extrait en langue anglaise. Dans celui-ci, la phrase source « Ma mère, elle avait peur de mon père » a été traduite sous la forme « *My mother lived in dread of my father* ». Nous voyons un effet de voix d'accrétion, car la version anglaise accentue la peur par l'utilisation du « dread » qui signifie « to fear greatly » ou « craindre grandement » selon le *Merriam-Webster Dictionary* en ligne. En termes d'expressivité du mytheme 1, nous voyons donc un effet

interprétatif d'expansion, car la nécessité de venger Agamemnon se fait plus grande que dans la version française.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Et si les rugissements ne suffisaient pas, les mains venaient les aider. Jusqu'à ce que mon père se vide complètement de sa colère. Ma mère se retrouvait toujours par terre, immobile. Elle ressemblait à une taie d'oreiller vide. Après ça, on savait qu'on avait quelques semaines de calme devant nous. p. 45	Y si con los rugidos no había suficiente, para eso estaban las manos. Hasta que mi padre hubiera expulsado toda su ira. Mi madre acababa siempre en el suelo, inmóvil. Como una funda de almohada vacía. Tras lo cual, sabíamos que vendrían varias semanas de calma. p. 33	Et si les rugissements n'étaient pas suffisants, les mains étaient là pour ça. Jusqu'à ce que mon père ait expulsé toute sa colère. Ma mère finissait toujours sur le sol, immobile. Comme une taie d'oreiller vide. Après ça, on savait que plusieurs semaines de calme viendraient.
VO	VEN	Rétrotraduction
Et si les rugissements ne suffisaient pas, les <u>mains</u> venaient les aider. Jusqu'à ce que mon père se vide complètement de sa colère. Ma mère se retrouvait toujours par terre, immobile. Elle ressemblait à une taie d'oreiller vide. Après ça, on savait qu'on avait quelques semaines de calme devant nous. p. 45	If the roaring didn't suffice, his <u>fists</u> were ready to help out, until my father's rage was totally spent. My mother always ended up on the floor, motionless. Like an empty pillowcase. After that, we knew we had a few weeks of calm ahead. p. 37	Si les rugissements ne suffisaient pas, ses <u>poings</u> étaient prêts à aider, jusqu'à ce que la rage de mon père soit totalement épuisée. Ma mère finissait toujours sur le sol, immobile. Comme une taie d'oreiller vide. Après ça, on savait qu'on avait quelques semaines de calme devant nous.

Rien n'est à signaler dans la version de cet extrait représentatif du mytheme 1 en espagnol.

En revanche, nous voyons dans la version anglaise un effet de voix d'accrétion, car les « mains » du père deviennent « *fists* » (= poings), ce qui crée un effet interprétatif d'expansion car la violence du père augmente, ainsi que la nécessité de le terrasser.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
Le rapprochement entre mon père et mon frère renforçait mon sentiment d'isolement. Ma relation avec Gilles était foutue tant que je n'aurais pas changé le passé. <u>Et je savais</u> que je ne pouvais pas espérer de proximité avec mon père <u>parce que j'étais une fille</u> . Même si j'avais voulu m'intéresser aux armes et à la chasse, je n'aurais pas été admise dans leur club. Parfois, j'essayais d'entrer dans leur discussion et ça se soldait systématiquement par un « Tu peux pas comprendre ». Ça ne me révoltait pas. J'acceptais comme une évidence qu'un garçon valait plus qu'une fille et qu'il y avait des domaines auxquels je n'avais pas accès. C'était normal, c'était comme ça, c'était probablement génétique. p. 118	El acercamiento entre mi padre y mi hermano hacía que me sintiera aún más aislada. Mi relación con Gilles estaría jodida mientras no consiguiera cambiar el pasado. <u>Y sabía perfectamente</u> que no podía esperar más proximidad con mi padre <u>por la sencilla razón de que era una chica</u> . Aunque hubiera querido interesarme por las armas y la caza, no me habrían admitido en su círculo. A veces intentaba meter baza en sus conversaciones y la discusión terminaba invariablemente con un «Tú no puedes entenderlo». Tampoco es que me indignara: aceptaba como una evidencia que un chico valiera más que una chica y que había territorios que me estaban vedados. Era normal, así eran las cosas, seguramente era algo genético. p. 85	Le rapprochement entre mon père et mon frère faisait que je me sentais encore plus isolée. Ma relation avec Gilles resterait foutue tant que je ne parviendrais pas à changer le passé. <u>Et je savais parfaitement</u> que je ne pouvais pas m'attendre à me rapprocher de mon père, <u>pour la simple raison que j'étais une fille</u> . Même si j'avais voulu m'intéresser aux armes et à la chasse, ils ne m'auraient pas admis dans leur cercle. Parfois, j'essaye de mettre mon grain de sel dans ses conversations, et la discussion termine inévitablement avec un « Tu ne peux pas comprendre ». Ce n'est pas que ça m'indignait : j'acceptais comme une évidence qu'un garçon valait plus qu'une fille et qu'il y avait certains territoires qui m'étaient interdits.

		C'était normal, les choses étaient comme ça, c'était sûrement quelque chose de génétique.
VO	VEN	Rétrotraduction
Le rapprochement entre mon père et mon frère renforçait mon sentiment d'isolement. Ma relation avec Gilles était foutue tant que je n'aurais pas changé le passé. Et je savais que je ne pouvais pas espérer de proximité avec mon père parce que j'étais une fille. Même si j'avais voulu m'intéresser aux armes et à la chasse, je n'aurais pas été admise dans leur club. Parfois, j'essayais d'entrer dans leur discussion et ça se soldait systématiquement par un « Tu peux pas comprendre ». Ça ne me révoltait pas. J'acceptais comme une évidence qu'un garçon valait plus qu'une fille et qu'il y avait des domaines auxquels je n'avais pas accès. C'était normal, c'était comme ça, c'était probablement génétique. p. 118	The closer my father and brother became, the more isolated I felt. My relationship with Sam remained screwed unless I managed to change the past. And I knew that I couldn't hope for greater closeness with my father, because I was a girl. Even if I had wanted to get into guns and hunting, they wouldn't have let me in their club. Sometimes I tried to join their discussions, but I was systematically rebuffed by a "You wouldn't understand." It didn't incense me. I accepted as self-evident that a boy was worth more than a girl and that there were areas closed off to me. It was normal, it was just how it was, it was probably genetic. p. 101	Plus mon père et mon frère se rapprochaient, plus je me sentais isolée. Ma relation avec Sam resterait foutue sauf si je parvenais à changer le passé. Et je savais que je ne pouvais pas espérer me rapprocher de mon père, parce que j'étais une fille. Même si j'avais voulu m'intéresser aux fusils et à la chasse, il ne m'auraient pas laissée rejoindre leur club. Parfois, j'essayais de rejoindre leurs discussions, mais j'étais systématiquement rejetée par un « Tu ne comprendrais pas ». Cela ne me révoltait pas. J'avais accepté comme allant de soi qu'un garçon valait plus qu'une fille et que certains domaines m'étaient fermés. C'était normal, les choses étaient juste comme ça, c'était probablement génétique.

Dans la version espagnole de ce passage illustratif du mytheme 1, nous constatons un effet de voix d'accrétion, en raison de l'ajout de l'adverbe « *perfectamente* » et de « *por la sencilla razón de que* » lorsque la narratrice explique les raisons pour lesquelles elle ne peut pas espérer davantage de proximité avec son père. Nous voyons ainsi un effet interprétatif d'expansion en termes d'expressivité du mytheme 1, car le clivage entre la narratrice et son père apparaît plus grand en français qu'en espagnol, en raison de la formulation.

Aucun effet n'est, pour cet extrait, à signaler dans la version en anglais.

Extrait 6

VO	VES	Rétrotraduction
Restait à convaincre mon père. Les cours chez le professeur Pavlović auraient lieu en journée, pendant qu'il serait au parc d'attractions, mais les baby-sittings, je n'allais pas pouvoir les lui cacher. Je cherchais un prétexte pour avoir besoin de gagner de l'argent, <u>quelque chose qui lui plairait</u> . Je commençais à comprendre que la moindre volonté de ma part risquait d'éveiller son animosité. Il attendait de moi que je devienne comme ma mère. Une enveloppe vide, dépourvue de désir. Il ne savait pas qui était sa fille. Mais, à treize ans, je restais à sa merci. Il allait donc falloir le tromper, jusqu'à	Ahora faltaba convencer a mi padre. Las clases con el profesor Pavlović serían durante el día, mientras él estaba en el parque de atracciones, pero los canguros no podría ocultárselos. Tenía que buscar una excusa para justificar que necesitaba ganar dinero, <u>algo convincente</u> . Empezaba a entender que la menor iniciativa por mi parte era susceptible de despertar su animadversión. Esperaba de mí que fuera como mi madre: un envoltorio vacío, desprovisto de deseos. No sabía quién era su hija. Pero, a mis trece años, estaba a su merced. Así pues,	Maintenant, il restait à convaincre mon père. Les cours avec le professeur Pavlović auraient lieu en journée, pendant que lui était au parc d'attractions, mais je ne pourrais pas lui cacher les baby-sittings. Je devais chercher une excuse pour justifier mon besoin de gagner de l'argent, <u>quelque chose de convainquant</u> . Je commençais à comprendre que la moindre initiative de ma part était susceptible de réveiller son animosité. Il attendait de moi que je sois comme ma mère : une enveloppe vide, dépourvue de désirs. Il ne savait pas qui était sa fille. Mais, à treize ans, j'étais à sa merci. Par

ce que je sois en âge de <u>vivre loin de lui</u> , p. 136	debería engañarlo hasta tener edad para <u>independizarme</u> . Pp. 98-99	conséquent, je devrais le tromper jusqu'à avoir l'âge de <u>prendre mon indépendance</u> .
VO	VEN	Rétrotraduction
Restait à convaincre mon père. Les cours chez le professeur Pavlović auraient lieu en journée, pendant qu'il serait au parc d'attractions, mais les baby-sittings, je n'allais pas pouvoir les lui cacher. Je cherchais un prétexte pour avoir besoin de gagner de l'argent, quelque chose qui lui plairait. Je commençais à comprendre que la moindre volonté de ma part risquait d'éveiller son animosité. Il attendait de moi que je devienne comme ma mère. Une enveloppe vide, dépourvue de désir. <u>Il ne savait pas qui était sa fille</u> . Mais, à treize ans, je restais à sa merci. Il allait donc falloir le tromper, jusqu'à ce que je sois en âge de <u>vivre loin de lui</u> , p. 136	It just remained to convince my father. The lessons with Professor Pavlović would take place during the day, while he was at the amusement park, but I wasn't going to be able to hide the babysitting from him. I looked for a pretext to have to earn money, something that would please him. I was beginning to understand that the slightest sign of volition on my part risked stirring his animosity. He expected me to become like my mother. An empty envelope, devoid of desire. <u>He didn't know who his daughter really was</u> . But at thirteen years old I remained at his mercy. I would therefore have to deceive him until I was old enough to <u>go live far away</u> . Pp. 117-118-119	Il ne me restait qu'à convaincre mon père. Les cours avec le professeur Pavlović se dérouleraient pendant la journée, pendant qu'il était au parc d'attractions, mais je n'allais pas être capable de lui cacher le baby-sitting. Je cherchais un prétexte pour avoir à gagner de l'argent, quelque chose qui le satisfèrait. Je commençais à comprendre que la moindre signe de volonté de ma part risquerait de remuer son animosité. Il attendait de moi que je devienne comme ma mère. Une enveloppe, vide de désir. <u>Il ne savait pas qui sa fille était vraiment</u> . Mais à treize ans, j'étais à sa merci. J'allais donc devoir le tromper jusqu'à ce que je sois assez vieille pour <u>partir vivre loin</u> .

Deux phénomènes sont à relever dans la version espagnole. En effet, lorsque la narratrice, par rapport à son père, doit « trouver quelque chose qui lui plairait » en guise de prétexte pour gagner de l'argent, la version espagnole fait état de « *algo convincente* ». Ainsi, la référence au père est perdue, au profit de « quelque chose de convainquant » : nous voyons un effet de voix de déformation par rapport à la situation initiale où le père est un tyran, puisque la focalisation du propos sur celui-ci disparaît au profit de quelque chose de plus neutre, ce qui provoque un effet interprétatif de contraction en termes d'expressivité du mytheme 1, car le caractère menaçant du père, perçu comme Clytemnestre, diminue. Le second effet à relever est lié à la traduction de « vivre loin de lui » par « *independentizarme* » en espagnol : nous voyons, comme dans le premier phénomène, un effet de voix de réduction couplé à un effet interprétatif de contraction, car la référence au père tyrannique disparaît.

En anglais, deux effets sont aussi à relever. Tout d'abord, la phrase « Il ne savait pas qui était sa fille » est traduite par « *He didn't know who his daughter really was* ». L'ajout de cet adverbe crée un effet de voix d'accrétion, sans que nous décelions toutefois d'effet interprétatif en termes d'expressivité du premier mytheme étudié. Ensuite, l'idée de « vivre loin de lui » devient « *to go live far away* », ce qui enlève, encore une fois, la référence au père et le rend moins menaçant, ce qui crée un effet de voix de réduction couplé à un effet interprétatif de contraction.

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Ma mère s’acharnait sur son bouche-à-bouche. Je l’ai regardée quelques secondes, me demandant si elle aurait lutté avec la même énergie pour Gilles ou moi. Je l’ai saisie par les épaules. « C’est fini, viens. » Elle a poussé un long hurlement. Puis les sanglots. Elle s’est tournée vers moi, m’a prise dans ses bras a pleuré un bon moment. Un geste de réconfort mais pas seulement. J’y ai senti de l’amour. J’ai même cru y percevoir quelque chose comme : « Et s’il t’arrivait quelque chose à toi, ma chérie ? » Peut-être que je m’étais trompée. On est restées là plusieurs minutes, à pleurer dans les bras l’une de l’autre. J’ai pleuré parce que j’entendais à nouveau le rire de la hyène et que j’étais terrifiée. Mais aussi parce que je rencontrais un peu ma mère et que, <u>soudainement, je l’ai aimée</u>. Et puis je pleurais la perte de mon <u>petit frère</u>. <u>En lui faisant massacrer Cumin</u>, la vermine avait frappé durement son bastion de résistance, le village d’irréductibles, et je doutais qu’il puisse y rester des survivants. p. 151</p>	<p>Mi madre se empeñaba en hacerle el boca a boca. La miré durante unos segundos mientras me preguntaba si habría luchado con tanta energía por Gilles o por mí. La agarré por los hombros. «Se acabó, ven.» Soltó un largo aullido. Luego vinieron los sollozos. Se volvió hacia mí, me abrazó y estuvo llorando un buen rato. No fue sólo un gesto de consuelo: sentí que también había amor. Incluso me pareció notar algo como: «¿Y si te pasara algo a ti, mi vida?» Aunque a lo mejor me equivocaba. Nos quedamos así varios minutos, llorando la una en brazos de la otra. Yo lloré porque volvía a oír la risa de la hiena y estaba aterrorizada, pero también porque de algún modo había reencontrado a mi madre y, <u>de pronto, me daba cuenta de que la quería</u>. Y lloraba, asimismo, por la pérdida de mi <u>hermano</u>. <u>Al llevarlo a cometer semejante atrocidad</u>, el parásito había golpeado duramente el bastión de la resistencia, la aldea de los irreductibles galos, y tenía serias dudas de que pudiera haber supervivientes. p. 109</p>	<p>Ma mère s’acharnait à lui faire du bouche à bouche. Je l’ai regardée durant quelques secondes pendant que je me demandais si elle aurait lutté avec autant d’énergie pour Gilles ou pour moi. Je l’ai attrapée par les épaules. « C’est fini, viens ». Elle a poussé un long hurlement. Ensuite vinrent les sanglots. Elle s’est tournée vers moi, m’a prise dans ses bras et a pleuré un bon moment. Ce ne fut pas seulement un geste de réconfort : j’ai senti qu’il y avait aussi de l’amour. J’ai même eu l’impression de sentir quelque chose comme : « Et s’il t’arrivait quelque chose à toi, ma chérie ? ». Peut-être que je me trompais. Nous sommes restées comme ça plusieurs minutes, pleurant dans les bras l’une de l’autre. Moi, j’ai pleuré parce que je recommençais à entendre le rire de la hyène et que j’étais terrorisée, mais aussi parce que d’une certaine manière, j’avais retrouvé ma mère et que <u>d’un coup, je me rendais compte que je l’aimais</u>. Et je pleurais, de la même manière, à cause de la perte de mon <u>frère</u>. <u>En l’incitant à commettre une telle atrocité</u>, le parasite avait frappé durement le bastion de la résistance, le village d’irréductibles gaulois, et je doutais sérieusement qu’il puisse y avoir des survivants.</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>Ma mère s’acharnait sur son bouche-à-bouche. Je l’ai regardée quelques secondes, me demandant si elle aurait lutté avec la même énergie pour Gilles ou moi. Je l’ai saisie par les épaules. « C’est fini, viens. » Elle a poussé un long hurlement. Puis les sanglots. Elle s’est tournée vers moi, m’a prise dans ses bras a pleuré un bon moment. Un geste de réconfort mais pas seulement. J’y ai senti de l’amour. J’ai même cru y percevoir quelque chose comme : « Et s’il t’arrivait quelque chose à toi, ma chérie ? » Peut-être que je m’étais trompée. On est restées là plusieurs minutes, à pleurer dans les bras l’une de l’autre. J’ai pleuré parce que j’entendais à nouveau le rire de la hyène et que j’étais terrifiée. Mais aussi parce que je rencontrais un peu ma mère et que, soudainement, je l’ai aimée. Et puis je pleurais la perte de mon petit frère. <u>En lui faisant massacrer Cumin</u>, la vermine avait frappé durement son bastion de résistance, le village d’irréductibles, et je doutais qu’il puisse y rester des survivants. p. 151</p>	<p>My mother desperately continued her mouth-to-mouth. I watched her for a few seconds, wondering if she would have fought with the same energy for Sam or for me. I grabbed her shoulders. “Come on, it’s over.” She gave a long howl, followed by sobbing. She turned, took me in her arms, and cried for a good while. A gesture of solace, but not only: I felt love too. I even thought I sensed something like: “What if something happened to you, my darling?” Perhaps I was mistaken. We remained there for several minutes, crying in each other’s arms. I cried because I could hear the hyena’s laugh again and I was terrified. But also because I was connecting with my mother a little, and— suddenly—I was loving her. And I cried, too, for the loss of my little brother. In getting him to slaughter Cumin, the vermin had struck hard at his bastion of resistance—the village of indomitable—and I doubted there could be any survivors. Pp. 131-132</p>	<p>Ma mère a désespérément continué son bouche-à-bouche. Je l’ai regardée pendant quelques secondes, en me demandant si elle aurait combattu avec la même énergie pour Sam ou pour moi. J’ai attrapé ses épaules. « Allez, c’est fini ». Elle a poussé un long hurlement, suivi par des sanglots. Elle s’est retournée, m’a prise dans ses bras, et a pleuré pendant un bon moment. Un geste de réconfort, mais pas seulement : j’ai aussi senti de l’amour. J’ai même eu l’impression de sentir quelque chose comme : « Et si quelque chose t’arrivait, ma chérie ? » Peut-être que je me trompais. Nous sommes restées là pendant plusieurs minutes, pleurant dans les bras l’une de l’autre. J’ai pleuré parce que je pouvais à nouveau entendre le rire de la hyène, et j’étais terrifiée. Mais aussi parce que j’établissais un petit lien avec ma mère et —soudainement— je l’aimais. Et j’ai pleuré, aussi, pour la perte de mon petit frère. <u>En parvenant à lui faire massacrer Cumin</u>, la vermine avait porté un grand coup à son bastion de résistance —le village</p>

		d'indomptables—et je doutais qu'il puisse y avoir des survivants.
--	--	---

Dans la version hispanophone de l'extrait, plusieurs points sont à noter. En premier lieu, la proposition « soudainement, je l'ai aimée » est traduite par « *de pronto, me daba cuenta de que la quería* ». Ce passage important est important : il rappelle un moment de sororité, de solidarité entre femmes entre la mère et sa fille. Dans la version francophone, toutes deux se rencontrent, et l'amour que la fille n'éprouvait pas pour sa mère (=Agamemnon) naît progressivement. En espagnol, en revanche, l'utilisation de l'imparfait indique que l'amour était déjà là, ce qui rend ce moment pivot moins marqué en espagnol par rapport au français. Nous y voyons donc un effet de voix de réduction. De plus, le passage « En lui faisant massacrer Cumin » devient « *Al llevarlo a cometer semejante atrocidad* », fait dans lequel nous voyons un effet de voix d'accrétion car, même si le nom de l'animal disparaît, parler d'« atrocité » semble soulever plus d'intensité que parler de « massacre ». Nous y voyons un effet interprétatif d'expansion concernant le mytheme 2 (Oreste s'éloigne). Enfin, la notion de « petit frère » devient « *hermano* », ce qui provoque la perte du sentiment d'affection présent en français (alors que le terme « *hermanito* » aurait pu être utilisé). Nous voyons un effet de voix de type réduction, mais aucun effet interprétatif, car les retrouvailles entre frère et sœur (Électre et Oreste) concernées par le mytheme 4 n'auront lieu que plus tard dans l'intrigue.

En revanche, dans la version en langue anglaise, aucun extrait particulier n'est à signaler.

Extrait 8

VO	VES	Rétrotraduction
« C'est le moment où le lien se tisse entre vous et la <u>bête</u> . Un lien unique. Vous verrez que c'est la bête qui décide. À un moment, elle s'offre à vous parce que vous avez été le plus fort. <u>Elle capitule</u> . Et c'est là que vous tirez. Ça demande de la patience. Il faut harceler votre proie jusqu'à ce qu'elle décide qu'elle préfère la mort. Vous allez comprendre que ce qui <u>vous guide vers votre proie</u> , ce ne sont pas vos yeux ni vos oreilles. C'est votre instinct de chasseur. Votre âme entre en communion avec celle de la bête et vous n'avez plus qu'à laisser vos pas vous mener à elle, calmement, sans	—Es el momento en que establecéis un lazo con el <u>animal</u> . Un lazo único. Ya veréis que es el animal el que decide. En determinado momento, reconoce que habéis sido más fuertes y se rinde. <u>Se os ofrece</u> . Es entonces cuando tenéis que disparar. Se necesita paciencia. Tenéis que acosar a vuestra presa hasta que decida que prefiera la muerte. Ya entenderéis que lo que <u>os guía</u> no es la vista ni el oído. Es vuestro instinto de cazadores. Vuestra alma entra en comunión con la del animal y sólo tenéis que dejaros llevar hacia él, tranquilamente, sin precipitaros. Si sois auténticos asesinos, no debería costaros lo más mínimo. Esta noche no	—C'est le moment où vous établissez un lien avec <u>l'animal</u> . Un lien unique. Vous verrez que c'est l'animal qui décide. À un moment donné, il reconnaît que vous avez été plus forts et il se rend. <u>Il s'offre à vous</u> . C'est là que vous devez tirer. Il faut de la patience. Vous devez harceler votre proie jusqu'à ce qu'elle décide qu'elle préfère la mort. Vous comprendrez que ce qui <u>vous guide</u> , ce n'est pas la vue ni l'ouïe. C'est votre instinct de chasseurs. Votre âme entre en communion avec celle de l'animal et vous n'avez qu'à vous laisser mener vers lui, tranquillement, sans vous précipiter. Si vous êtes de vrais

<p>vous presser. Si vous êtes de vrais tueurs, ça devrait être facile. Cette nuit, il n’y aura pas de mise à mort. Juste la traque. Et la proie ce sera... » Mon sang s’est figé à l’instant où il s’est tourné vers moi. «... toi.» pp. 179-180</p>	<p>vais a disparar. Os limitaréis a la batida. Y la presa será... Se me heló la sangre cuando se volvió hacia mí. —...ella. Pp. 129-130</p>	<p>assassins, cela ne devrait pas vous poser la moindre difficulté. Cette nuit, vous n’allez pas tirer. Vous vous limiterez à la traque. Et la proie sera... Mon sang s’est glacé quand il s’est retourné vers moi. -...elle</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>« C’est le moment où le lien se tisse entre vous et la <u>bête</u>. Un lien unique. Vous verrez que c’est la bête qui décide. À un moment, elle s’offre à vous parce que vous avez été le plus fort. Elle capitule. Et c’est là que vous tirez. Ça demande de la patience. Il faut harceler votre proie jusqu’à ce qu’elle décide qu’elle préfère la mort. Vous allez comprendre que ce qui vous guide vers votre proie, ce ne sont pas vos yeux ni vos oreilles. C’est votre instinct de chasseur. Votre âme entre en communion avec celle de la bête et vous n’avez plus qu’à laisser vos pas vous mener à elle, calmement, sans vous presser. Si vous êtes de vrais tueurs, ça devrait être facile. Cette nuit, il n’y aura pas de mise à mort. Juste la traque. Et la proie ce sera... » Mon sang s’est figé à l’instant où il s’est tourné vers moi. « ... toi. » pp. 179-180</p>	<p>“It’s the moment when the link is woven between you and the <u>animal</u>. A unique link. You’ll see that it’s the animal who decides. There will come a moment when the animal offers itself to you because you are the strongest. It capitulates. And that’s when you shoot. It requires patience, you must harry your prey until it decides that it prefers death. You will see that it’s neither your eyes nor your ears that guide you to your prey, but your hunter’s instinct. Your own soul communes with the animal’s and then you simply have to let your steps lead you to it, quite calmly, without rushing. If you are true killers, then it should be easy. “There will be no killing tonight, however. Just the tracking. And the prey will be...” My blood ran cold as he turned to me. “...you.” Pp. 158-159</p>	<p>« C’est le moment où le lien est tissé entre vous et l’<u>animal</u>. Un lien unique. Vous verrez que c’est l’animal qui décide. Un moment viendra où l’animal s’offre à vous parce que vous êtes le plus fort. Il capitule. Et c’est là que vous tirez. Cela requiert de la patience, vous devez harceler votre proie jusqu’à ce qu’elle décide qu’elle préfère la mort. Vous verrez que ce ne sont pas vos yeux ni vos oreilles qui vous guident à votre proie, mais votre instinct de chasseur. Votre propre âme est en communion avec celle de l’animal et, ensuite, vous devez simplement laisser vos pas vous mener à lui, assez calmement, sans vous dépêcher. Si vous êtes de vrais tueurs, alors cela devrait être facile. «Cependant, personne ne tuera aujourd’hui. Il n’y aura que la traque. Et la proie sera... » Mon sang s’est glacé quand il s’est retourné vers moi. « ...toi. »</p>

Des effets sont à noter, aussi bien dans la version anglophone que dans la version hispanophone. Pour commencer, dans la version espagnole, le substantif français « bête » a été traduit par « *animal* », alors que le terme « *bestia* » existe en espagnol. Nous voyons un effet de voix de réduction, couplé à un effet interprétatif de contraction, puisque les propos du père sont moins forts qu’en espagnol, réduisant donc la voix de Clytemnestre, qu’il est nécessaire d’éliminer pour venger Agamemnon. Dans la lignée de ce phénomène, toutes les parties de l’extrait où « la bête » est pronominalisée par « elle » et où le féminin est employé en français deviennent des parties où le masculin est employé en espagnol. Ceci crée également un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction, car la référence à la narratrice (Électre, perçue en qualité de proie) réalisée au moyen des pronoms et adjectifs féminins disparaît, Électre n’apparaît donc, en espagnol, pas comme la victime dans la formulation du père. De plus, l’idée de guider « vers votre proie » présente dans l’extrait français disparaît en espagnol, ce qui crée un effet de voix de réduction, selon nous non couplé à un quelconque effet interprétatif. Enfin, dernier élément d’importance, lorsque le père indique que la narratrice est la proie de la traque, il utilise le pronom « toi » en

français, tandis que ce pronom a été traduit par « *ella* » en espagnol, ce qui efface tout lien entre le père et sa fille. Nous voyons donc un effet de voix de déformation.

En anglais, le terme « *animal* » a également été choisi pour traduire le terme français « bête », alors que le terme « *beast* » existe en anglais et revêt la même connotation qu'en français. Nous y voyons le même effet de voix de réduction et le même effet interprétatif de contraction qu'en espagnol.

Extrait 9

VO	VES	Rétrotraduction
Ma mère m'a soignée du mieux qu'elle a pu, et elle était plutôt douée. Ma main ne s'est pas infectée. Elle me faisait des cataplasmes d'argile verte plusieurs fois par jour. Le contact de l'argile m'apaisait. Celui de ma mère aussi. Pour la première fois, je l'ai vue comme une alliée et je crois que c'était réciproque. p. 219	Mi madre me curó lo mejor que pudo, y tenía bastante maña. La mano no se me infectó. Me ponía cataplasmas de arcilla verde varias veces al día. El contacto con la arcilla me calmaba. El contacto con mi madre también. Por primera vez la veía como una aliada y creo que el sentimiento era recíproco. p. 156	Ma mère m'a soignée aussi bien qu'elle a pu, et elle était assez douée. Ma main ne s'est pas infectée. Elle me mettait des cataplasmes d'argile verte plusieurs fois par jour. Le contact avec l'argile me calmait. Le contact avec ma mère aussi. Pour la première fois, je la voyais comme une alliée, et je crois que le sentiment était réciproque.
VO	VEN	Rétrotraduction
Ma mère m'a soignée du mieux qu'elle a pu, et elle était plutôt douée. Ma main ne s'est pas infectée. Elle me faisait des cataplasmes d'argile verte plusieurs fois par jour. Le contact de l'argile m'apaisait. <u>Celui de ma mère aussi.</u> Pour la première fois, je l'ai vue comme une alliée et je crois que c'était réciproque. p. 219	My mother took care of me as best she could, and she was pretty skilled at it. My hand didn't get infected. She applied poultices of green clay several times a day. The contact with the clay soothed me, <u>as did my mother's ministrations.</u> I saw her as an ally for the first time and I think it was reciprocal. p. 193	Ma mère a pris soin de moi aussi bien qu'elle a pu, et elle y était assez douée. Ma main ne s'est pas infectée. Elle appliquait des cataplasmes d'argile verte plusieurs fois par jour. Le contact avec l'argile m'apaisait, <u>comme les bons soins de ma mère.</u> Je la voyais comme une alliée pour la première fois, et je pense que c'était réciproque.

Pour ce pénultième extrait relatif au mytheme 1, aucun effet n'est à relever dans la version hispanophone.

En revanche, dans la version anglophone, un effet de voix de type « déformation » est à relever. En effet l'idée du contact qu'a la narratrice avec sa mère devient, en anglais, « *my mother's ministrations* » (idée de bons soins). Nous ne voyons pas d'effet interprétatif en termes d'expressivité du mytheme 1.

Extrait 10

VO	VES	Rétrotraduction
En réalité, je m'apercevais qu'on partageait un intérêt commun pour les sciences. Elle était plus versée dans la biologie avec ses animaux et son jardin, mais elle avait acquis une somme de connaissances empiriques assez impressionnante. Et je voyais qu'elle s'étonnait elle-même du plaisir	De hecho, me di cuenta de que compartíamos un interés común por la ciencia. Ella, con sus animales y su jardín, se decantaba más por la biología, pero había adquirido un conjunto de conocimientos empíricos bastante impresionante, y yo me daba cuenta de la sorpresa que a ella misma	En fait, je me suis rendu compte que nous partagions un intérêt commun pour la science. Elle, avec ses animaux et son jardin, elle était plus versée vers la biologie, mais elle avait acquis un ensemble de connaissances empiriques assez impressionnant, et je me rendais compte qu'elle éprouverait elle-même

qu'elle prenait à les partager avec moi. L'été s'est achevé sur cette sensation confuse, entre l'émerveillement devant le lien qui se tissait avec celle que j'appelais « maman » et la terreur exponentielle que m'inspirait celui que j'appelais « papa ». p. 220	le producía el placer de compartirlos conmigo. El verano se acabó con aquella sensación confusa, a medio camino entre la fascinación que me provocaban los lazos que iba tejiendo con la mujer a quien llamaba «mamá» y el terror exponencial que me infundía el hombre a quien llamaba «papá». p. 157	du plaisir à les partager avec moi. L'été se termina avec cette sensation confuse, à mi-chemin entre la fascination que me provoquaient les liens que je forgeais progressivement avec la femme que j'appelais «maman» et la terreur exponentielle que m'inspirait l'homme que j'appelais «papa».
VO	VEN	Rétrotraduction
En réalité, je m'apercevais qu'on partageait un intérêt commun pour les sciences. Elle était plus versée dans la biologie avec ses animaux et son jardin, mais elle avait acquis une somme de connaissances empiriques assez impressionnante. Et je voyais qu'elle s'étonnait elle-même du plaisir qu'elle prenait à les partager avec moi. L'été s'est achevé sur cette sensation confuse, entre l'émerveillement devant le lien qui se tissait avec celle que j'appelais « maman » et la terreur exponentielle que m'inspirait celui que j'appelais « papa ». p. 220	I even realized that we shared an interest in science. She was more into biology, with her animals and her garden, but she had acquired a mass of quite impressive empirical knowledge, and I saw how surprised she was herself at the joy she took in sharing it with me. Summer ended with this confusion of feelings: amazement at the connection being forged with the one I called "mom," and exponential terror induced by the one I called "dad." p. 194	J'ai même pris conscience que nous partagions un intérêt dans la science. Elle était plus du côté de la biologie, avec ses animaux et son jardin, mais elle avait acquis une quantité de connaissances empiriques assez impressionnantes, et j'ai vu à quel point elle était elle-même surprise de la joie qu'elle éprouvait à les partager avec moi. L'été a pris fin avec cette confusion de sentiments : l'émerveillement quant à la connexion qui se construisait avec celle que j'appelais «maman», et la terreur exponentielle induite par celui que j'appelais «papa».

Dans cet extrait, aucun effet n'est à signaler, qu'il s'agisse de la version anglophone ou de la version hispanophone.

5.4.10.3.2 Mythe 2 : Oreste s'éloigne

Extrait 1

VO	VEN	Rétrotraduction
Il riait tout le temps, avec ses petites dents de lait. Et, chaque fois, son rire me réchauffait, comme une minicentrale électrique. Alors, je lui fabriquais des marionnettes avec de vieilles chaussettes, j'inventais des histoires drôles, je créais des spectacles juste pour lui. Je le chatouillais aussi. Pour l'entendre rire. Le rire de Gilles pouvait guérir toutes les blessures. p. 18	Gilles nunca dejaba de reír mostrando sus dientecitos de leche. Y su risa me daba calor, una y otra vez, como una minicentral eléctrica. Entonces le hacía marionetas con calcetines viejos, me inventaba historias divertidas, creaba espectáculos sólo para él. También le hacía cosquillas. Para oírlo reír. La risa de Gilles podía curar todos los males. p. 15	Gilles ne cessait jamais de rire en montrant ses petites dents de lait. Et son rire me réchauffait, chaque fois, comme une minicentrale électrique. Alors je lui faisais des marionnettes avec de vieilles chaussettes, j'inventais des histoires drôles, je créais des spectacles rien que pour lui. Je lui faisais aussi des chatouilles. Pour l'entendre rire. Le rire de Gilles pouvait guérir tous les maux.
VO	VEN	Rétrotraduction
Il riait tout le temps, avec ses petites dents de lait. Et, chaque fois, son rire me réchauffait, comme une minicentrale électrique. Alors, je lui fabriquais des marionnettes avec de vieilles chaussettes, j'inventais des histoires drôles, je créais des spectacles juste pour lui. Je le chatouillais aussi. Pour l'entendre rire. Le rire de Gilles pouvait guérir toutes les blessures. p. 18	He was always laughing, with his tiny baby teeth. And each time, his laughter warmed me like a mini power plant. So I made him puppets from old socks, invented funny stories, and put on little shows just for him. I tickled him too, to hear him laugh. Sam's laughter could heal any wound. p. 15	Il riait tout le temps, avec ses petites dents de lait. Et chaque fois, son rire me réchauffait comme une minicentrale électrique. Alors je lui faisais des marionnettes avec des vieilles chaussettes, j'inventais des histoires drôles, et j'organisais des petits spectacles rien que pour lui. Je le chatouillais aussi, pour l'entendre rire. Le rire de Sam pouvait guérir toutes les blessures.

Dans ce premier extrait relatif au mytheme 2, aucun effet n'est à signaler en anglais ni en espagnol.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Après, je ne me souviens plus très bien. J'ai crié. Des gens sont arrivés. <u>Ils ont crié</u> . Mon père est arrivé. Gilles ne bougeait plus. <u>Ses grands yeux écarquillés</u> , sa petite bouche ouverte, sa main crispée sur son cornet de glace vanille-fraise. Un homme a vomi du melon avec du jambon de Parme. L'ambulance est arrivée, puis le corbillard. Pp. 35-36	De lo que pasó después, ya no me acuerdo bien. Sé que grité. Que llegó gente. <u>Que gritaron ellos también</u> . Y que entonces llegó mi padre. Gilles se había quedado de piedra, <u>con sus enormes ojos como platos</u> , la boquita abierta y la mano aferrada al cucurucho de vainilla y fresa. Un hombre vomitó melón con jamón de Parma. Primero llegó la ambulancia, luego el coche fúnebre. p. 27	De ce qu'il s'est passé ensuite, je ne m'en souviens plus très bien. Je sais que j'ai crié. Que des gens sont arrivés. <u>Qu'ils ont crié aussi</u> . Et que mon père est arrivé ensuite. Gilles était resté de pierre, <u>avec ses yeux énormes comme des assiettes</u> , la petite bouche ouverte et la main agrippée au cornet de glace vanille et fraise. Un homme a vomi du melon avec du jambon de Parme. Un premier lieu l'ambulance est arrivée, puis le corbillard.
VO	VEN	Rétrotraduction
Après, je ne me souviens plus très bien. J'ai crié. Des gens sont arrivés. Ils ont crié. Mon père est arrivé. Gilles ne bougeait plus. Ses grands yeux écarquillés, sa petite bouche ouverte, sa main crispée sur son cornet de glace vanille-fraise. Un homme a vomi du melon avec du jambon de Parme. L'ambulance est arrivée, puis le corbillard. Pp. 35-36	I don't remember much after that. I screamed. People came. They screamed too. My father came. Sam stood motionless, his eyes open wide, his little mouth agape, clutching his cone of vanilla and strawberry ice cream. A man puked up melon with Parma ham. The ambulance arrived, then the hearse. p. 30	Je ne me souviens pas de grand-chose après ça. J'ai crié. Des gens sont arrivés. Ils ont crié aussi. Sam se tenait immobile, les yeux grand ouverts, sa petite bouche ouverte, agrippant son cornet de glace vanille et fraise. Un homme a vomi du melon avec du jambon de Parme. L'ambulance est arrivée, puis le corbillard.

Dans le cas de ce deuxième extrait, deux phénomènes sont à relever dans la version hispanophone. Le premier réside en la formulation choisie dans la version espagnole : là où les phrases sont courtes, saccadées en français, les deux traductrices espagnoles ont choisi d'ajouter des adverbes et de modifier la structure du propos (ex. « Ils ont crié » → « *Que gritaron ellos también* » [ajout de l'adverbe], fusions de phrases au moyen de virgules...). Ces changements créent un effet de voix de déformation, car l'allongement des descriptions fait perdre, dans le chef du lectorat, le choc ressenti dans les phrases courtes de la narratrice, qui ne parvient pas à articuler ses idées en raison du traumatisme, dans la version originale. En outre, nous voyons un effet interprétatif de contraction par rapport au mytheme 2 (Oreste s'éloigne), car le choc qui a initié son éloignement est diminué dans la version hispanophone par rapport à la version francophone. En outre, « yeux écarquillés » devient « *ojos como platos* », ce qui provoque, à notre sens, un effet de voix d'accrétion.

Dans la version anglophone, aucun phénomène n'est à signaler.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Quand il s'est aperçu de ma présence, il m'a jeté un regard étrange. J'ai eu l'impression que c'était la hyène qui me regardait. Et si le choc de l'explosion du siphon de crème avait ouvert un passage dans la tête de Gilles ? Et si la hyène était en train de profiter de ce passage pour aller habiter dans mon <u>petit frère</u> ? Ou pour y infiltrer quelque chose de maléfique ? Cet air-là, ce que j'ai vu sur le visage de Gilles, ça n'était pas lui. Ça sentait le sang et la mort. Ça m'a rappelé que la bête rôdait et qu'elle dormait dans ma maison. Et j'ai compris qu'elle vivait désormais à l'intérieur de Gilles. Mes parents n'ont rien vu. <u>Mon père était trop occupé à commenter la télé à ma mère et ma mère était trop occupée à avoir peur de mon père.</u> p. 54</p>	<p>Cuando se dio cuenta de mi presencia, me miró de un modo extraño. Como si fuera la hiena la que me miraba. ¿Y si el impacto por la explosión del sifón de nata montada hubiera abierto una brecha en la mente de Gilles? ¿Y si la hiena estuviera aprovechándose de la brecha para instalarse en la cabeza de mi <u>hermano</u>? ¿O para infiltrar en ella alguna sustancia maléfica? Aquella expresión, aquello que vi en la cara de Gilles, no era él. Desprendía olor a sangre y muerte. Me recordó que la bestia estaba al acecho y que dormía en casa. Y comprendí que ahora vivía en el interior de Gilles. Mis padres no se dieron cuenta de nada. <u>Mi padre estaba demasiado ocupado en comentar las noticias con mi madre y mi madre estaba demasiado ocupada tenerle miedo a mi padre.</u> p. 40</p>	<p>Quand il s'est rendu compte de ma présence, il m'a regardé bizarrement. Comme si c'était la hyène qui me regardait. Et si le choc de l'explosion du siphon de crème chantilly avait ouvert une brèche dans l'esprit de Gilles ? Et si la hyène était en train de profiter de la brèche pour s'installer dans la tête de mon <u>frère</u> ? Ou pour y infiltrer une quelconque substance maléfique ? Cette expression-là, ce que j'ai vu sur le visage de Gilles, ce n'était pas lui. Ça dégageait une odeur de sang et de mort. Je me suis souvenue que la bête rôdait et qu'elle dormait à la maison. Et j'ai compris que maintenant elle vivait à l'intérieur de Gilles. Mes parents ne se sont rendus compte de rien. <u>Mon père était trop occupé à commenter les nouvelles avec ma mère et ma mère était trop occupée à avoir peur de mon père.</u></p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>Quand il s'est aperçu de ma présence, il m'a jeté un regard étrange. J'ai eu l'impression que c'était la hyène qui me regardait. Et si le choc de l'explosion du siphon de crème avait ouvert un passage dans la tête de Gilles ? Et si la hyène était en train de profiter de ce passage pour aller habiter dans mon petit frère ? Ou pour y infiltrer quelque chose de maléfique ? Cet air-là, ce que j'ai vu sur le visage de Gilles, ça n'était pas lui. Ça sentait le sang et la mort. Ça m'a rappelé que la bête rôdait et qu'elle dormait dans ma maison. Et j'ai compris qu'elle vivait désormais à l'intérieur de Gilles. Mes parents n'ont rien vu. <u>Mon père était trop occupé à commenter la télé à ma mère et ma mère était trop occupée à avoir peur de mon père.</u> p. 54</p>	<p>When he noticed my presence, he gave me an odd look. I felt as if it was the hyena looking at me. What if the shock of the exploding cream siphon had opened a breach into Sam's head? What if the hyena had taken advantage of this breach to go and live within my little brother? Or inject something evil into him? That look I saw on Sam's face, it wasn't him. It smacked of blood and death. It reminded me that the beast was on the prowl and that it slept inside my home. And I realized it now resided within Sam. My parents saw nothing. <u>My father was too busy delivering his tv commentary to my mother, and she was too busy being frightened of him.</u> Pp. 44-45</p>	<p>Quand il s'est aperçu de ma présence, il m'a jetté un étranger regard. J'ai eu l'impression que c'était la hyène qui me regardait. Et si le choc de l'explosion du siphon de crème avait ouvert une brèche dans la tête de Sam ? Et si la hyène avait mis à profit cette brèche pour aller vivre dans mon petit frère ? Ou pour injecter un truc maléfique en lui ? Ce regard que j'ai vu sur le visage de Sam, ce n'était pas lui. Ça sentait le sang et la mort. Ça m'a rappelé que la bête rôdait et qu'elle dormait dans ma maison. Et j'ai compris qu'elle résidait maintenant dans Sam. Mes parents n'ont rien vu. <u>Mon père était trop occupé à livrer son commentaire de la télé à ma mère, et elle était trop occupée à avoir peur de lui.</u></p>

Pour cet extrait, dans la version espagnole, le même phénomène que celui déjà observé plus haut se produit : « petit frère » en français devient « *hermano* » en espagnol, ce qui provoque un effet de voix de réduction et, à notre sens, un effet interprétatif de contraction par rapport au mythe 2, car la relation entre frère et sœur (et donc, entre Oreste et Électre) semble, par cette formulation, moins fusionnelle en espagnol qu'en français. Un deuxième effet à déceler réside dans la phrase « Mon père était trop occupé à commenter la télé à ma mère », qui devient « *Mi padre estaba demasiado ocupado en comentar las noticias con mi madre* ». L'utilisation de la préposition « *con* » (« avec ») en espagnol implique une interaction entre les parents, un lien réciproque qui n'intervient pas

dans la version originale. Dès lors, nous sommes en présence d'un effet de voix de déformation, et d'un effet interprétatif de contraction, car l'intensité du mytheme 1 (Agamemnon invengé) est réduite par ce prétendu lien entre la mère et le père dans la version hispanophone.

En anglais, un effet se produit également. Lorsque la version originale formule « ma mère était trop occupée à avoir peur de mon père », la version anglaise propose « *she was too busy being frightened of him* ». Ceci provoque, à nos yeux, un effet de voix de réduction, car l'on perd l'équilibre entre « père » et « mère » et la répétition présente en français.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
Sur le chemin du retour, la <u>camionnette du glacier</u> est passée, jouant la <i>Valse des fleurs</i> . J'ai pris la main de Gilles. Elle était froide et raide comme un oiseau mort. La hyène a ri en me <u>déchiquetant les tripes</u> . p. 84	De vuelta a casa, vimos pasar la <u>camioneta de los helados</u> al ritmo del <i>Vals de las flores</i> . Cogí a Gilles de la mano. La tenía fría y tiesa como un pájaro muerto. La risa de la hiena me <u>revolvió las tripas</u> . p. 61	De retour à la maison, nous avons vu passer la <u>camionnette des glaces</u> au rythme de la <i>Valse des fleurs</i> . J'ai pris la main de Gilles. Elle était froide et raide comme un oiseau mort. Le rire de la hyène m'a <u>retourné les tripes</u> .
VO	VEN	Rétrotraduction
Sur le chemin du retour, la <u>camionnette du glacier</u> est passée, jouant la <i>Valse des fleurs</i> . J'ai pris la main de Gilles. Elle était froide et raide comme un oiseau mort. La hyène a ri en me <u>déchiquetant les tripes</u> . p. 84	On the way home, the <u>ice-cream truck</u> passed, playing the "Flower Waltz." I took Sam's hand. It was cold and stiff like a dead bird. The hyena laughed as she <u>tore my guts to shreds</u> . p. 71	Sur le chemin du retour, le <u>camion de glaces</u> est passé, jouant la <i>Valse des fleurs</i> . J'ai pris la main de Sam. Elle était froide et raide comme un oiseau mort. La hyène a ri en <u>déchiquetant mes tripes</u> .

Plusieurs phénomènes sont à relever dans la version hispanophone de cet extrait. En premier lieu, nous avons affaire à un effet de voix de réduction couplé à un effet interprétatif de contraction, car l'utilisation de « camionnette du glacier » en français est rendue sous la forme « *camioneta de los helados* » en espagnol. En français, l'accent est mis sur le glacier, dont la tête a explosé, tandis que la version espagnole se focalise plutôt sur les glaces. Dès lors, la référence au moment traumatique qui initie l'éloignement de Gilles (et donc, d'Oreste) disparaît, ce qui nous permet de justifier l'effet interprétatif de contraction. Enfin, notons l'utilisation du verbe « *revolver* » en espagnol au lieu de « déchiqueter » en français. Nous voyons un effet de voix de réduction, sans effet interprétatif particulier au niveau du mythe.

En anglais, le même phénomène se produit qu'en espagnol : « camionnette du glacier » devient « *ice-cream truck* », ce qui provoque le même effet de voix de réduction et le même effet interprétatif de contraction qu'en espagnol.

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Gilles n'était pas là. Il était parti au stand de tir avec mon père. C'était devenu leur rituel du samedi après-midi. Une nouvelle relation s'était installée entre eux. Depuis qu'il était capable de tenir une arme entre ses mains, Gilles semblait digne de l'attention de notre père. Ils commençaient à avoir des conversations auxquelles je ne comprenais rien, où il était question de Smith & Wesson, Beretta, Pierre Artisan, Browning... Tel calibre pour tel animal. Comment transpercer la peau d'un rhinocéros ? Comment pulvériser un organe vital à plusieurs centaines de mètres de distance ? Pour l'heure, mon frère devait patienter avant de pouvoir participer à une partie de chasse. Il fallait qu'il apprenne à tirer sur des cibles immobiles d'abord. Sa physionomie continuait de se modifier. Il n'avait plus rien d'un petit garçon. Il avait huit ans et sa chimie interne avait muté. J'étais certaine que c'était la vermine qui poursuivait son travail de pollution. Même son odeur n'était plus la même. <u>Comme si son parfum avait tourné.</u> Il dégageait quelque chose d'inquiétant, c'était subtil, mais je le sentais. Ça sortait de son sourire. Ce que j'appelais son nouveau sourire. Une grimace qui disait : « <u>Fais encore un pas vers moi et je te bouffe la gueule.</u> » Le sourire de mon frère puait. Mais je gardais son secret. Pp. 111-112</p>	<p>Gilles no estaba en casa. Había ido al club de tiro con mi padre. Aquella actividad se había convertido en el ritual de los sábados por la tarde y había establecido entre ellos una nueva relación. Desde que era capaz de sostener un arma entre las manos, Gilles parecía digno de la atención de nuestro padre. Mantenían conversaciones incomprensibles para mí en las que hablaban de Smith & Wesson, Beretta, Pierre Artisan, Browning... Tal calibre para tal animal. Cómo atravesar la piel de un rinoceronte. Cómo pulverizar un órgano vital a varios centenares de metros de distancia. De momento, mi hermano debería esperar para poder participar en una cacería, antes tenía que aprender a disparar a blancos inmóviles. Su fisonomía seguía cambiando. Ya no era un niño pequeño: tenía ocho años y su química interna había mutado. Yo estaba convencida de que era por culpa del parásito, que proseguía con su trabajo de contaminación. Incluso olía diferente, <u>como si hubiera cambiado de perfume.</u> Desprendía algo inquietante. Era sutil, pero yo lo notaba. Parecía emanar de su sonrisa, de lo que yo llamaba su nueva sonrisa. Una mueca que decía: «<u>Como des un paso más hacia mí, te zampo viva.</u>» La sonrisa de mi hermano apestaba. Pero yo guardaba su secreto. Pp. 80-81</p>	<p>Gilles n'était pas à la maison. Il était allé au stand de tir avec mon père. Cette activité était devenue le rituel des samedi après-midi et avait établi entre eux une nouvelle relation. Depuis qu'il était capable de tenir une arme entre les mains, Gilles semblait digne de l'attention de notre père. Ils entretenaient des conversations incomprensibles pour moi où ils parlaient de Smith & Wesson, Beretta, Pierre Artisan, Browning... Tel calibre pour tel animal. Comment transpercer la peau d'un rhinocéros. Comment pulvériser un organe vital à plusieurs centaines de mètres de distance. Pour l'instant, mon frère devait attendre pour pouvoir participer à une chasse, d'abord il devait apprendre à tirer sur des cibles stationnaires. Sa physionomie continuait de changer. Il n'était plus un petit garçon : il avait huit ans et sa chimie interne avait muté. Moi j'étais convaincue que c'était la faute du parasite, qui poursuivait son travail de pollution. Il sentait même différemment, <u>comme s'il avait changé de parfum.</u> Il dégageait quelque chose d'inquiétant. C'était subtil, mais je le remarquais. Ça semblait émaner de son sourire, de ce que j'appelais son nouveau sourire. Une grimace qui disait : « <u>Si tu fais encore un pas vers moi, je te bouffe vivante.</u> » Le sourire de mon frère puait. Mais je gardais son secret.</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>Gilles n'était pas là. Il était parti au stand de tir avec mon père. C'était devenu leur rituel du samedi après-midi. Une nouvelle relation s'était installée entre eux. Depuis qu'il était capable de tenir une arme entre ses mains, Gilles semblait digne de l'attention de notre père. Ils commençaient à avoir des conversations auxquelles je ne comprenais rien, où il était question de Smith & Wesson, Beretta, Pierre Artisan, Browning... Tel calibre pour tel animal. Comment transpercer la peau d'un rhinocéros ? Comment pulvériser un organe vital à plusieurs centaines de mètres de distance ? Pour l'heure, mon frère devait patienter avant de pouvoir participer à une partie de chasse. Il fallait qu'il apprenne à tirer sur des cibles immobiles d'abord. Sa physionomie continuait de se modifier. Il n'avait plus rien d'un petit garçon. Il avait huit ans et sa chimie</p>	<p>Sam wasn't there. He had gone to the shooting range with my father. A new relationship had developed between them, and this had become their Saturday-afternoon ritual. It seemed as though Sam had become worthy of our father's attention as soon as he was capable of holding a gun. They started having conversations, of which I understood nothing, about Smith & Wesson, Beretta, Pierre Artisan, and Browning. This or that caliber for this or that animal. How to pierce a rhinoceros's hide. How to destroy a vital organ at several hundred yards. But my brother couldn't yet join a hunting party, he had to learn to shoot at fixed targets first. Sam's features continued to change. He no longer looked like a little boy. He was eight years old and his internal chemistry had mutated. I was sure it was the vermin still polluting him. Even his smell was no longer the same. It was as if his</p>	<p>Sam n'était pas là. Il était allé au stand de tir avec mon père. Une nouvelle relation s'était développée entre eux, et c'était devenu leur rituel du samedi après-midi. Il semble que Sam était devenu digne de l'attention de notre père dès qu'il a été capable de tenir une arme à feu. Ils ont commencé à avoir des conversations, auxquelles je ne comprenais rien, sur Smith & Wesson, Beretta, Pierre Artisan, et Browning. Tel ou tel calibre pour tel ou tel animal. Comment percer la peau d'un rhinocéros. Comment détruire un organe vital à plusieurs centaines de mètres. Mais mon frère ne pouvait pas encore se joindre à une partie de chasse, il devait d'abord apprendre à tirer sur des cibles immobiles. Les traits de Sam continuaient de changer. Il ne ressemblait plus à un petit garçon. Il avait huit ans et sa chimie interne avait muté. J'étais sûre que c'était la vermine qui le polluait encore. Même</p>

<p>interne avait muté. J'étais certaine que c'était la vermine qui poursuivait son travail de pollution. Même son odeur n'était plus la même. Comme si son parfum avait tourné. Il dégageait quelque chose d'inquiétant, c'était subtil, mais je le sentais. <u>Ça sortait de son sourire. Ce que j'appelais son nouveau sourire.</u> Une grimace qui disait : « Fais encore un pas vers moi et je te bouffe la gueule. » Le sourire de mon frère puait. Mais je gardais son secret. Pp. 111-112</p>	<p>scent had gone bad. He gave off something troubling; it was subtle but I sensed it. <u>It was in his smile, what I called his new smile.</u> A grimace that said: "Take another step toward me and I'll bite your head off." My brother's grin stank. But I kept his secret. Pp. 96-97</p>	<p>son odeur n'était plus la même. C'est comme si son parfum avait mal tourné. Il dégageait quelque chose de troublant ; c'était subtil mais je le sentais. <u>C'était dans son sourire, ce que j'appelais son nouveau sourire.</u> Une grimace qui disait : « Un pas de plus vers moi et je t'arrache la tête avec les dents ». Le sourire de mon frère puait. Mais je gardais son secret.</p>
--	---	---

Pour ce cinquième extrait illustratif du mytheme 2, deux phénomènes sont à relever en espagnol. En premier lieu, la narratrice parle des changements chez Gilles en disant « comme si son parfum avait tourné », ce qui devient, dans la version hispanophone « *como si hubiera cambiado de perfume* ». Nous voyons un effet de voix de déformation, qui débouche sur un effet interprétatif de transformation en rapport avec le mytheme 2 (Oreste s'éloigne). En effet, nous perdons, en espagnol, l'idée du frère passant « du côté obscur », raison pour laquelle l'on dit, en français, que son parfum aurait « tourné ». Ce moment pivot est neutralisé en espagnol, ce qui réduit la force de l'éloignement de Gilles et, dès lors, l'expressivité du mytheme 2. Le deuxième phénomène à relever se trouve dans les mots représentés par la grimace de Gilles, grimace dont, en français, l'on indique qu'elle signifie « Fais encore un pas vers moi et je te bouffe la gueule ». Dans la version espagnole, ceci devient « *Como des un paso más hacia mí, te zampo viva* ». Là où, en français, il s'agirait d'une phrase que Gilles pourrait prononcer à n'importe qui, l'espagnol utilise une formulation où cette phrase du frère est explicitement destinée à sa sœur (car le féminin est utilisé). Dès lors, nous sommes en présence d'un effet de voix de déformation, et d'un effet interprétatif d'expansion, car le clivage entre frère et sœur (et donc, Oreste et Électre), n'est qu'amplifié par la formulation en espagnol.

Dans la version anglophone, le seul phénomène à relever est relatif à l'utilisation de caractères italiques. Ainsi, « Ce que j'appelais son nouveau sourire » devient, en anglais, « *What I called his new smile* », où « *new* » est en italique. Nous y voyons un effet de voix d'accrétion et un effet interprétatif d'expansion, car la transition de Gilles vers la méchanceté est mise en exergue, ce qui souligne l'éloignement d'Oreste.

Extrait 6

VO	VES	Rétrotraduction
----	-----	-----------------

J'ai frappé fort. Ça a fait un bruit sourd. Il a ri. Il avait grandi. Son corps maigre ressemblait à un <u>grand oiseau</u> . Un charognard. Ses cheveux avaient foncé aussi. Il les laissait pousser. Ça lui donnait un look un peu <i>seventies</i> , complètement ringard. Malgré tout, il restait beau. Ses yeux surtout, avec leur vert surnaturel. Il ressemblait à un <u>héros</u> de Stephen King. p. 153	Un patadón bien fuerte. Hizo un ruido sordo. Gilles se rió. <u>Mi hermano</u> había crecido. Con aquel cuerpo enjuto parecía un <u>pajarraco</u> . Un carroñero. El pelo también se le había oscurecido. Y se lo estaba dejando crecer, lo que le daba un <i>look</i> setentero, totalmente anticuado. Pese a todo, seguía siendo guapo. Destacaban sus ojos, de un verde sobrenatural. Parecía un <u>personaje</u> de Stephen King. p. 110	Un coup de pied bien fort. Ça a fait un bruit sourd. Gilles a ri. <u>Mon frère</u> avait grandi. Avec ce corps chétif il ressemblait à un <u>vilain oiseau</u> . Un charognard. Ses cheveux avaient foncé aussi. Et il se le laissait pousser, ce qui lui donnait un <i>look</i> des années 1970, totalement désuet. Malgré tout, il restait beau. Ses yeux ressortaient, d'un vert surnaturel. Il ressemblait à un <u>personnage</u> de Stephen King.
VO	VEN	Rétrotraduction
J'ai frappé fort. Ça a fait un bruit sourd. Il a ri. Il avait grandi. Son corps maigre ressemblait à un grand oiseau. Un charognard. Ses cheveux avaient foncé aussi. Il les laissait pousser. Ça lui donnait un look un peu <i>seventies</i> , complètement ringard. Malgré tout, il restait beau. Ses yeux surtout, avec leur vert surnaturel. Il ressemblait à un héros de Stephen King. p. 153	I kicked him hard in the thigh. It made a thud. He laughed. He had gotten bigger. His skinny body looked like a large bird. A vulture. His hair was darker too. He was letting it grow. It made him look a bit Seventies—totally dorkish. Despite it all, he was still a handsome kid. Particularly his eyes, with their supernatural green. He looked like a Stephen King hero. p. 133	Je lui ai donné un grand coup de pied dans la cuisse. Ça a fait un bruit sourd. Il a rigolé. Il avait grandi. Son corps maigre ressemblait à un grand oiseau. Un vautour. Ses cheveux étaient plus sombres. Il les laissait pousser. Ça lui donnait un air des années 1970 – totalement ringard. Malgré tout, il restait un beau garçon. Particulièrement ses yeux, avec leur vert surnaturel. Il ressemblait à un héros de Stephen King.

Pour cet extrait, trois effets sont à signaler dans la version espagnole. En premier lieu, lorsque la narratrice a recours au pronom « Il » pour parler de son petit frère dans le début de l'extrait, la version espagnole utilise « Gilles » et « *Mi hermano* » : ceci réduit l'éloignement entre le frère et sa sœur. Ainsi, si nous sommes en présence d'une accrétion en termes d'effet de voix (explicitation) nous nous trouvons, en revanche, en présence avec un effet interprétatif de contraction, puisque l'éloignement d'Oreste est rendu moins prépondérant par la formulation espagnole. En deuxième lieu, le terme « grand oiseau » est traduit par « *pajarraco* », ce qui crée un effet de voix d'accrétion et un effet interprétatif d'expansion, dans le sens où, en espagnol, « *pajarraco* » peut signifier « *persona disimulada y astuta* » (*Real Academia Española*), ce qui augmente le caractère rusé de Gilles et son effacement, augmentant, dès lors, l'éloignement d'Oreste par rapport à Électre. Enfin, le recours, dans l'espagnol, au terme de « *personaje* » pour traduire le terme original « héros » provoque un effet de voix de réduction couplé à un effet interprétatif de contraction, car le statut de personnage principal de Gilles (et donc d'Oreste, dans son mythe) est réduit. En outre, le côté bénéfique d'Oreste (comme illustré dans les mythes suivants) disparaît.

Dans l'anglais, aucun effet n'est à signaler.

5.4.10.3.3 Mythe 3 : Électre, fidèle, attend

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
J'aimais m'endormir avec sa petite tête juste sous mon nez pour sentir l'odeur de ses cheveux. Gilles avait six ans, j'en avais dix. D'habitude, les frères et sœurs, ça se dispute, ça se jalouse, ça crie, ça chouine, ça s'étripe. Nous pas. Gilles, je l'aimais d'une tendresse de mère. Je le guidais, je lui expliquais tout ce que je savais, c'était ma mission de grande sœur. La forme d'amour la plus pure qui puisse exister. Un amour qui n'attend rien en retour. Un amour indestructible. Pp. 17-18	Me gustaba quedarme dormida con la cabecita de mi hermano justo debajo de la nariz para notar el olor de su pelo. Gilles tenía seis años, yo tenía diez. Normalmente, entre hermanos y hermanas hay discusiones, celos, gritos, berridos, <i>tundas</i> . Entre nosotros, no. Yo quería a Gilles con la ternura de una madre. <i>Le daba consejos</i> , le explicaba todo lo que sabía, era mi misión de hermana mayor. La forma de amor más pura que existe. Un amor que no pide nada a cambio. Un amor indestructible. Pp. 14-15	J'aimais m'endormir avec la petite tête de mon frère juste sous mon nez pour sentir l'odeur de ses cheveux. Gilles avait six ans, j'en avais dix. Normalement, entre frères et sœurs il y a des chamailleries, de la jalousie, des cris, des braillements, des <i>bagarres</i> . Entre nous, non. Moi, j'aimais Gilles avec la tendresse d'une mère. Je lui donnais des conseils, je lui expliquais tout ce que je savais, c'était ma mission de grande sœur. La forme d'amour la plus pure qui existe. Un amour qui n'attend rien en retour. Un amour indestructible.
VO	VEN	Rétrotraduction
J'aimais m'endormir avec sa petite tête juste sous mon nez pour sentir l'odeur de ses cheveux. Gilles avait six ans, j'en avais dix. D'habitude, les frères et sœurs, ça se dispute, ça se jalouse, ça crie, ça chouine, ça s'étripe. Nous pas. Gilles, je l'aimais d'une tendresse de mère. Je le guidais, je lui expliquais tout ce que je savais, c'était ma mission de grande sœur. La forme d'amour la plus pure qui puisse exister. Un amour qui n'attend rien en retour. Un amour indestructible. Pp. 17-18	I liked going to sleep with his little head right under my nose so I could smell the scent of his hair. Sam was six years old, I was ten. Brothers and sisters are usually at each other's throats, riven by jealousy, fighting, whining, crying. Not us. I loved Sam with the devotion of a mother. I guided him, and told him everything I knew; that was my mission as his big sister. It was the purest form of love that could exist. A love that expects nothing in return. Indestructible. p. 15	J'aimais m'endormir avec sa petite tête juste en dessous de mon nez pour que je puisse sentir l'odeur de ses cheveux. Sam avait six ans, j'en avais dix. Les frères et sœurs se sautent généralement à la gorge, remplis de jalousie, ils se battent, ils geignent, ils pleurent. Pas nous. J'aimais Sam avec la dévotion d'une mère. Je le guidais, et lui disais tout ce que je savais ; c'était ma mission en tant que grande sœur. C'était la forme d'amour la plus pure qui puisse exister ? Un amour qui n'attend rien en retour. Indestructible.

Deux phénomènes sont à relever dans la traduction espagnole. En premier lieu, lorsque la narratrice dit des frères et sœurs que « ça s'étripe », l'espagnol parle simplement de « *tundas* » (*bagarres*), ce qui crée un effet de voix de réduction, et un effet interprétatif de contraction dans le cadre du mythe 2 étudié ci-dessus, car la rivalité présumée entre la sœur et le frère est moins préminente dans la version espagnole. En outre, là où la narratrice, quand elle parle de son frère, dit « je le guidais », l'espagnol dit « *le daba consejos* ». La notion de guide que représente Électre pour Oreste est donc diminuée dans l'espagnol, ce qui crée un effet de voix de réduction et un effet interprétatif de contraction

En anglais, aucun effet particulier n'est à signaler.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
L'été suivant est arrivé. L'état de Gilles ne s'était pas amélioré. Le vide de ses yeux s'était peu à peu rempli d'un truc incandescent, pointu et tranchant. Ce	Llegó de nuevo el verano. Gilles no había mejorado: el vacío de sus ojos se había ido llenando de algo incandescente, puntiagudo y cortante.	L'été est revenu. L'état de Gilles ne s'était pas amélioré : le vide de ses yeux s'était progressivement rempli de quelque chose d'incandescent, de

<p>qui vivait à l'intérieur de la hyène avait progressivement migré vers la tête de mon petit frère. Une colonie de créatures sauvages s'y était installée, se nourrissant des lambeaux de sa cervelle. Cette armée grouillante pullulait, brûlait les forêts primaires et les transformait en paysages noirs et marécageux. <u>Je l'aimais</u>. Et j'allais réparer tout ça. Rien ne pourrait m'en empêcher. Même s'il ne jouait plus avec moi. Même si son rire était devenu aussi sinistre qu'une pluie acide sur un champ de coquelicots. Je l'aimais comme <u>une mère aime son enfant malade</u>. Son anniversaire, c'était le 26 septembre. J'ai décidé que tout devrait être prêt pour ce jour-là. Pp. 61-62</p>	<p>Lo que vivía dentro de la hiena había emigrado a la cabeza de mi hermano. Una colonia de criaturas salvajes se había instalado en su interior y se alimentaba de pedazos de su cerebro. Aquel ejército bullicioso pululaba por allí dentro, arrasando la selva virgen y transformándola en un paisaje negro y pantanoso. <u>Yo quería a mi hermano</u>. Y arreglaría aquello. Nada podría impedírmelo. Aunque ya no jugara conmigo. Aunque su risa se hubiese vuelto tan siniestra como una lluvia acida sobre un campo de amapolas. Lo quería como <u>una madre quiere a un hijo enfermo</u>. Su cumpleaños era el 26 de septiembre. Decidí que todo debería estar listo para ese día. p. 45</p>	<p>pointu et de coupant. Ce qui vivait dans la hyène avait migré dans la tête de mon frère. Une colonie de créatures sauvages s'était installée à l'intérieur de lui et se nourrissait de lambeaux de son cerveau. Cette armée grouillante pullulait là-dedans, rasant la forêt vierge et la transformant en un paysage noir et marécageux. <u>Moi j'aimais mon frère</u>. Et j'allais réparer tout ça. Rien ne pourrait m'en empêcher. Même s'il ne jouait plus avec moi. Même si son rire était devenu aussi sinistre qu'une pluie acide sur un champ de coquelicots. Je l'aimais <u>comme une mère aime son fils malade</u>. Son anniversaire était le 26 septembre. J'ai décidé que tout devrait être prêt pour ce jour-là.</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>L'été suivant est arrivé. L'état de Gilles ne s'était pas amélioré. Le vide de ses yeux s'était peu à peu rempli d'un truc incandescent, pointu et tranchant. Ce qui vivait à l'intérieur de la hyène avait progressivement migré vers la tête de mon petit frère. Une colonie de créatures sauvages s'y était installée, se nourrissant des lambeaux de sa cervelle. Cette armée grouillante pullulait, brûlait les forêts primaires et les transformait en paysages noirs et marécageux. Je l'aimais. Et j'allais réparer tout ça. Rien ne pourrait m'en empêcher. Même s'il ne jouait plus avec moi. Même si son rire était devenu aussi sinistre qu'une pluie acide sur un champ de coquelicots. Je l'aimais comme <u>une mère aime son enfant malade</u>. Son anniversaire, c'était le 26 septembre. J'ai décidé que tout devrait être prêt pour ce jour-là. Pp. 61-62</p>	<p>THE FOLLOWING SUMMER arrived. Sam's state hadn't improved. The emptiness in his eyes had gradually filled with something incandescent, pointed, and sharp-edged. Whatever was living inside the hyena had slowly migrated into my little brother's head. A colony of wild beasts had set up residence there, feeding off slivers of his brain. This teeming army proliferated, burning the primeval forests and turning them into dark, swampy landscapes. I loved him. And I was going to fix it all. Nothing could stop me, even if he no longer played with me, even if his laughter became as ghastly as acid rain on a field of poppies. I loved him like <u>a mother loves a sick child</u>. His birthday was September 26. I decided that everything should be ready by that day. p. 50</p>	<p>L'ETE SUIVANT est arrivé. L'état de Sam ne s'était pas amélioré. Le vide dans ses yeux s'était graduellement rempli de quelque chose d'incandescent, pointu et tranchant. Ce qui vivait dans la hyène avait lentement migré dans la tête de mon petit frère. Une colonie de bêtes sauvages s'y était installée, se nourrissant de morceaux de son cerveau. Cette armée grouillante a proliféré, brûlant les forêts primaires et les transformant en paysages noirs et marécageux. Je l'aimais. Et j'allais réparer tout ça. Rien ne pouvait m'arrêter, même s'il ne jouait plus avec moi, même si son rire était devenu aussi épouvantable que de la pluie acide sur un champ de coquelicots. Je l'aimais comme <u>une mère aime un enfant malade</u>. Son anniversaire était le 26 septembre. J'ai décidé que tout devrait être prêt d'ici là.</p>

Dans la version hispanophone, nous sommes tout d'abord en présence d'un effet de voix d'accrétion. En effet, lorsque la narratrice dit de son frère « Je l'aimais », la version espagnole propose « *Yo quería a mi hermano* », ce qui amplifie l'amour dont fait preuve la narratrice, ce qui débouche sur un effet de voix d'accrétion et un effet interprétatif d'expansion, l'affection d'Électre (qui attend) envers Oreste étant plus forte dans la version hispanophone. Par ailleurs, la perte du possessif présent dans « son enfant malade », traduit par « *un hijo enfermo* » dans la version hispanophone, provoque un effet de voix de réduction, ce qui se traduit par un effet interprétatif de contraction, le lien unissant Gilles et sa sœur (Oreste et Électre) s'en trouvant réduit, ce qui réduit l'expressivité du mytheme 3 dans lequel Électre attend fidèlement Oreste.

Un phénomène similaire se produit dans la version anglophone, dans laquelle « son enfant malade » devient « *a sick child* ». Les mêmes effets de réduction et de contraction sont présents dans la traduction vers l'anglais, pour la même raison.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Finally, on s'en foutait, il s'agissait de remonter le temps. Donc le temps n'avait pas d'importance. Rien n'avait d'importance. Je ne pouvais juste pas accepter de passer ma vie à regarder la vermine manger le cerveau de mon <u>petit frère</u>. Le perdre pour toujours. Même si je devais y consacrer toute mon existence, je changerais ça. Ou je mourrais. Il n'y avait aucune autre solution. p. 106</p>	<p>Al fin y al cabo, qué más daba, si de lo que se trataba era de viajar al pasado. Así que el tiempo no tenía la más mínima importancia. Nada tenía importancia. Sencillamente, no podía conformarme con pasar el resto de mi vida mirando cómo el parásito se comía el cerebro de mi <u>hermano</u> y perderlo definitivamente. Aunque tuviera que dedicarle toda mi existencia, iba a cambiar las cosas. De lo contrario, me moriría. No había alternativa. p. 77</p>	<p>Au bout du compte, qu'est-ce que ça peut faire, s'il s'agissait de voyager dans le passé. Donc le temps n'avait pas la moindre importance. Rien n'avait d'importance. Je ne pouvais tout simplement pas accepter de passer le reste de ma vie à regarder le parasite manger le cerveau de mon <u>frère</u> et le perdre définitivement. Même si je devais y consacrer toute mon existence, j'allais changer les choses. Sinon je mourrais. Il n'y avait pas d'autre choix.</p>
<p>Finally, on s'en foutait, il s'agissait de remonter le temps. Donc le temps n'avait pas d'importance. Rien n'avait d'importance. Je ne pouvais juste pas accepter de passer ma vie à regarder la vermine manger le cerveau de mon petit frère. Le perdre pour toujours. Même si je devais y consacrer toute mon existence, je changerais ça. Ou je mourrais. Il n'y avait aucune autre solution. p. 106</p>	<p>Ultimately, it really didn't matter, the aim was to travel back in time. So time was not important. In fact, nothing was important. But I simply couldn't accept spending the rest of my life watching the vermin eat my little brother's brain, and losing him forever. I would change that, even if I had to devote my entire existence to it. Or I would die. There was no other way. p. 92</p>	<p>Au final, ça n'avait vraiment pas d'importance, le but était de remonter dans le temps. Alors le temps n'avait pas d'importance. À vrai dire, rien n'avait d'importance. Mais je ne pouvais simplement pas accepter de passer le restant de ma vie à regarder la vermine manger le cerveau de mon petit frère, et le perdre pour toujours. J'allais changer ça, même si je devais y consacrer toute mon existence. Ou je mourrais. Il n'y avait pas d'autre solution.</p>

Comme nous l'avions déjà vu plus haut, « petit frère » devient, en espagnol, « *hermano* », ce qui crée un effet de voix de réduction en raison de la perte du caractère affectueux de l'expression. Ceci provoque également un effet interprétatif de contraction concernant le mythe 3, car le lien affectif entre Électre et Oreste, qu'elle attend, s'en trouve diminué.

En revanche, aucun effet n'est à signaler dans la traduction vers l'anglais pour ce passage.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
<p>La boule de chaleur dans mon ventre a bondi jusqu'à ma gorge, rendant ma respiration courte et saccadée. Je me suis assise dans la voiture, mon corps à quelques centimètres du sien. Quand il a posé sa main sur le levier de vitesses, elle a frôlé mon genou. La boule de</p>	<p>La bola de calor me saltó del estómago a la garganta y empecé a respirar entrecortadamente. Estaba sentada en el asiento del copiloto con mi cuerpo a pocos centímetros del suyo. Cuando llevó la mano al cambio de marchas, me rozó la rodilla. La bola de calor me</p>	<p>La boule de chaleur a sauté de mon estomac à ma gorge, et j'ai commencé à respirer de manière entrecoupée. J'étais assise sur le siège du copilote, avec son corps à quelques centimètres du mien. Lorsqu'il a dirigé sa main vers le levier de vitesses, il a effleuré mon</p>

<p>mon ventre est descendue entre mes jambes. Quelque chose s'est mis à palpiter là. Je crois que si le Champion m'avait touchée à ce moment-là, je me serais évanouie. Ce qu'il avait fait à l'ivrogne me faisait peur. J'en concevais une crainte qui confinait au dégoût. Et malgré tout, cette chaleur... Il a dit : « Tout s'est bien passé ? J'ai dit : « Oui. » pp. 140-141</p>	<p>bajó a las piernas y algo empezó a palpar allí abajo. Creo que si el Campeón me hubiera tocado en aquel momento me habría desmayado. Lo que le había hecho al borracho me daba miedo, me producía un temor que rayaba en la repulsión. Y a pesar de todo, aquel calorcito... -¿Ha ido todo bien? Me preguntó. -Sí -le contesté. pp. 101-102</p>	<p>genou. La boule de chaleur est descendue entre mes jambes et quelque-chose a commencé à palpiter là en bas. Je crois que si le Champion m'avait touchée à ce moment, je me serais évanouie. Ce qu'il avait fait à l'ivrogne me faisait peur, me suscitait une terreur qui frôlait le dégoût. Et, malgré tout, cette chaleur... -Tout s'est bien passé ? M'a-t-il demandé. -Oui -je lui ai répondu.</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>La boule de chaleur dans mon ventre a bondi jusqu'à ma gorge, rendant ma respiration courte et saccadée. Je me suis assise dans la voiture, mon corps à quelques centimètres du sien. Quand il a posé sa main sur le levier de vitesses, elle a frôlé mon genou. La boule de mon ventre est descendue entre mes jambes. Quelque chose s'est mis à palpiter là. Je crois que si le Champion m'avait touchée à ce moment-là, je me serais évanouie. Ce qu'il avait fait à l'ivrogne me faisait peur. J'en concevais une crainte qui confinait au dégoût. Et malgré tout, cette chaleur... Il a dit : « Tout s'est bien passé ? J'ai dit : « Oui. » pp. 140-141</p>	<p>The swelling warmth in my belly rose into my throat, making me take short, spasmodic breaths. I sat there in the car, my body a few inches from his. When he placed his hand on the gear lever, it brushed against my knee. The warmth in my belly sank between my legs. Something began to throb down there. I think that if the Champion had touched me then, I would have fainted. What he had done to the drunk that time scared me—I felt a kind of fear bordering on disgust—and yet, that warm feeling... “Did it all go OK?” he asked. “Yes,” I said. Pp. 121-122-123</p>	<p>Le gonflement de chaleur dans mon ventre est remonté dans mon estomac, me poussant à respirer de manière brève et spasmodique. Je me suis assise là, dans la voiture, mon corps à quelques centimètres du sien. Lorsqu'il a placé sa main sur le levier de vitesses, elle a effleuré mon genou. La chaleur dans mon ventre a plongé entre mes jambes. Je pense que si le Champion m'avait touchée à ce moment, je me serais évanouie. Ce qu'il avait fait à l'ivrogne cette fois-là me faisait peur— Je sentais un genre de crainte frôlant le dégoût—et pourtant, ce sentiment de chaleur... « Tout s'est bien passé ? » m'a-t-il demandé. « Oui, » j'ai répondu.</p>

Pour ce passage représentatif du mytheme 3, aucun effet n'est à relever, qu'il s'agisse de la traduction vers l'espagnol ou de la traduction vers l'anglais.

Remarque sur l'anglais et la traduction FR-EN du sexe féminin

VO	VEN	Rétrotraduction
<p>L'air était si dense qu'il entrait difficilement dans mes poumons. Mon corps n'avait jamais été aussi proche du sien. Je savais désormais que ce qui palpait là, entre mes jambes, c'était <u>mon sexe</u> qui appelait le sien. p. 171</p>	<p>The air was so thick, it had trouble entering my lungs. My body had never been this close to the Champion's. I knew now that the throbbing down there, between legs, was my own <u>carnal desire</u> calling to his. p. 151</p>	<p>L'air était si dense qu'il avait du mal à entrer dans mes poumons. Mon corps n'avait jamais été aussi proche de celui du Champion. Je savais maintenant que la palpitation là en bas, entre mes jambes, était mon propre <u>désir charnel</u> qui appelait le sien.</p>

VO	VEN	Rétrotraduction
<p>Lorsque je me suis déshabillée pour me mettre au lit, j'ai senti que <u>mon sexe</u> avait une odeur inhabituelle. L'odeur du plaisir. Je me suis endormie dans les bras du Champion. Je désirais sa présence avec une telle ardeur que je pouvais sentir son corps contre le mien. Il ne dormait qu'à quelques mètres moi. Seul. p. 174</p>	<p>When I got undressed to go to bed, I noticed an unusual smell coming from <u>my vagina</u>. The smell of pleasure. I fell asleep in the Champion's arms. I had such fierce desire for his presence that I could feel his body against mine. He was sleeping only a few yards away from me. Alone. p. 153</p>	<p>Quand je me suis déshabillée pour me mettre au lit, j'ai senti une odeur inhabituelle venant de <u>mon vagin</u>. L'odeur du plaisir. Je me suis endormie dans les bras du Champion. J'avais un désir si fort de sa présence que je pouvais sentir son corps contre le mien. Il dormait à quelques mètres de moi. Seul.</p>

Nous avons vu dans l'extrait précédent que la découverte de la sexualité de la narratrice est un aspect important de *La Vraie Vie*. Dans ce passage, nous pouvons mettre en exergue la non-existence de terme neutre en anglais pour se référer au sexe, ce qui pousse les traducteurs à devoir s'adapter. Dans le premier extrait « sexe » (en référence au vagin) devient « *carnal desire* », ce qui provoque un effet de voix de déformation. Dans le deuxième « sexe » devient « *vagina* », terme plus spécifique, et quelque peu plus médical que le terme utilisé en français, ce qui crée un effet de voix d'accrétion.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
J'aimais mon corps. Ça n'avait rien de narcissique. Même s'il avait été moche, je l'aurais aimé pareil. J'aimais mon corps comme un compagnon de route qui ne me trahissait jamais. Et que je devais protéger. J'aimais découvrir ses nouvelles sensations. Et les plaisirs possibles. Je faisais en sorte de me rappeler les moments agréables et d'oublier la douleur. p. 224	Me gustaba mi cuerpo, pero no de un modo narcisista: si hubiera sido feo, me habría gustado igual. Lo quería como a un compañero de viaje que no te traiciona nunca. Un compañero al que debía proteger. Me gustaba descubrir sus nuevas sensaciones. Y los placeres posibles. Procuraba acordarme de los momentos agradables y olvidarme del dolor. p. 161	J'aimais mon corps, mais pas d'une manière narcissique : s'il avait été moche, je l'aurais aimé tout autant. Je l'aimais comme un compagnon de voyage qui ne vous trahit jamais. Un compagnon que je devais protéger. J'aimais découvrir ses nouvelles sensations. Et les plaisirs possibles. Je cherchais à me souvenir des moments agréables et à oublier la douleur.
VO	VEN	Rétrotraduction
J'aimais mon corps. Ça n'avait rien de narcissique. Même s'il avait été <u>moche</u> , je l'aurais aimé pareil. J'aimais mon corps comme un compagnon de route qui ne me trahissait jamais. Et que je devais protéger. J'aimais découvrir ses nouvelles sensations. Et les plaisirs possibles. Je faisais en sorte de me rappeler les moments agréables et d'oublier la douleur. p. 224	I loved my body. There was nothing narcissistic about this. Even if my body had been <u>gross</u> , I would have loved it just the same, like a traveling companion who never let me down, and whom I had to protect. I loved discovering its new sensations and possible pleasures, and made sure to recall the nice moments and forget the pain. Pp. 197-198	J'aimais mon corps. Il n'y avait rien de narcissique à cela. Même si mon corps avait été <u>dégoûtant</u> , je l'aurais aimé de la même manière, comme un compagnon de voyage qui ne m'a jamais laissée tomber et que je devais protéger. J'ai aimé découvrir ses nouvelles sensations et ses plaisirs possibles, et je me suis assurée de me rappeler les bons moments et d'oublier la douleur.

Pour ce passage, rien n'est à signaler dans la version espagnole.

En revanche, nous relevons un phénomène intéressant dans la traduction vers l'anglais. L'adjectif « moche » utilisé par la narratrice pour caractériser son corps est traduit par « *gross* », signifiant « *extremely fat or large and ugly* », à savoir extrêmement gros et laid. Ainsi, l'expressivité de l'adjectif est amplifiée par un effet de voix d'accrétion, car la narratrice présente envers son corps une auto-grossophobie, idée totalement absente de la version originale.

Extrait 6

VO	VES	Rétrotraduction
C'est là que ça a éclo. <u>Au creux de mon ventre</u> . Ce n'était pas au niveau des tripes, c'était plus profond que ça.	Fue entonces cuando algo me surgió <u>de dentro</u> . No de las tripas, sino de un lugar más profundo todavía. Más allá	C'est là que quelque chose a surgi <u>de l'intérieur</u> . Pas des tripes, plutôt d'un endroit encore plus profond. Au-delà

<p>Au-delà de tout. Une créature beaucoup plus grande que moi a poussé. <u>Dans mon ventre</u>. Ça n'était pas la même bête que celle que le Champion nourrissait, chaude et moelleuse. Celle-là était hideuse. Son visage abject vomissait d'autres créatures, ses enfants. Cette bête-là voulait manger mon père. Et tous ceux qui me voulaient du mal. Cette bête m'interdisait de pleurer. Elle a poussé un long rugissement qui a dépecé les ténèbres. C'était fini. <u>Je n'étais pas une proie. Ni un prédateur</u>. J'étais moi et j'étais indestructible. p. 198</p>	<p>de todo. Una criatura más grande que yo. No era la bestia que el Campeón alimentaba, cálida y mullida. Era una bestia repugnante. Su cara abyecta vomitaba otras criaturas, sus propios hijos. Quería comerse a mi padre y a todos los que me hacían daño. Y me impedía llorar. Soltó un largo rugido que desgarró las tinieblas. Se había acabado: <u>ya no era una presa, tampoco un depredador</u>. Yo era yo, y era indestructible. p. 141</p>	<p>de tout. Une créature plus grande que moi. Ce n'était pas la bête que le Champion alimentait, chaude et moelleuse. C'était une bête répugnante. Son visage abject vomissait d'autres créatures, ses propres enfants. Elle voulait manger mon père et tous ceux qui me faisaient du mal. Et elle m'empêchait de pleurer. Elle a poussé un long rugissement qui a déchiré l'obscurité. C'était fini : <u>je n'étais plus une proie, je n'étais pas non plus un prédateur</u>. Moi j'étais moi, et j'étais indestructible.</p>
<p>VO</p>	<p>VEN</p>	<p>Rétrotraduction</p>
<p>C'est là que ça a éclos. Au creux de mon ventre. Ce n'était pas au niveau des tripes, c'était plus profond que ça. Au-delà de tout. Une créature beaucoup plus grande que moi a poussé. Dans mon ventre. Ça n'était pas la même bête que celle que le Champion nourrissait, chaude et moelleuse. Celle-là était hideuse. Son visage abject vomissait d'autres créatures, ses enfants. Cette bête-là voulait manger mon père. Et tous ceux qui me voulaient du mal. Cette bête m'interdisait de pleurer. Elle a poussé un long rugissement qui a dépecé les ténèbres. C'était fini. <u>Je n'étais pas une proie. Ni un prédateur</u>. J'étais moi et j'étais indestructible. p. 198</p>	<p>That's when it hatched. In the pit of my stomach. Not in my gut, much deeper than that, beyond everything. A creature much bigger than me was growing in my belly. It wasn't that warm, soft beast nurtured by the Champion. This one was hideous, its wretched face spewing other creatures, its offspring. This beast wanted to devour my father, and all those who wanted to harm me. This beast forbade me to cry. It let out a long roar that ripped the night apart. And everything changed. <u>I was a prey no more. A predator neither</u>. I was me and I was indestructible. Pp. 173-174</p>	<p>C'est là que ça a éclos. Au creux de mon estomac. Pas dans mes tripes, bien plus profond que ça, au-delà de tout. Une créature bien plus grande que moi grandissait dans mon ventre. Ce n'était pas cette bête chaude et moelleuse alimentée par le Champion. Celle-ci était hideuse, son maudit visage vomissant d'autres créatures, sa progéniture. Cette bête voulait dévorer mon père, et tous ceux qui voulaient me faire du mal. Cette bête m'interdisait de pleurer. Elle a poussé un long rugissement qui a déchiré la nuit. Et tout a changé. <u>Je n'étais plus une proie. Ni un prédateur</u>. J'étais moi et j'étais indestructible.</p>

Dans la version espagnole de cet extrait, plusieurs phénomènes sont à relever. Tout d'abord, au niveau du corps, deux omissions se sont produites dans la version en langue espagnole. « Aux creux de mon ventre » devient « *de dentro* », et « Dans mon ventre » disparaît complètement. La disparition de ces éléments revêt un poids tout particulier car, dans un entretien qu'a donné Dieudonné à *La Grande Librairie*, celle-ci parle précisément de l'importance pour l'héroïne de découvrir son corps et sa sexualité. Ici, nous observons en français un parallèle entre le monstre qui naît dans le ventre de la narratrice et « la bête » nourrie par le Champion : c'est l'alliance de ces deux figures monstrueuses qui donnent à la narratrice la force d'affronter son père. Nous voyons dans ces disparitions un effet de voix de réduction, couplé à un effet interprétatif de contraction concernant le mytheme 3, la puissance accumulée par Électre pendant qu'elle attend le retour d'Oreste semblant moindre en espagnol qu'en français. En outre, dans la traduction vers l'espagnol, le passage « Je n'étais pas une proie. Ni un prédateur. » devient « *ya no era una presa, tampoco un depredador* » (« je n'étais plus une proie, ni un prédateur »). L'utilisation de la notion de « plus » au lieu de « pas » est importante à cet instant de prise de conscience où la narratrice

se défait des étiquettes proie/prédateur et se libère de cette dichotomie dans laquelle elle était enfermée à cause de son père, car la version espagnole laisse entendre que la narratrice a, un jour, été une proie et un prédateur, alors qu'il ne s'agit pas de l'idée que renvoie la version originale. Nous voyons un effet de voix de déformation, couplé à un effet interprétatif de transformation, car la version espagnole donne à Électre une image partielle de prédatrice, ce qui n'est pas du tout le cas en français, ni dans le mythe.

Dans la version anglaise, le même problème se produit en raison de la formulation « *I was a prey no more. A predator neither.* », laissant également entendre que la narratrice a, un jour, été une prédatrice. Le même effet de voix de déformation et un effet interprétatif de transformation similaire à l'espagnol se produisent.

5.4.10.3.4 Mythe 4 : Électre et Oreste se retrouvent et vengent leur père

Extrait 1

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Mon frère est arrivé peu après. Il a regardé le tee-shirt rouge de sang enroulé autour de ma main. Pour une fois, je n'ai pas vu la vermine se presser au fond de ses orbites. Au contraire. J'ai vu que ça ne lui allait pas. Que le jeu avait été trop loin. Il a regardé le petit gros et ses mains se sont crispées. Le village de résistants poussait un cri de révolte derrière les vallées de friches et de marécages. Il n'était pas mort. Merci.</p> <p>L'aube commençait à teinter le ciel noir d'un bleu violet. Le regard de mon frère me faisait comprendre je devais continuer à me battre. Sans lui, peut-être que cette nuit aurait englouti ma volonté. p. 205-206</p>	<p>Gilles llegó poco después. Se fijó en la camiseta roja de sangre que envolvía mi mano. Por primera vez en mucho tiempo no vi al parásito asomarse a la cuenca de sus ojos. Todo lo contrario. Vi en ellos un gesto de desaprobación, como si el juego hubiese ido demasiado lejos. Miró al gordinflón y apretó los puños. La aldea de irreductibles galos lanzaba un grito de rebeldía más allá de los terrenos baldíos y los pantanos. No estaban todos muertos, afortunadamente. El alba empezaba a teñir el cielo negro de un azul violáceo. La mirada de mi hermano me hizo entender que tenía que seguir luchando. De no haber sido por él, tal vez aquella noche habría devorado definitivamente mi voluntad. Pp. 146-147</p>	<p>Gille est arrivé peu après. Il a remarqué le tee-shirt rouge de sang qui enveloppait ma main. Pour la première fois depuis longtemps, je n'ai pas vu le parasite se montrer dans les orbites de ses yeux. Que du contraire. J'ai vu en eux un geste de désapprobation, comme si le jeu avait été trop loin. Il a regardé le gros et serra ses poings. Le village d'irréductibles gaulois lançait un cri de rébellion derrière les terrains en friche et les marécages. Ils n'étaient pas tous morts, heureusement. L'aube commençait à teindre le ciel noir d'un gris violacé. Le regard de mon frère m'a fait comprendre que je devais continuer à me battre. S'il n'avait pas été là, peut-être que cette nuit aurait dévoré définitivement ma volonté.</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>Mon frère est arrivé peu après. Il a regardé le tee-shirt rouge de sang enroulé autour de ma main. Pour une fois, je n'ai pas vu la vermine se presser <u>au fond de ses orbites</u>. Au contraire. J'ai vu que ça ne lui allait pas. Que le jeu avait été trop loin. Il a regardé le petit gros et ses mains se sont crispées. Le village de résistants poussait un cri de révolte derrière les vallées de friches et de marécages. Il n'était pas mort. Merci.</p> <p>L'aube commençait à teinter le ciel noir d'un bleu violet. Le regard de mon</p>	<p>My brother arrived shortly after. He took in the blood-red T-shirt wrapped around my hand. For once, I didn't see the vermin hordes <u>in his gaze</u>. Quite the opposite, I saw that he wasn't ok with all this, that the game had gone too far. He looked at little fatso and his hands tensed. The village of indomitable gave a cry of revolt from beyond the valleys of wilderness and swamps. He wasn't dead. Thank goodness. Dawn was starting to stain the black sky with purplish blue. I understood from my brother's gaze that I should continue to</p>	<p>Mon frère est arrivé peu après. Il a observé avec attention le T-shirt rouge de sang enroulé autour de ma main. Pour une fois, je n'ai pas vu les hordes de vermine <u>dans son regard</u>. Plutôt le contraire, j'ai vu qu'il n'était pas d'accord avec tout cela, que le jeu était allé trop loin. Il a regardé le petit gros et ses mains se sont crispées. Le village d'indomptables a lancé un cri de révolte de derrière les vallées sauvages et les marais. Il n'était pas mort. Dieu merci. L'aube commençait à teinter le ciel noir d'un bleu violacé. Le regard</p>

frère me faisait comprendre je devais continuer à me battre. Sans lui, <u>peut-être</u> que cette nuit aurait englouti ma volonté. p. 205-206	fight. Without him, that night would have swallowed all my will. Pp. 180-181	de mon frère m'a fait comprendre que je devais continuer à me battre. Sans lui, cette nuit aurait avalé toute ma volonté.
---	--	---

Dans ce premier extrait illustratif du mytheme 4 (Oreste et Électre se retrouvent et vengent leur père → la narratrice et Gilles se retrouvent pour venger leur mère), aucun effet n'est à relever dans la traduction vers l'espagnol.

Dans la traduction vers l'anglais, nous relevons, en premier lieu, un effet de voix de réduction qui réside en l'utilisation de « gaze » au lieu d'« au fond de ses orbites », sans que cela ne provoque d'effet interprétatif particulier. Ensuite, le « peut-être » présent en français n'est pas rendu en anglais. Nous y voyons un effet de voix d'accrétion, et un effet interprétatif d'expansion, car la dépendance de la narratrice par rapport à Gilles semble supérieure en anglais, ce qui augmente, dans la version anglaise, le caractère vital des retrouvailles entre Électre et Oreste.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
Tout le monde a ri. Sauf Gilles et moi. p. 207	Todos le rieron la gracia. Todos menos Gilles y yo. p. 147	Ils ont tous ri. Tous sauf Gilles et moi.
VO	VEN	Rétrotraduction
Tout le monde a ri. Sauf Gilles et moi. p. 207	Everyone laughed. Except Sam and me. p. 182	Tout le monde a ri. Sauf Sam et moi.

Dans cet extrait, qui témoigne du retour à la raison de Gilles qui reprend enfin le parti de sa sœur, nous voyons en espagnol un effet de voix d'accrétion, car là où l'adverbe « tous » n'est répété qu'une fois en français, il est répété deux fois en espagnol, ce qui crée un effet interprétatif d'expansion, car une telle formulation renforce le lien unissant la narratrice et son frère, et donc, Électre et Oreste.

Dans la traduction vers l'anglais, nous ne relevons aucun effet particulier.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
Mon père m'a lâchée. « Gilles, donne-moi ça. » On aurait dit un dompteur qui aurait perdu le contrôle d'un de ses fauves. « Gilles ! » Gilles ne bougeait pas. « Gilles, tire ! » Ma mère. Elle avait dit ça ? Vraiment ? Mon père a	Mi padre me soltó. -Gilles, dame eso. Parecía un domador que hubiera perdido el control de una de sus fieras. -¡Gilles! Pero Gilles no se movió.	Mon père m'a lâchée. -Gilles, donne-moi ça. Il ressemblait à un dompteur qui aurait perdu le contrôle de l'un de ses fauves. -Gilles ! Mais Gilles n'a pas bougé.

<p>tourné la tête vers elle. Oui, vraiment. Elle savait que s'il ne mourait pas ce soir, il la tuerait pour ces deux mots-là. Mais elle aussi, elle était épuisée. Il fallait que quelque chose se termine. En réalité, c'était peut-être la seule chose que nous partagions tous les quatre, l'envie d'en finir avec cette famille. p. 258</p>	<p>-!Dispara, Gilles! Era mi madre. ¿De verdad había dicho eso? Mi padre se volvió hacia ella. Sí, lo había dicho de verdad. Y sabía que mi padre, si no moría aquella noche, la mataría por haber pronunciado aquellas dos palabras. Pero ella también estaba agotada. Alguna cosa tenía que concluir. En realidad, quizá era lo único que compartíamos los cuatro, las ganas de acabar con aquella familia. Pp. 183-184</p>	<p>-Tire, Gilles ! C'était ma mère. Elle avait vraiment dit ça ? Mon père s'est retourné vers elle. Oui, elle l'avait vraiment dit. Et elle savait que mon père, s'il ne mourait pas cette nuit, la tuerait pour avoir prononcé ces deux mots. Mais elle aussi était épuisée. Quelque chose devait se conclure. En réalité, peut-être était-ce la seule chose que nous partagions tous les quatre, l'envie d'en finir avec cette famille.</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>Mon père m'a lâchée. « Gilles, donne-moi ça. » On aurait dit un dompteur qui aurait perdu le contrôle d'un de ses fauves. « Gilles ! » Gilles ne bougeait pas. « Gilles, tire ! » Ma mère. Elle avait dit ça ? Vraiment ? Mon père a tourné la tête vers elle. Oui, vraiment. Elle savait que s'il ne mourait pas ce soir, il la tuerait pour ces deux mots-là. Mais elle aussi, elle était épuisée. Il fallait que quelque chose se termine. En réalité, c'était peut-être la seule chose que nous partagions tous les quatre, l'envie d'en finir avec cette famille. p. 258</p>	<p>My father let go of me. "Sam, give that here." He looked like a lion tamer who had lost control of one of his beasts. "Sam!" Sam didn't move. "Shoot, Sam!" My mother. Had she really said that? My father turned his head toward her. Yes, really. She knew that if he didn't die this evening, he would kill her for those two words. But she too was tired. Something had to end. In fact, this was maybe the only thing the four of us shared, the desire to be done with this family. Pp. 227-228</p>	<p>Mon père m'a lâchée. « Sam, donne ça ici. » Il ressemblait à un dompteur de lions qui aurait perdu le contrôle de l'une de ses bêtes. « Sam ! » Sam n'a pas bougé. « Tire, Sam ! » Ma mère. Elle avait vraiment dit ça ? Mon père a retourné sa tête vers elle. Oui, vraiment. Elle savait que si elle ne mourait pas ce soir, il la tuerait pour ces deux mots. Mais elle aussi était fatiguée. Quelque chose devait se terminer. En fait, c'était peut-être la seule chose que nous quatre partagions, le désir d'en avoir fini avec cette famille.</p>

Dans ce troisième extrait, nous ne relevons aucun extrait dans les traductions vers l'anglais et l'espagnol.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
<p>J'ai levé les yeux vers Gilles. Il était là. Mon tout petit frère. Il était là et il pleurait. C'est comme si on me l'avait ramené de chez les morts. La vermine ne l'avait pas tué. p. 262</p>	<p>Levanté los ojos hacia Gilles. Allí estaba. Mi hermanito querido. Estaba allí y lloraba. Tuve la sensación de que regresaba del mundo de los muertos. El parásito no había podido con él. p. 186</p>	<p>J'ai levé les yeux vers Gilles. Il était là. Mon petit frère chéri. Il était là et il pleurait. J'ai eu l'impression qu'il revenait du monde des morts. Le parasite n'avait pas réussi à l'avoir.</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>J'ai levé les yeux vers Gilles. Il était là. Mon tout petit frère. Il était là et il pleurait. C'est comme si on me l'avait ramené de chez les morts. La vermine ne l'avait pas tué. p. 262</p>	<p>I looked up at Sam. There he was. My little baby brother. There he was, and he was crying. It was as if he'd been brought back to me from the dead. The vermin hadn't killed him. p. 231</p>	<p>J'ai levé les yeux vers Sam. Il était là. Mon tout petit frère. Il était là, et il pleurait. C'était comme si m'avait été ramené des morts. La vermine ne l'avait pas tué.</p>

Pour cet avant-dernier extrait relatif au mytheme 4, aucun effet n'est à relever dans la traduction vers l'anglais, ni dans la traduction vers l'espagnol.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Et il y avait ce que je devais garder. Le souffle du crépuscule sur mes paupières. La bête enragée qui s'était rendormie au fond de mon ventre. Les mains du Champion que je pouvais encore sentir sur mes hanches. Et le sourire de Gilles. p. 266</p>	<p>Por otro lado, estaba lo que debía conservar. La brisa del crepúsculo en mis párpados. La fiera rabiosa que había vuelto a dormirse en lo más hondo de mis entrañas. Las manos del Campeón que aún notaba en mis caderas. Y la sonrisa de Gilles. p. 190</p>	<p>De l'autre côté, il y avait ce que je devais conserver. La brise du crépuscule sur mes paupières. Le fauve enragé qui était retourné dormir au plus profond de mes entrailles. Les mains du Champion que je sentais encore sur mes hanches. Et le sourire de Gilles.</p>

VO	VEN	Rétrotraduction
Et il y avait ce que je devais garder. Le souffle du crépuscule sur mes paupières. La bête enragée qui s'était rendormie au fond de mon ventre. Les mains du Champion que je pouvais encore sentir sur mes hanches. Et le sourire de Gilles. p. 266	And there was stuff I had to hold on to: twilight's breath on my eyelids; the furious beast in the pit of my stomach that had fallen asleep again; the Champion's hands, which I could still feel on my hips. And Sam's smile. p. 234	Et il y avait les trucs auxquels je devais me raccrocher : le souffle du crépuscule sur mes paupières ; la bête furieuse dans le creux de mon ventre qui s'était rendormie ; les mains du Champion, que je pouvais encore sentir sur mes hanches. Et le sourire de Sam.

Il en va de même dans ce dernier extrait : nous ne décelons aucun effet.

5.4.10.3.5 Mythe 5 : Les Érinnyes influencent les rapports familiaux sans faire partie du drame

Extrait 1

VO	VEN	Rétrotraduction
« Il y a vachement, vachement longtemps, pas très loin d'ici, sur une montagne disparue, vivait un couple de dragons gigantesques. Ces deux-là s'aimaient si fort que la nuit ils chantaient des chants étranges et très jolis, comme seuls les dragons peuvent le faire. Mais ça faisait peur aux hommes de la plaine. Et ils n'arrivaient plus à dormir. Une nuit, alors que les deux amoureux s'étaient assoupis, rassasiés de leurs chants, ils étaient venus, <u>ces crétins d'hommes</u> , avec des torches et des fourches, sur la pointe des pieds, et ils avaient tué la femelle. Le mâle, fou de chagrin avait carbonisé la plaine peuplée d'hommes, de femmes et d'enfants. Tout le monde était mort. Puis, il avait donné de grands coups de griffe dans la terre. Et ça avait creusé des vallées. Depuis, la végétation a repoussé, des hommes sont revenus, mais les traces de griffes sont restées. » Les bois et les champs alentours étaient parsemés de cicatrices, plus ou moins profondes. Cette histoire faisait peur à Gilles. Pp. 16-17	—Hace un montón, un montón de tiempo, no lejos de aquí, en una montaña que ya no existe, vivía una pareja de dragones gigantescos. Se querían tanto que por la noche cantaban unas melodías extrañas y preciosas como sólo los dragones saben cantar. Pero los hombres de la llanura tenían miedo. Y no conseguían conciliar el sueño. Una noche, mientras los dos enamorados dormían saciados de tanto cantar, <u>aquellos hombres malvados</u> llegaron sigilosamente con antorchas y horcas de labrador y mataron a la hembra. El macho, loco de pena, carbonizó la llanura entera, hombres, mujeres y niños incluidos. No quedó nadie con vida. Luego, empezó a dar grandes zarpazos en el suelo. Y así fue como se formaron los valles. Con el tiempo, la vegetación volvió a crecer y los hombres regresaron, pero las huellas de los zarpazos permanecieron allí. Los bosques y los campos de los alrededores estaban sembrados de cicatrices más o menos profundas. A Gilles le daba miedo esta historia. Pp. 13-14	-Il y a super, super longtemps, pas loin d'ici, sur une montagne qui n'existe plus, vivait un couple de dragons gigantesques. Ils s'aimaient tant que, la nuit, ils chantaient des mélodies étranges et magnifiques comme seuls les dragons peuvent en chanter. Mais les hommes de la plaine avaient peur. Et ils ne parvenaient pas à trouver le sommeil. Une nuit, alors que les deux amoureux dormaient, rassasiés d'avoir tant chanté, <u>ces méchants hommes</u> sont arrivés silencieusement avec des torches et des fourches de fermier et ont tué la femelle. Le mâle, fou de peine, a carbonisé la plaine tout entière, hommes, femmes et enfants inclus. Personne n'y a survécu. Ensuite, il a commencé à faire de grandes griffes dans le sol. Et c'est comme ça que se sont formés les vallées. Avec le temps, la végétation a repoussé et les hommes sont revenus, mais les traces des griffes sont restées là. Les bois et les champs alentours étaient criblés de cicatrices plus ou moins profondes. Cette histoire faisait peur à Gilles.

VO	VEN	Rétrotraduction
« Il y a vachement, vachement longtemps, pas très loin d'ici, sur une montagne disparue, vivait un couple de dragons gigantesques. Ces deux-là s'aimaient si fort que la nuit ils chantaient des chants étranges et très jolis, comme seuls les dragons peuvent le faire. Mais ça faisait peur aux <u>hommes</u> de la plaine. Et ils n'arrivaient plus à dormir. Une nuit, alors que les deux amoureux s'étaient assoupis, rassasiés de leurs chants, ils étaient venus, <u>ces crétins d'hommes</u> , avec des torches et des fourches, sur la pointe des pieds, et ils avaient tué la femelle. Le mâle, fou de chagrin avait carbonisé la plaine peuplée d'hommes, de femmes et d'enfants. Tout le monde	“An awfully long time ago, not very far from here, on a mountain that is now gone, there lived a pair of gigantic dragons. These two dragons loved each other so much that at night they sang strange songs of intense beauty, as only dragons know how. But this scared the <u>folk</u> living down on the plain, and they could no longer sleep. One night, when the two lovers had dozed off after singing their hearts out, they came, <u>those morons</u> , tiptoeing along with their torches and pitchforks, and they killed the female. In his fury and grief, the male scorched the entire plain, killing everyone—men, women, and children. Then he ripped at the earth with his claws, scouring out these	« Il y a vraiment, vraiment longtemps, pas très loin d'ici, sur une montagne qui a maintenant disparu, vivait un couple de dragons gigantesques. Ces deux dragons s'aimaient si fort que la nuit, ils chantaient des chansons étranges d'une beauté intense, comme seuls les dragons le peuvent. Mais ça faisait peur aux <u>gens</u> vivant plus bas, dans la plaine, et ils n'arrivaient plus à dormir. Une nuit, lorsque les deux amoureux se sont endormis après avoir chanté à foison, ils sont venus, <u>ces imbéciles</u> , sur la pointe des pieds avec leurs torches et leurs fourches, et ils ont tué la femelle. Dans sa furie et son chagrin, le mâle a lacéré la plaine entière, tuant tout le monde—hommes,

<p>était mort. Puis, il avait donné de grands coups de griffe dans la terre. Et ça avait creusé des vallées. Depuis, la végétation a repoussé, des <u>hommes sont revenus</u>, mais les traces de griffes sont restées. » Les bois et les champs alentour étaient parsemés de cicatrices, plus ou moins profondes. Cette histoire faisait peur à Gilles. Pp. 16-17</p>	<p>valleys. Since then, the vegetation has grown back, and <u>people live here once more</u>, but the claw marks remain.” The surrounding woods and fields were littered with scars of varying depth. The story frightened Sam. Pp. 13-14</p>	<p>femmes, et enfants. Après, il a déchiré la terre avec ses griffes, creusant ces vallées. Depuis lors, la végétation a repoussé, et <u>des gens y vivent à nouveau</u>, mais les traces de griffes restent ». Les bois et les champs alentour étaient parsemés de cicatrices de différentes profondeurs. Cette histoire faisait peur à Sam.</p>
--	---	---

Dans ce premier extrait illustratif de la présence des Érinyes, les effets relevés dans les traductions vers l'espagnol et l'anglais ont trait aux « hommes » et à leurs caractéristiques. Ainsi, en espagnol, « crétins d'hommes » est traduit par « *hombres malvados* », ce qui ajoute une dimension de malédiction absente de la version originale. En ce sens, nous décelons dans la traduction de cet extrait en espagnol un effet de voix d'accrétion et un effet interprétatif d'expansion.

Pour ce qui est de la traduction vers l'anglais, trois choix traductifs peuvent être regroupés : « hommes de la plaine » devient « *folk living down on the plain* », ce qui neutralise quelque peu le genre des individus ; « crétins d'hommes » devient « *morons* », ce qui fait également disparaître la notion d'« hommes » ; et « des hommes sont revenus » a été traduit par « *people live here once more* », ce qui neutralise également la caractère masculin desdits individus. Ces trois neutralisations mènent à un effet de voix de déformation, couplé à un effet interprétatif de contraction, car l'initiation que le personnage de Monica, en sa qualité d'Érinye, amorce chez les deux enfants contre leur patriarche se veut moins virulente dans la version anglophone.

Extrait 2

VO	VES	Rétrotraduction
<p>Je pensais beaucoup à Marie Curie. Elle m'accompagnait. Elle était toujours là, dans ma tête, et on se parlait. J'imaginai son regard sur moi en permanence, <u>bienveillant</u>, maternel. p. 163</p>	<p>Pensaba mucho en Marie Curie. La sentía a mi lado. Siempre allí, en mi cabeza, hablando conmigo. La imaginaba observándome continuamente, <u>indulgente</u> y maternal. p. 117</p>	<p>Je pensais beaucoup à Marie Curie. Je la sentais à mes côtés. Toujours là, dans ma tête, parlant avec moi. Je l'imaginai m'observant continuellement, <u>indulgente</u> et maternelle.</p>
VO	VEN	Rétrotraduction
<p>Je pensais beaucoup à Marie Curie. Elle m'accompagnait. Elle était toujours là, dans ma tête, et on se parlait. J'imaginai son regard sur moi en permanence, <u>bienveillant</u>, maternel. p. 163</p>	<p>I thought about Marie Curie a lot. She was my companion, always there in my head, and we talked to each other. I imagined her <u>watchful</u>, maternal eye on me all the time. p. 142</p>	<p>Je pensais beaucoup à Marie Curie. Elle était ma compagne de route, toujours là dans ma tête, et on se parlait. J'imaginai son œil <u>vigilant</u>, maternel sur moi tout le temps.</p>

Dans la version hispanophone de ce deuxième extrait, l'adjectif « bienveillant » caractérisant le regard de Marie Curie devient « *indulgente* », ce qui provoque un effet de

voix de déformation et un effet interprétatif de transformation. En effet, le lectorat espagnol pourrait interpréter que Marie Curie (perçue comme une Érinye), doit pardonner la narratrice, c'est-à-dire Électre, car elle affiche un regard qualifié d'« indulgent », alors que la version francophone ne lui attribue que de la bienveillance.

Un phénomène similaire se produit dans la version anglophone, où « bienveillant » est traduit par « *watchful* », ce qui intègre une idée de surveillance dans le chef de Marie Curie : nous voyons un effet de voix de déformation couplé à un effet interprétatif de transformation.

Extrait 3

VO	VES	Rétrotraduction
« Alors, je ne sais pas ce qui t'est arrivé à toi, et je ne te poserai pas de questions. Mais s'il y a quelqu'un à faire disparaître, sache que le mari de Lyuba a servi de repas à la faune aquatique du port de Tel-Aviv. » J'ai compris à son silence que c'était une question. J'ai secoué la tête. « Tu ne veux pas que je m'en mêle ? » J'ai encore secoué la tête. « Bon. Alors au boulot. » pp. 218-219	-No sé lo que te ha pasado y no voy a preguntártelo. Pero si hay alguien que deba desaparecer, que sepas que <u>la fauna acuática del puerto de Tel Aviv se dio un buen atracón</u> con el marido de Lyuba. Entendí por su silencio que se trataba de una pregunta. Negué con la cabeza. -¿No quieres que meta las narices en tus asuntos? Volví a negar con la cabeza. -Está bien. Entonces a currar. p. 156	-Je ne sais pas ce qui t'est arrivé et je ne vais pas te le demander. Mais s'il y a quelqu'un qui doit disparaître, sache que <u>la faune aquatique du port de Tel Aviv s'est bien goinfrée</u> avec le mari de Lyuba. J'ai compris par son silence qu'il s'agissait d'une question. J'ai fait non de la tête. -Tu ne veux pas que je mette le nez dans tes affaires ? J'ai refait non de la tête. -C'est bien. Alors, au boulot.
VO	VEN	Rétrotraduction
« Alors, je ne sais pas ce qui t'est arrivé à toi, et je ne te poserai pas de questions. Mais s'il y a quelqu'un à faire disparaître, sache que le mari de Lyuba a servi de <u>repas</u> à la faune aquatique du port de Tel-Aviv. » J'ai compris à son silence que c'était une question. J'ai secoué la tête. « Tu ne veux pas que je m'en mêle ? » J'ai encore secoué la tête. « Bon. Alors au boulot. » Pp. 218-219	“So, I don't know what happened to you, and I won't ask. But if there's anyone to be got rid of, know that Lyuba's husband made a <u>good meal</u> for the aquatic fauna of Tel Aviv Harbor.” From his silence, I understood that this was a question. I shook my head. “You don't want me to get involved?” I shook my head again. “Fine. Let's get down to work.” p. 193	« Alors, je ne sais pas ce qui t'est arrivé, et je ne te le demanderai pas. Mais s'il y a quelqu'un dont tu dois te débarrasser, sache que le mari de Lyuba a fait un <u>bon repas</u> pour la faune aquatique du port de Tel Aviv. De son silence, j'ai compris que c'était une question. J'ai secoué la tête. « Tu ne veux pas que je m'en mêle ? » J'ai secoué la tête à nouveau. « Très bien. Mettons-nous au travail ».

Cet extrait illustre la présence d'une autre Érinye : le professeur particulier de physique de l'héroïne. Dans cet extrait, il explique à la narratrice qu'il peut faire disparaître son père. Dans la traduction vers l'espagnol, un effet est à souligner : là où le mari de Lyuba « a servi de repas à la faune aquatique du port de Tel-Aviv » dans la version originale, l'espagnol dit que cette même faune « *se dio un buen atracón con el marido* » (= la faune s'est goinfrée). Nous voyons donc que les actions dont est capable le professeur (car c'est lui qui a provoqué la mort dudit mari) sont plus violentes en espagnol qu'en anglais, ce qui

influence de manière plus puissante la narratrice (= Électre). En ce sens, nous voyons un effet de voix d'accrétion et un effet interprétatif d'expansion.

En anglais, le même phénomène se produit avec l'emploi du groupe nomina « *good meal* », qui amplifie le sarcasme du professeur par rapport au français. Le même effet de voix d'accrétion est présent, au même titre que l'effet interprétatif d'expansion.

Extrait 4

VO	VES	Rétrotraduction
C'est à ce moment-là que j'ai compris. Ça a fondu sur moi comme un fauve affamé, lacérant mon dos de ses pattes griffues. Le rire que j'avais entendu quand le visage du vieux avait explosé, il venait d'elle. La chose que je ne pouvais pas nommer, mais qui planait, cette chose vivait à l'intérieur de la hyène. Ce corps empaillé était l'antre d'un monstre. La mort habitait chez nous. Et elle me scrutait de ses yeux de verre. Son regard mordait ma nuque, se délectait de l'odeur sucrée de mon petit frère. p. 52	Entonces lo entendí todo. La verdad se abalanzó sobre mí como una fiera hambrienta, desgarrándome la espalda con sus zarpas. La risa que oí cuando explotó la cara del viejo era la suya. Aquello que no podía nombrar, pero que flotaba en el aire, vivía en el interior de la hiena. Aquel cuerpo disecado era la guarida de un monstruo. La muerte vivía con nosotros. Y me escudriñaba con sus ojos de cristal. Su mirada me mordía la nuca, se deleitaba con el olor azucarado de mi hermanito. p. 39	C'est alors que j'ai tout compris. La vérité s'est jetée sur moi comme un fauve affamé, me déchirant le dos avec ses griffes. Le rire que j'ai entendu quand la tête du vieux a explosé était le sien. Cette chose que je ne pouvais pas nommer, mais qui flottait dans l'air, vivait à l'intérieur de la hyène. Ce corps disséqué était la tanière d'un monstre. La mort vivait parmi nous. Et elle me scrutait avec ses yeux de verre. Son regard me mordait la nuque, se délectait de l'odeur sucrée de mon petit frère.
VO	VEN	Rétrotraduction
C'est à ce moment-là que j'ai compris. Ça a fondu sur moi comme un fauve affamé, lacérant mon dos de ses pattes griffues. Le rire que j'avais entendu quand le visage du vieux avait explosé, il venait d'elle. La chose que je ne pouvais pas nommer, <u>mais qui planait</u> , cette chose vivait à l'intérieur de la hyène. Ce corps empaillé était l'antre d'un monstre. La mort habitait chez nous. Et elle me scrutait de ses yeux de verre. Son regard mordait ma nuque, se délectait de l'odeur sucrée de mon petit frère. p. 52	And at that moment, I understood. It swooped on me like a hungry beast, slashing my back with its claws. The laughter I'd heard when the old man's face exploded, it came from her. That thing I couldn't quite discern, was living inside the hyena. Her stuffed body was a monster's lair. Death resided within our home, and was scrutinizing me through her glass eyes, its gaze boring into the back of my neck as it savored my little brother's sweet scent. Pp. 42-43	Et à ce moment, j'ai compris. Ça a fondu sur moi comme une bête affamée, tranchant mon dos avec ses griffes. Le rire que j'avais entendu quand le visage du vieil homme avait explosé, il venait d'elle. Cette chose que je ne pouvais pas bien discerner, vivait à l'intérieur de la hyène. Son corps empaillé était la tanière d'un monstre. La mort résidait dans notre maison, et me scrutait à travers ses yeux de verre, son regard perçant l'arrière de mon cou alors qu'elle savourait l'odeur sucrée de mon petit frère.

Dans cet extrait, où la hyène est également, selon nous, une Érinnye influençant l'histoire sans y participer directement, nous ne relevons aucun effet particulier dans la traduction vers l'espagnol.

En revanche, nous voyons dans la traduction vers l'anglais un effet de voix de réduction, car « La chose que je ne pouvais pas nommer, mais qui planait » devient « *That thing I couldn't quite discern* ». Nous y voyons également un effet interprétatif de contraction, car l'idée de « planer » disparaît dans la version anglophone, ce qui diminue le caractère latent de la hyène, et donc son influence.

Extrait 5

VO	VES	Rétrotraduction
La hyène m'a <u>mordue</u> avec ses yeux, comme à chaque fois. J'avais l'impression que c'était mon père qui me regardait à travers elle. p. 94	Me dio la impresión de que mi padre me observaba a través de los ojos de la hiena, que me mordieron como siempre. p. 69	J'ai eu l'impression que mon père m'observait à travers les yeux de la hyène, qui m'ont mordue, comme toujours.
VO	VEN	Rétrotraduction
La hyène m'a <u>mordue</u> avec ses yeux, comme à chaque fois. J'avais l'impression que c'était mon père qui me regardait à travers elle. p. 94	The hyena <u>gnawed</u> me with her gaze, as she always did. I felt as if my father was staring at me through her. p. 80	La hyène m'a <u>rongée</u> avec son regard, comme elle le faisait toujours. J'ai eu l'impression que mon père me regardait à travers elle.

Dans ce dernier extrait, relatif à la hyène en tant qu'Érinye, nous décelons pour la version hispanophone un effet de voix de déformation, car le point de vue, axé sur la hyène en français, est axé sur le père en espagnol.

En ce qui concerne la version anglophone de ce dernier extrait, le participe passé « mordue » utilisé en français devient un verbe, « *gnawed* », en anglais. Ceci provoque un effet de voix d'accrétion, car le verbe « *to gnaw* » indique une idée de répétition, d'usure créée par des morsures répétées. Ainsi, nous voyons aussi un effet interprétatif d'expansion, car ces morsures répétées infligées par l'Érinye incarnée par la hyène ont davantage d'influence sur la narratrice que la simple morsure mentionnée dans la version originale.

Chapitre 6 - Constats et vérification des hypothèses

6.1 Introduction et mode opératoire

Le chapitre 6 a pour objectif de répondre aux hypothèses postulées dans le chapitre 4, en nous fondant sur le modèle de Hewson revisité par Henry et sur les extraits analysés dans le chapitre 5. Nous commencerons par prouver que des mythes ont bel et bien été réécrits par les auteures envisagées, au moyen d'extraits représentatifs. En effet, avant d'analyser la traduction des extraits représentatifs des différents mythèmes, il était nécessaire de nous assurer que les différents romans en langue française contenaient suffisamment d'extraits permettant de confirmer la présence de chacun des mythèmes constitutifs des mythes respectifs. Pour ce faire, nous nous sommes systématiquement fondée sur un nombre d'extraits supérieur à quatre pour chaque mythème, et avons d'ailleurs souvent dépassé ce nombre minimal de quatre extraits.

Ensuite, l'analyse des effets au niveau microscopique nous permettra de dégager des tendances au niveau macroscopique pour les effets de voix (hypothèses 2 et 4) et les effets interprétatifs (hypothèses 3 et 5). Ces tendances nous permettront d'émettre une hypothèse traductologique pour les traductions vers l'anglais et l'espagnol de chaque roman envisagé. Pour ce faire, nous nous fondons directement sur le travail de Hewson et son adaptation par Henry. Nous partirons des extraits tels qu'analysés dans le cadre de l'étude traductologique du chapitre 5, pour lesquels nous avons dégagé des effets de voix (voix des personnages féminins, dans le cadre de notre étude) et des effets interprétatifs (modification ou non des chemins interprétatifs des mythes étudiés dans les traductions analysées. Nous partirons d'un maximum théorique : le nombre total d'extraits analysés pour chaque traduction (Hewson, 2011 : 167-168). Ensuite, nous comptabiliserons le nombre d'effets de voix de chaque catégorie du modèle (accrétion, réduction et déformation) pour analyser les effets de la traduction sur la voix des personnages féminins analysés, et le nombre d'effets interprétatifs de chaque catégorie (expansion, contraction et transformation) pour analyser la manière dont les chemins interprétatifs des mythes ont été traduits, ce qui nous permettra de voir si les mythes sont présentés de la même manière en langue cible par rapport à la langue source. Comme Henry et Hewson, nous établirons ensuite le rapport entre les occurrences de chaque effet et le total d'extraits étudiés au niveau microscopique, ce qui

nous donnera un pourcentage pour chaque effet de voix et chaque effet interprétatif dans chacune des traductions étudiées. Nous nous attacherons ensuite à déterminer si l'influence de chaque effet sur le niveau macroscopique de la traduction est inexistante, faible (apparaissant en jaune et indiqué au moyen d'un [-] dans les tableaux ci-dessous), moyenne (indiqué par la couleur orange dans les tableaux) ou élevée (apparaissant en rouge et indiqué au moyen d'un [+]).

Afin de déterminer si chaque effet sur la macrostructure est inexistant, faible, moyen ou élevé, nous nous référerons au barème de Hewson tel qu'illustré par Henry (2016 : 343) : pour les effets au niveau macroscopique découlant des effets microscopiques dénommés « +/- » par le chercheur (effets de voix d'accrétion et de réduction ; effets interprétatifs d'expansion et de contraction), nous utiliserons le classement suivant : inférieur à 20 % = négligeable ; compris entre 20 % et 30 % = faible, compris entre 30 % et 40 % = moyen ; supérieur à 40 % = élevé. En revanche, pour les effets au niveau macroscopique découlant des phénomènes microscopiques renvoyant à des phénomènes dénommés « ≠ », à savoir les effets de voix de déformation et les effets interprétatifs de transformation, considérés comme exerçant de plus grandes répercussions par Hewson (2011 : 171), nous appliquerons le barème décrit par Henry (2016 : 343) : valeur comprise entre 0 % et 10 % = négligeable ; entre 10 % et 20 % = faible ; entre 20 % et 30 % = moyen ; supérieur à 30 % = élevé. Notons toutefois une petite adaptation de notre part, dans la mesure où Henry (*ibid.*) ne semble pas considérer d'effet « moyen » dans le cadre des phénomènes « ≠ » : « Quant aux effets ≠ (déformation et transformation), le seuil est fixé à 10 %, car Hewson estime que leur impact est globalement plus déterminant que celui des autres effets. L'anamorphose et la transmutation [effets macroscopiques découlant des phénomènes microscopiques de déformation et de transformation] sont considérées comme élevées lorsque plus de 30 % des chengyu sont affectés par la déformation ou la transformation ». Ce volet de l'étude nous permettra de vérifier (hypothèses 2 à 5) si la manière dont sont perçus les personnages féminins (sous le prisme de leur voix) et les mythes (sous le prisme des chemins interprétatifs) sont de nature « légère », comme nous l'avons postulé, et si les effets relevés au niveau macroscopique ne sont pas perturbateurs en ce qui concerne la voix des avatars féminins et l'interprétation de leurs mythes.

Une fois le pourcentage déterminé pour chaque effet microscopique, nous nous attacherons donc à déterminer la présence et le degré d'effets macroscopiques pour les effets de voix et effets interprétatifs de chaque traduction : accentuation, concision ou anamorphose (effets de voix) et gonflement, rétrécissement ou transmutation (effets interprétatifs) (Henry, 2016 : 342-343). Grâce au dégagement de ces effets au niveau macroscopique, nous pourrions formuler une hypothèse traductologique pour chaque roman, en nous fondant sur le tableau suivant d'Henry (2016 : 343) adapté de Hewson (2011).

Interprétation juste			
Interprétation fautive			
Adaptation	Divergence radicale	Divergence relative	Similarité divergente
Disparition d'éléments macrostructurels « objectifs » présents dans l'original	Hauts niveaux d'intensité d'effets ≠, typiquement également observés dans les effets + et -	Effets macroscopiques + et - moyens ou élevés, effets ≠ faibles ou moyens	Effets macroscopiques ≠ très faibles ou absents, effets + et - faibles ou moyens

Tableau 25 - Hypothèses traductologiques : critères

Cette hypothèse traductologique nous permettra de déterminer si, oui ou non, les traductions sont de type « similarité divergente », comme le postule notre sixième et dernière hypothèse de travail.

6.2 Hypothèse 1 (réécriture des mythes)

L'objet de cette première hypothèse était de vérifier qu'une réécriture des mythes était présente dans les romans étudiés. Ainsi, pour chaque mythe envisagé, nous avons dressé une liste de mythèmes, à leur tour appuyés par des extraits issus des romans constitutifs de notre corpus. Ainsi, si nous nous attendions *a priori* à une présence des mythes réécrits dans les romans en question, l'analyse systématique des mythèmes au moyen d'extraits représentatifs nous a permis de vérifier cette hypothèse.

6.2.1 *Chanson douce*

Concernant le premier roman envisagé, *Chanson douce* de Leïla Slimani, nous y avons étudié la présence du mythe réécrit de Médée, au moyen de six mythèmes, lesquels sont décrits dans le chapitre 5. La présence de ces six mythèmes a été appuyée par des extraits représentatifs issus du roman.

En outre, Slimani a elle-même affirmé dans un entretien à *L'Express*, intitulé *Leïla Slimani et Scholastique Mukasonga, deux femmes en colère*⁹⁴, s'être inspirée des femmes criminelles pour rédiger son roman, en adoptant toutefois l'angle des femmes ordinaires que la folie pousse à commettre l'irréparable, ce qui correspond tout à fait à la description de Médée. Il convient également de souligner que malgré notre soumission d'un questionnaire à Leïla Slimani concernant son processus d'écriture, nous n'avons pas obtenu de réponse. Elle explique néanmoins, dans un entretien sur l'adaptation théâtrale de son roman, avoir été influencée inconsciemment par Médée dans son processus d'écriture⁹⁵.

6.2.2 *Ça raconte Sarah*

Dans *Ça raconte Sarah*, de Pauline Delabroy-Allard, la figure mythique de Méduse a été réécrite. Nous l'avons étudiée grâce à six mythèmes dégagés des sources documentaires à notre disposition, dont nous avons justifié la présence au moyen d'extraits représentatifs. Comme pour le roman précédent, le nombre d'extraits nous ayant illustratifs de la présence de chaque mythème nous permet de prouver que Delabroy-Allard a, de manière consciente ou inconsciente, revisité le mythe de Méduse.

Contrairement à Leïla Slimani, Pauline Delabroy-Allard a répondu à notre questionnaire mais, lorsque nous l'avons interrogée sur les mythes, elle a évoqué l'histoire de Roméo et Juliette plutôt qu'un mythe gréco-romain, ce qui ne nous permet pas de vérifier le caractère conscient de sa réécriture du mythe de Méduse.

6.2.3 *La Vraie Vie*

Nous pouvons également vérifier cette première hypothèse chez Adeline Dieudonné : son roman *La Vraie Vie* actualise le mythe d'Oreste et Électre de manière inversée : il s'agit d'assassiner le père, plutôt que la mère. Ainsi, les mythèmes constitutifs de ce mythe ont pu être illustrés par un nombre suffisant d'exemples nous permettant d'illustrer cette réécriture, dont nous ne savons pas si elle est consciente ou inconsciente (Adeline Dieudonné n'ayant pas donné suite à notre questionnaire).

⁹⁴ https://www.lexpress.fr/culture/livre/leila-slimani-et-scholastique-mukasonga-deux-femmes-en-colere_1913679.html [dernière consultation le 2 septembre 2021]

⁹⁵ Leïla Slimani : "Dans "Chanson douce", je voulais montrer que l'espace domestique est politique" (9min48) : <https://www.youtube.com/watch?v=d9HPhESrQw8>

6.3 Hypothèses 2 et 4 (effets de voix)

Nous envisagerons d'abord les effets de voix relevés dans les différentes traductions étudiées, dans le but de fournir une réponse à nos hypothèses 2 (légère modification des voix des avatars des mythes analysés) et 4 (hypothèse traductologique témoignant d'effets non perturbateurs au niveau macroscopique). Nous procéderons en commençant par la traduction vers l'espagnol de chaque roman, suivie de la traduction vers l'anglais (d'abord la britannique, puis l'américaine, le cas échéant).

6.3.1 *Chanson douce*

	Accrétion	Réduction	Déformation
Nb. effets catégorie	8	11	11
Maximum théorique	37	37	37
%	21,62 %	29,73 %	29,73 %
Effet macroscopique ?	Accentuation [-]	Concision [-]	Anamorphose

Tableau 26 - Effets de voix, *Canción dulce*

Dans la version hispanophone de *Chanson douce* (*Canción dulce*), nous avons relevé 8 effets de voix d'accrétion sur un maximum théorique de 37, ce qui donne un résultat de 21,62 %. En ce qui concerne les effets de réduction, 11 ont été relevés sur les 37 extraits analysés, soit un score de 29,73 %. Il en va de même pour les effets de voix de déformation, qui représentent également 11 occurrences sur 37 extraits, pour un total de 29,73 %. Ainsi, la proportion d'effets de voix de déformation assez élevée (s'approchant du seuil « élevé » des 30 %) ne nous permet pas, dans ce cas, d'affirmer que la voix des personnages féminins intervenant dans le mythe revisité (Louise et, dans une moindre mesure, Myriam) n'est modifiée que de manière légère : l'hypothèse 2 n'est donc pas vérifiée dans la traduction hispanophone de *Chanson douce*.

En ce qui concerne l'hypothèse 4, et donc les phénomènes macroscopiques découlant des effets relevés au niveau microscopique, nous voyons que nous sommes en

présence d'un léger effet d'accentuation, couplé à un léger effet de concision (atteignant néanmoins presque le seuil « moyen » de 30 %), auquel s'ajoute un effet macroscopique moyen (presque « élevé ») d'anamorphose. La présence, dans cette proportion, de ce dernier effet caractérisé comme ayant des répercussions plus lourdes que les autres par Hewson et Henry, ne nous permet pas d'affirmer que les résultats en termes d'effets de voix au niveau macroscopique ne sont pas perturbateurs, car les voix des avatars semblent assez fortement modifiées dans les extraits envisagés.

	Accrétion	Réduction	Déformation
Nb. effets catégorie	9	10	11
Maximum théorique	37	37	37
%	24,32 %	27,03 %	29,73 %
Effet macroscopique ?	Accentuation [-]	Concision [-]	Anamorphose

Tableau 27 - Effets de voix, *Lullaby*

Les résultats observés dans la traduction britannique *Lullaby* sont tout à fait similaires aux tendances relevées dans la version hispanophone, raison pour laquelle nous ne sommes pas, non plus, en mesure de vérifier les hypothèses 2 et 4 pour cette version.

	Accrétion	Réduction	Déformation
Nb. effets catégorie	12	10	12
Maximum théorique	37	37	37
%	32,43 %	27,03 %	32,43 %
Effet macroscopique ?	Accentuation	Concision [-]	Anamorphose [+]

Tableau 28 - Effets de voix, *The Perfect Nanny*

Les distorsions en termes d'effets de voix relevées pour la version hispanophone et la version britannique se trouvent encore amplifiées dans la version américaine. En effet, dans ce cas, les accrétions représentent 12 occurrences sur 37 extraits, ce qui crée un effet macroscopique d'accentuation « moyen », et non plus « faible ». Pour le phénomène de

concision, la tendance reste similaire. En revanche, le phénomène d’anamorphose provoqué par les 32,43 % d’effets de voix de déformation éloigne encore plus les voix des avatars étudiées dans les extraits choisis de leur version originale, ce qui ne nous permet pas de vérifier l’hypothèse 2 (car la perception des personnages féminins est assez fortement modifiée) ni l’hypothèse 4 (car les effets au niveau macroscopique sont perturbateurs lorsqu’il s’agit de Myriam et de Louise).

6.3.2 *Ça raconte Sarah*

	Accrétion	Réduction	Déformation
Nb. effets catégorie	6	10	3
Maximum théorique	37	37	37
%	16,22 %	27,03 %	8,11 %
Effet macroscopique ?	/	Concision [-]	/

Tableau 29 - Effets de voix, *Voy a hablar de Sarah*

Si l’on se penche sur la traduction vers l’espagnol de *Ça raconte Sarah* (*Voy a hablar de Sarah*), nous constatons que la tendance est différente de celle caractérisant les traductions de *Chanson douce*. En effet, les effets de voix d’accrétion ne représentent que 6 occurrences sur un total de 37 extraits analysés (16,22 %), les réductions représentent 10 occurrences sur 37 extraits (27,03 %), et les déformations 3 occurrences sur 37 extraits (8,11 %). De la sorte, seules les réductions sont assez nombreuses au niveau microscopique pour dégager un effet macroscopique, quoique de faible intensité, de « concision ». Nous pouvons donc confirmer que la perception qu’a le lectorat des avatars en langue cible ne diffère que très légèrement par rapport au roman en langue source, à la lumière des extraits envisagés.

Dans la même lignée, l’effet macroscopique léger de concision, seul à être relevé, nous permet d’affirmer que dans *Voy a hablar de Sarah*, les effets macroscopiques sont non perturbateurs, et que la voix des personnages féminins est globalement conservée.

	Accrétion	Réduction	Déformation
Nb. effets catégorie	9	6	7
Maximum théorique	37	37	37
%	24,32 %	16,22 %	18,92 %
Effet macroscopique ?	Accentuation [-]	/	Anamorphose [-]

Tableau 30 - Effets de voix, *All About Sarah*

Dans le cadre de la version britannique *All About Sarah*, nous constatons 9 accrétions sur un maximum théorique de 37 (24,32 %), 6 réductions (16,22 %) et 7 déformations (18,92 %). Seules les accrétions et les déformations sont présentes en nombre suffisant pour provoquer un effet macroscopique, à savoir une accentuation (faible) et une anamorphose (faible). Comme pour la version espagnole, les hypothèses 2 et 4 peuvent être vérifiées en raison de la faiblesse des effets au niveau macroscopique. Dès lors, les voix des personnages féminins ne sont que légèrement modifiées après traduction, et les effets macroscopiques ne sont pas perturbateurs concernant la voix.

	Accrétion	Réduction	Déformation
Nb. effets catégorie	10	7	7
Maximum théorique	37	37	37
%	27,03 %	18,92 %	18,92 %
Effet macroscopique ?	Accentuation [-]	/	Anamorphose [-]

Tableau 31 - Effets de voix, *They Say Sarah*

La tendance dégagée dans la traduction américaine *They Say Sarah* est globalement similaire à celle qui a été relevée dans la version britannique *All About Sarah*.

6.3.3 La Vraie Vie

	Accrétion	Réduction	Déformation
--	------------------	------------------	--------------------

Nb. effets catégorie	10	16	11
Maximum théorique	35	35	35
%	28,57 %	45,71 %	31,43 %
Effet macroscopique ?	Accentuation [-]	Concision [+]	Anamorphose [+]

Tableau 32 - Effets de voix, *La vida verdadera*

Pour la traduction vers l'espagnol de *La Vraie Vie*, la situation change radicalement. En effet, si les accrétions débouchent sur un effet macroscopique d'accentuation de faible intensité (28,57 %), les réductions du niveau microscopique (45,71 %) provoquent un effet macroscopique de concision de forte intensité, et il en va de même pour les effets microscopiques de déformation (31,43 %) qui provoquent un effet macroscopique d'anamorphose de forte intensité. Ceci signifie, d'une part, que la perception qu'a le lectorat cible des personnages féminins est fortement modifiée par rapport à la version originale francophone (hypothèse 2 non vérifiée), et que les effets macroscopiques sont perturbateurs concernant la représentation des voix des personnages féminins dépeints dans le roman (hypothèse 4 non vérifiée non plus).

	Accrétion	Réduction	Déformation
Nb. effets catégorie	8	9	4
Maximum théorique	35	35	35
%	22,86 %	25,71 %	11,43 %
Effet macroscopique ?	Accentuation [-]	Concision [-]	Anamorphose [-]

Tableau 33 - Effets de voix, *Real Life*

En revanche, pour l'unique traduction de *La Vraie Vie* vers l'anglais, nous pouvons constater que les effets de voix relevés au niveau microscopique (accrétions 22,86 %, réductions 25,71 % et déformations 11,43 %) débouchent systématiquement sur un effet macroscopique léger. Si les trois effets macroscopiques ont pu être détectés, leur influence reste faible sur la voix, ce qui nous permet de vérifier l'hypothèse 4 (éléments non

perturbateurs), ainsi que l’hypothèse 2 (avatars globalement perçus de la même manière dans la traduction que dans l’original).

Comme nous l’avons vu, les hypothèses 2 et 4 (effets de voix des personnages féminins) ne sont pas systématiquement vérifiées. Si elles ont pu l’être pour les trois traductions de *Ça raconte Sarah* et la traduction vers l’anglais de *La Vraie Vie*, tel n’est pas le cas pour les traductions de *Chanson douce*, ni pour la traduction de *La Vraie Vie* vers l’espagnol. L’œuvre et la langue de destination semblent, ainsi, exercer une influence à ce niveau. D’un point de vue global, ces hypothèses 2 et 4 ne sont donc pas systématiquement vérifiées dans les traductions des romans constitutifs de notre corpus. Il sera maintenant procédé à la même analyse, cette fois en termes d’effets interprétatifs (hypothèses 3 et 5).

6.4 Hypothèses 3 et 5 (effets interprétatifs)

6.4.1 *Chanson douce*

	Expansion	Contraction	Transformation
Nb. effets catégorie	13	9	4
Maximum théorique	37	37	37
%	35,14 %	24,32 %	10,81 %
Effet macroscopique ?	Gonflement	Rétrécissement [-]	Transmutation [-]

Tableau 34 - Effets interprétatifs, *Canción dulce*

Il est question à présent des effets interprétatifs en termes d’expressivité du mythe étudié dans chaque ouvrage. Nous avons relié *Chanson douce* au mythe de Médée, étudié au moyen de la figure de Louise. Les effets interprétatifs relevés l’ont été lorsque nous considérons que la traduction modifiait la perception des mythes par le lectorat cible.

Dans le cas de *Canción dulce*, pour un maximum théorique de 37, nous avons relevé 13 occurrences d’effets interprétatifs d’expansion, ce qui nous donne un effet macroscopique (de niveau « moyen ») de gonflement. Par ailleurs, nous avons relevé 9 contractions, soit 24,32 % et un effet de rétrécissement de faible intensité, et 4

transformations, soit 10,81 % et un effet de transmutation de faible intensité. Ainsi, nous constatons que la traductrice a eu tendance à amplifier l'expressivité du mythe dans sa traduction, même si des contractions et des transformations sont présentes.

En tout état de cause, le caractère « moyen » de l'effet macroscopique de gonflement ne nous permet pas de vérifier l'hypothèse 3, qui postule que les interprétations possibles des mythes ne sont que légèrement modifiées. Nous ne pouvons pas, non plus, caractériser les effets macroscopiques de non perturbateurs, car le gonflement modifie de manière non négligeable les interprétations possibles du mythe en augmentant l'expressivité de ces mythes (même si cela n'est pas nécessairement une mauvaise chose, nos analyses n'ayant pas pour objectif de critiquer la qualité de la traduction en général, mais d'observer les effets des choix traductifs en termes mythocritiques).

	Expansion	Contraction	Transformation
Nb. effets catégorie	12	12	5
Maximum théorique	37	37	37
%	32,43 %	32,43 %	13,51 %
Effet macroscopique ?	Gonflement	Rétrécissement	Transmutation [-]

Tableau 35 - Effets interprétatifs, Lullaby

Dans la traduction britannique, à la lumière du tableau ci-dessus, nous observons un phénomène encore amplifié par rapport à la version espagnole, dans la mesure où, si le gonflement est d'effet « moyen », tel est également le cas pour le « rétrécissement », ce qui indique que le traducteur a tantôt amplifié l'expressivité du mythe de Médée, et l'a tantôt réduit (aucune stratégie claire ne se dégageant). En tout état de cause, ceci ne nous permet pas de vérifier les hypothèses 3 et 5.

	Expansion	Contraction	Transformation
Nb. effets catégorie	13	13	5
Maximum théorique	37	37	37

%	35,14 %	35,14 %	13,51 %
Effet macroscopique ?	Gonflement	Rétrécissement	Transmutation [-]

Tableau 36 - Effets interprétatifs, *The Perfect Nanny*

La répartition des effets microscopiques et leur influence au niveau macroscopique est similaire dans la version américaine du roman, *The Perfect Nanny*. Nous en tirons donc les mêmes conclusions que pour la traduction britannique *Lullaby*.

6.4.2 *Ça raconte Sarah*

	Expansion	Contraction	Transformation
Nb. effets catégorie	6	18	2
Maximum théorique	37	37	37
%	16,22 %	48,65 %	5,41 %
Effet macroscopique ?	/	Rétrécissement [+]	/

Tableau 37 - Effets interprétatifs, *Voy a hablar de Sarah*

Pour la traduction *Voy a hablar de Sarah*, un phénomène très intéressant se produit. En effet, si les effets interprétatifs d'expansion (6/37, 16,22 %) et de transformation (2/37, 5,41 %) ne débouchent sur aucun effet au niveau macroscopique, l'inverse est vrai pour les effets interprétatifs de contraction, dont 18 occurrences ont été relevées dans les 37 extraits analysés, soit une proportion de 48,65 %. Ainsi, il semblerait que les traductrices de *Ça raconte Sarah* vers l'espagnol aient eu recours, de manière très récurrente, à des choix traductifs réduisant l'expressivité du mythe de Méduse dans le texte cible. Ainsi, nous ne pouvons pas vérifier les hypothèses 3 et 5, car les interprétations du mythe sont considérablement modifiées (chemins interprétatifs réduits), et l'effet macroscopique de rétrécissement qui en découle est très perturbateur.

Rappelons, encore une fois, qu'il ne s'agit pas de remettre en question la qualité de la traduction, mais d'analyser la manière dont l'expressivité des différents mythes a été modifiée au cours du processus traductif.

	Expansion	Contraction	Transformation
Nb. effets catégorie	10	17	3
Maximum théorique	37	37	37
%	27,03 %	45,95 %	8,11 %
Effet macroscopique ?	Gonflement [-]	Rétrécissement [+]	/

Tableau 38 - Effets interprétatifs, *All About Sarah*

La même tendance qu'en espagnol peut être observée dans la traduction britannique du livre, *All About Sarah*. Outre l'effet macroscopique élevé de rétrécissement, nous notons que le choix la traductrice vers l'anglais a, dans ce cas, provoqué un léger effet macroscopique de gonflement au niveau microscopique.

	Expansion	Contraction	Transformation
Nb. effets catégorie	11	18	3
Maximum théorique	37	37	37
%	29,73 %	48,65 %	8,11 %
Effet macroscopique ?	Gonflement [-]	Rétrécissement [+]	/

Tableau 39 - Effets interprétatifs, *They Say Sarah*

Nous relevons une tendance tout à fait similaire dans la version américaine *They Say Sarah*, raison pour laquelle les hypothèses 3 et 5 ne peuvent être vérifiées dans aucune des versions anglophones. Ces phénomènes exacerbés de rétrécissement trouvent peut-être partiellement leur origine dans l'impossibilité de maintenir, en langue source, les figures de style de la version originale que nous avons associées au mythe de Méduse (allitérations, répétitions...) qui mettent l'avatar au centre du roman.

6.4.3 La Vraie Vie

	Expansion	Contraction	Transformation
--	------------------	--------------------	-----------------------

Nb. effets catégorie	10	16	4
Maximum théorique	35	35	35
%	28,57 %	45,71 %	11,43 %
Effet macroscopique ?	Gonflement [-]	Rétrécissement [+]	Transmutation [-]

Tableau 40 - Effets interprétatifs, *La vida verdadera*

Dans la traduction de *La Vraie Vie* vers l'espagnol, nous constatons également un effet macroscopique dominant de contraction (16 occurrences sur 35 extraits, nature « élevée »). Parallèlement à cet effet, nous relevons un faible effet macroscopique de gonflement (découlant de 10 effets interprétatifs d'expansion sur 35 extraits), et un faible effet macroscopique de transmutation (découlant de 4 effets interprétatifs de transformation sur 35 extraits).

Ainsi, nous pouvons déterminer que les chemins interprétatifs liés au mythe d'Oreste et Électre inversé sont, le plus souvent réduits, même s'ils sont parfois amplifiés ou transformés. Ceci nous permet, pour *La Vida Verdadera*, de rejeter les hypothèses 3 et 5, l'expressivité des mythes étant fortement modifiée et les effets macroscopiques se révélant perturbateurs, en raison du fort rétrécissement relevé.

	Expansion	Contraction	Transformation
Nb. effets catégorie	6	8	3
Maximum théorique	35	35	35
%	17,14 %	22,86 %	8,57 %
Effet macroscopique ?	/	Rétrécissement [-]	/

Tableau 41 - Effets interprétatifs, *Real Life*

Enfin, la version anglaise de *La Vraie Vie (Real Life)* est la seule des 8 traductions étudiées pour laquelle les hypothèses 3 et 5 peuvent être vérifiées. En effet, un seul effet macroscopique découlant des effets interprétatifs relevés au niveau microscopique a été détecté, à savoir un léger rétrécissement (8 contractions sur 35 extraits analysés, soit

22,86 %). Du reste, les 6 expansions ne sont pas assez nombreuses pour provoquer un quelconque effet macroscopique, au même titre que les 3 transformations.

Grâce à ces résultats, nous pouvons donc considérer que les interprétations possibles des différents mythèmes du mythe inversé d’Oreste et Électre revisité dans *La Vraie Vie* ne sont que légèrement différentes dans la version anglophone par rapport à la version originale, et que l’effet macroscopique de rétrécissement n’est, en raison de son caractère léger, pas perturbateur.

De manière générale, les hypothèses 3 et 5 ne se vérifient que dans cette dernière traduction, raison pour laquelle nous les considérerons globalement non vérifiées.

6.5 Hypothèse 6 (hypothèses traductologiques)

Nous formulerons une hypothèse traductologique pour chaque traduction étudiée, à la lumière des effets microscopiques et macroscopiques observés dans les sections précédentes. Nous utiliserons, pour ce faire, le tableau tiré de Henry figurant au point 6.1.

6.5.1 *Chanson douce*

	Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
% micro	21,62 %	29,73 %	29,73 %	35,14 %	24,32 %	10,81 %
Effet macro ?	Accentuation [-]	Concision [-]	Anamorphose	Gonflement	Rétrécissement [-]	Transmutation [-]

Tableau 42 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, *Canción dulce*

Pour *Canción dulce*, les effets macroscopiques relevés nous amènent à formuler une hypothèse traductologique de **divergence relative**. En effet, si les effets +/- restent faibles ou moyens, nous observons un effet macroscopique \neq moyen d’anamorphose (pouvant presque être caractérisé d’élévé) qui nous empêche de parler de similarité divergente, au même titre que la transmutation qualifiée de « faible », qui ne rentre pas non plus dans la catégorie de similarité divergente. La voix des personnages féminins semble subir une distorsion assez marquée dans la traduction de *Chanson douce* vers l’espagnol, et le mythe de Médée une transmutation suffisante pour être notée (car supérieure à 10 %).

	Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
--	-----------	-----------	-------------	-----------	-------------	----------------

% micro	24,32 %	27,03 %	29,73 %	32,43 %	32,43 %	13,51 %
Effet macro ?	Accentuation [-]	Concision [-]	Anamorphose	Gonflement	Rétrécissement	Transmutation [-]

Tableau 43 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, *Lullaby*

Il en va de même dans la traduction britannique *Lullaby*, un effet d'anamorphose moyen étant présent, ce qui nous empêche de parler de similarité divergente, au même titre que l'effet faible de transmutation. Nous formulons donc une hypothèse traductologique de **divergence relative**, pour les mêmes raisons.

	Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
% micro	32,43 %	27,03 %	32,43 %	35,14 %	35,14 %	13,51 %
Effet macro ?	Accentuation	Concision [-]	Anamorphose [+]	Gonflement	Rétrécissement	Transmutation [-]

Tableau 44 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, *The Perfect Nanny*

Pour la traduction américaine *The Perfect Nanny*, nous devons aller plus loin et formuler une hypothèse traductologique de **divergence radicale**. Nous aurions pu parler de divergence relative, comme pour la version britannique, si un effet \neq de déformation au haut niveau d'intensité n'avait pas été relevé. Les voix des personnages féminins, étudiées au moyen des extraits liés au mythe de Médée, sont fortement modifiées, ce qui justifie cette hypothèse traductologique.

6.5.2 Ça raconte Sarah

	Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
% micro	16,22 %	27,03 %	8,11 %	16,22 %	48,65 %	5,41 %
Effet macro ?	/	Concision [-]	/	/	Rétrécissement [+]	/

Tableau 45 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, *Voy a hablar de Sarah*

Pour la traduction de *Ça raconte Sarah* vers l'espagnol, nous proposons une hypothèse de **divergence relative**. Tous les critères rentrent dans les conditions de la similarité divergente, à l'exception d'un effet de rétrécissement de haute intensité, ce qui nous contraint d'écarter cette hypothèse. Ainsi, les chemins interprétatifs du mythe de Méduse sont considérablement réduits dans cette traduction.

	Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
% micro	24,32 %	16,22 %	18,92 %	27,03 %	45,95 %	8,11 %
Effet macro ?	Accentuation [-]	/	Anamorphose [-]	Gonflement [-]	Rétrécissement [+]	/

Tableau 46 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, *All About Sarah*

Hormis quelques effets macroscopiques supplémentaires à faible intensité (dont un effet \neq , l'anamorphose), la situation est similaire dans la traduction britannique, *All About Sarah*. Cette traduction se voit, dès lors, également attribuer une hypothèse traductologique de **divergence relative** par nos soins, les chemins interprétatifs du mythe étant fortement réduits, et la voix des avatars étant quelque peu modifiée.

	Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
% micro	27,03 %	18,92 %	18,92 %	29,73 %	48,65 %	8,11 %
Effet macro ?	Accentuation [-]	/	Anamorphose [-]	Gonflement [-]	Rétrécissement [+]	/

Tableau 47 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, *They Say Sarah*

L'hypothèse traductologique attribuée à la version américaine *They Say Sarah* est également une **divergence relative**, pour les mêmes raisons que la version britannique.

6.5.3 La Vraie Vie

	Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
% micro	28,57 %	45,71 %	31,43 %	28,57 %	45,71 %	11,43 %
Effet macro ?	Accentuation [-]	Concision [+]	Anamorphose [+]	Gonflement [-]	Rétrécissement [+]	Transmutation [-]

Tableau 48 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, *La vida verdadera*

La traduction vers l'espagnol de *La Vraie Vie (La Vida Verdadera)* rentre très clairement dans le cadre d'une **divergence radicale**. Plusieurs conditions sont remplies pour lui attribuer cette hypothèse traductologique : un effet \neq à intensité élevée (anamorphose) est présent (ce qui nous contraint, *de facto*, à attribuer cette hypothèse), ainsi que des effets +/- élevés (concision et rétrécissement), typiques de cette hypothèse de traduction (même s'ils sont également tolérés dans l'hypothèse de divergence relative). Ainsi, nous constatons que dans cette traduction, les voix des personnages féminins sont tantôt fortement réduites, tantôt fortement déformées, et que les chemins interprétatifs liés au mythe inversé d'Électre et Oreste sont tantôt fortement réduits, tantôt faiblement altérés.

	Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
% micro	22,86 %	25,71 %	11,43 %	17,14 %	22,86 %	8,57 %
Effet macro ?	Accentuation [-]	Concision [-]	Anamorphose [-]	/	Rétrécissement [-]	/




Tableau 49 - Résumé des phénomènes microscopiques et macroscopiques, *Real Life*

En revanche, la traduction de *La Vraie Vie* vers l'anglais (*Real Life*) témoigne, selon nous, d'une **divergence relative**. Elle remplit toutes les conditions de la similarité divergente, à l'exception de la présence d'un effet \neq d'anamorphose d'intensité faible. Cet effet altère suffisamment les voix des personnages féminins dans les extraits étudiés pour faire entrer la traduction dans la catégorie divergence relative.

À la lumière des hypothèses traductologiques formulées dans cette section, nous remarquons qu'aucune des 8 traductions envisagées ne relève de la « similarité divergente » proposée dans le modèle de Hewson revisité par Henry, raison pour laquelle nous ne pouvons pas vérifier notre hypothèse 6.

Le fait que ces traductions ne relèvent pas, après analyse, de la « similarité divergente » comme nous l'avions au préalable envisagé, peut probablement être expliqué par la nature des passages choisis : ils étaient liés aux mythes revisités que nous avons étudiés dans les trois romans en français. Au regard de ceci, les traductrices et traducteurs n'ont pas nécessairement fourni une traduction éloignée de l'original, mais, dans le cadre de l'analyse traductologique mythocritique qui nous intéresse, nous voyons que les effets au niveau macroscopique témoignent d'une distorsion des chemins interprétatifs liés aux mythes envisagés, et que la voix des avatars féminins est, dans le cadre de ces extraits liés aux différents mythes, souvent modifiée.

6.6 Réponse aux hypothèses – Tableau récapitulatif

<p>Hypothèse 1</p> <p>Les auteures étudiées ont réécrit, de manière consciente ou inconsciente, des mythes gréco-romains au féminin.</p>	
<p>Hypothèse 2</p> <p>La perception qu'a le lectorat des avatars féminins est légèrement modifiée, en langue cible, en raison d'effets de voix au niveau microscopique.</p>	
<p>Hypothèse 3</p> <p>Les interprétations possibles des différents mythèmes sont légèrement modifiées en raison d'effets interprétatifs au niveau microscopique.</p>	




<p>Hypothèse 4</p> <p>L'accumulation des effets de voix au niveau microscopique donne lieu à une hypothèse traductologique témoignant d'effets non perturbateurs au niveau macroscopique.</p>	
<p>Hypothèse 5</p> <p>L'accumulation des effets interprétatifs au niveau microscopique donne lieu à une hypothèse traductologique témoignant d'effets non perturbateurs au niveau macroscopique.</p>	
<p>Hypothèse 6</p> <p>L'ensemble des effets des traductions débouchent, dans chaque cas, sur des phénomènes de « similarité divergente ».</p>	

Tableau 50 - Résumé des hypothèses et vérification

Les résultats obtenus pour chaque hypothèse sont résumés dans le tableau ci-dessus. L'hypothèse 1 consistait en la vérification de la présence des mythes revisités au moyen d'extraits représentatifs issus des romans en français, ce que nous avons pu mener à bien grâce à un nombre suffisant d'extraits illustratifs des mythèmes constitutifs de chaque mythe.

Les hypothèses 2 et 4, envisagées de manière conjointe, concernaient les effets de voix : il s'agissait de prouver que la perception qu'a le lectorat des avatars féminins intervenant dans les mythes n'est que légèrement modifiée par le processus de traduction, et que les effets macroscopiques en découlant sont peu perturbateurs. Nous considérons cette hypothèse à la fois vérifiée et non vérifiée, car l'hypothèse a été vérifiée pour la moitié des traductions envisagées, et non vérifiée pour l'autre moitié.

En ce qui concerne les hypothèses 3 et 5, qui postulaient que les interprétations des différents mythèmes n'étaient que légèrement différentes après la traduction et que les effets macroscopiques étaient peu perturbateurs en lien avec l'altération des chemins interprétatifs, nous ne pouvons pas les vérifier, car cette tendance n'a pu être vérifiée que dans *Real Life*, la seule traduction vers l'anglais de *La Vraie Vie* (une traduction sur les huit étudiées).

Pour terminer, l'hypothèse 6 postulait que les traductions des différents romans vers l'anglais et l'espagnol rempliraient les critères de la « similarité divergente », alors qu'elles

ont été systématiquement classées dans les catégories « divergence relative » et « divergence radicale ». Cette hypothèse n'est donc pas vérifiée.

Conclusion générale

7.1 Conclusions de l'étude

Notre recherche portait sur l'analyse de la présence de mythes gréco-romains revisités dans trois romans d'écrivaines francophones, et sur une étude de l'influence du procédé traductif sur l'expression de ces mythes en anglais (traductions britannique et américaine, le cas échéant) et en espagnol dans les extraits illustratifs des mythèmes constitutifs de ces derniers. Nous avons, dans ce cadre, fixé six hypothèses de travail.

La première hypothèse mythocritique ne portait que sur les trois romans en français. Son objectif était de vérifier la présence, dans les trois ouvrages, des mythèmes constitutifs d'un mythe associé. Nous avons, certes, choisi les trois romans notamment parce que nous y pressentions la présence du mythe associé, mais le relevé d'extraits représentatifs de chaque mythème nous a permis d'identifier formellement la présence du mythe concerné dans chaque ouvrage envisagé.

Une fois la présence des différents mythes vérifiée, nous avons formulé cinq hypothèses de nature traductologique. En ce qui concerne, tout d'abord, les effets de voix, entendus comme l'image renvoyée par les personnages féminins intervenant dans la réécriture des mythes concernés dans chaque ouvrage, nous avons formulé deux hypothèses intimement liées, destinées à vérifier, d'une part, que les effets microscopiques relevés n'influençaient que légèrement l'image des personnages féminins renvoyée en langue cible et, d'autre part, que les effets macroscopiques ne se révélaient que peu perturbateurs. Pour vérifier ces deux hypothèses, nous avons étudié les effets microscopiques de type « accréation », « réduction » et « déformation » proposés par Hewson et Henry, ainsi que les effets macroscopiques associés d'« accentuation », de « concision », et d'« anamorphose », selon les seuils définis par les chercheurs. Il est ressorti de notre étude que les hypothèses en question (2 et 4) n'ont été vérifiées que pour la moitié des traductions étudiées (toutes les traductions de *Ça raconte Sarah*, et la traduction en anglais de *La Vraie Vie*), raison pour laquelle nous avons considéré cette hypothèse, au niveau général, comme partiellement vérifiée et partiellement non vérifiée. De nombreux facteurs peuvent expliquer de telles divergences : la rédaction et les diverses natures des manifestations des

mythèmes relevés dans les extraits analysés (au niveau lexical ou grammatical), la manière dont sont rédigés les personnages féminins ayant une voix dans les mythes relevés, la sensibilité des traducteurs et traductrices avec le roman traduit... il serait intéressant de creuser cette question au moyen de nouveaux questionnaires proposés aux traductrices et traducteurs.

Deux autres hypothèses traductologiques (3 et 5) postulaient, pour leur part, que les effets interprétatifs relevés au niveau microscopique (« expansion », « contraction » et « transformation ») n'influençaient que légèrement, dans la langue cible, l'expressivité des mythes utilisés de manière consciente ou inconsciente par les auteures des romans en français, et que les effets macroscopiques associés (« gonflement », « rétrécissement » et « transmutation ») ne se révélaient que peu perturbateurs en termes d'expressivité du mythe dans la langue cible. Ces deux hypothèses n'ont pu être vérifiées que pour la traduction de *La Vraie Vie* vers l'anglais (une seule traduction sur les huit envisagées), raisons pour lesquelles nous les avons considérées comme non vérifiées à l'échelle de l'ensemble du travail. De la sorte, nous avons vu que les mythes étaient régulièrement amplifiés, diminués ou déformés au cours du processus traductif, fait qu'il serait intéressant de creuser lors de l'analyse mythocritique et traductologique d'autres œuvres.

La sixième et dernière hypothèse postulait qu'en raison de l'expérience des traductrices et traducteurs et de leur familiarité avec la nature des textes traduits, l'hypothèse traductologique (selon les termes du modèle de Hewson et de son adaptation par Henry) émise par nos soins serait systématiquement une « similarité divergente ». Nos analyses nous ont donné tort, dans la mesure où toutes les hypothèses de traduction relevaient soit de « divergences relatives », soit de « divergences radicales ». Ceci est peut-être dû au fait que les traductrices et traducteurs, n'ayant pas reçu de sensibilisation particulière aux thématiques mythiques et à la voix des personnages féminins dans le cadre de la traduction de tels écrits, n'aient pas prêté une attention particulière à ces éléments constitutifs de notre recherche, leur travail étant de fournir une traduction fidèle de l'intrigue, quels que soient les procédés employés. Ainsi, il est fondamental de souligner que ces hypothèses de traduction n'ont en rien pour objet de critiquer la qualité de la

traduction en tant que telle, mais d'identifier le degré de modification des voix des avatars et des mythes relevés dans notre analyse au cours du procédé traductif.

Les idées émises par les théoriciennes des années 1970 ont débouché sur le choix d'étudier des écrits de femmes et les mythes qui y ont été relevés. Certaines, telle que Cixous, déclaraient que « Les mythes nous font la peau » (en se référant aux femmes). Nous avons vu que, dans le cadre de la prise de conscience féministe et des romans rédigés durant notre période contemporaine, les auteures étudiées ont revisité les mythes gréco-romains de manière consciente ou inconsciente pour donner davantage de voix aux personnages féminins. Ainsi, si dans les romans francophones, les mythes relevés ne font pas la peau aux femmes (et sont même plutôt libérateurs), nous avons vu que les traductions avaient régulièrement tendance à modifier l'expressivité des mythes incarnés par ces figures féminines, pouvant amplifier, diminuer ou déformer le rôle des femmes dans ces mythes. Par contre, en ce qui concerne la voix des personnages féminins et l'image générale qui en est renvoyée dans les extraits étudiés (analysés au moyen des « effets de voix »), nous voyons que les amplifications, diminutions ou distorsions créées par le procédé traductif sont en général de moindre intensité (moitié des romans où les répercussions de la traduction sur les phénomènes de voix sont qualifiées de « faibles »). Néanmoins, nous avons constaté lors de l'analyse de nos extraits que certains passages liés à des thématiques mentionnées par les théoriciennes des années 1970, telles que le corps des femmes et la maternité font l'objet de traduction modifiant l'image qui est renvoyée des personnages féminins, ce qui pourrait aussi nourrir de futures recherches sur la question.

7.2 Limites

La première limite à relever concerne le modèle de Hewson (et son adaptation par Henry) tel qu'adapté dans notre travail. Si nous ne remettons pas en cause sa pertinence ni son efficacité, nous nous questionnons sur l'adéquation de la notion de « maximum théorique » avec notre cadre d'étude. Étant donné que l'illustration des mythes passe par l'utilisation d'extraits parfois très volumineux, plusieurs effets ont, à plusieurs reprises, été relevés dans un seul extrait, problème ne se posant pas chez Henry, par exemple. Dès lors, la notion de « maximum théorique » devrait être adaptée dans le cadre d'études futures de même nature car, s'il est évidemment nécessaire de disposer d'une valeur maximale pour

réaliser les statistiques nécessaires à l'analyse, le « maximum théorique » (consistant en le nombre total de passages analysés) peut dans notre cas être dépassé, plusieurs phénomènes pouvant se retrouver dans un seul extrait. Dans les pistes ultérieures de recherche, nous réfléchissons à des adaptations possibles qui permettraient de rendre ce modèle plus adapté à des analyses traductologiques portant sur de longs extraits illustratifs de mythes.

Ensuite, il convient de mentionner que la non-vérification de la plupart des hypothèses ne découle pas nécessairement d'une traduction médiocre ou mauvaise. Il s'agit plutôt d'une limite inhérente à notre méthodologie, dans laquelle nous avons choisi de réaliser les analyses exclusivement sur des passages illustrant les mythèmes des mythes identifiés dans les différents ouvrages. Ainsi, des éléments très concrets tels que les personnages féminins et les mythèmes étaient étudiés, ce qui ne permet pas de présager de la qualité des traductions fournies sous forme d'ouvrage intégral en langue cible, l'accent étant mis sur des problématiques très précises.

Enfin, si nous avons procédé à quelques statistiques analytiques dans notre corpus, il est nécessaire de souligner que les résultats obtenus ne sont en aucun cas statistiquement significatifs, notre étude ne reposant que sur un nombre restreint d'extraits choisis selon certains critères définis plus haut dans trois romans contemporains présentant des caractéristiques précises. Ainsi, s'il est pertinent de poursuivre la recherche dans cette direction, le présent travail ne prétend en aucun cas établir une vérité générale qui s'appliquerait à tous les romans de femmes réécrivant des mythes gréco-romains, ni de tendance qui s'appliquerait systématiquement aux traductions de telles œuvres vers une langue donnée.

7.3 Pistes de recherche ultérieures

7.3.1 Réception

Premièrement, si nous n'avons pas été en mesure d'interroger les lectrices et lecteurs des romans originaux et des œuvres traduites, il serait intéressant, dans le cadre d'analyses de ce type, d'élaborer un questionnaire et de le diffuser à plus ou moins grande échelle auprès des lectrices et lecteurs, dans le but d'analyser de manière plus précise et approfondie

la réception des œuvres traduites dans les différentes cultures de destination, et de déterminer si les voix des personnages féminins sont perçues ou non de la même manière, et si les mythes sont reçus de la même manière dans les différentes langues de publication d'un roman et de ses traductions.

En effet, nous avons été en mesure d'approcher les effets du processus traductif sur l'expression des mythes tels que revisités par les auteures, mais nous n'avons pas pu nous aventurer sur le terrain de la réception des œuvres par le public cible, ce qu'il serait néanmoins intéressant de faire pour aller plus loin, en déterminant les effets concrets provoqués par l'influence du processus traductif sur la réexpression de mythes féminins en langue cible sur la réception chez le public cible. Si nous entendons étudier de manière exhaustive la construction identitaire qui découle de la réception des romans traduits, il est nécessaire d'inclure le public de destination, au moyen de questionnaires normalisés nous permettant d'émettre des statistiques parlantes.

Un bon point de départ à cet effet serait le travail de fin d'études de Marie Dubrulle, de la Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation de l'UMONS, qui a réalisé un travail qui avait pour objectif de « s'intéresser à la manière dont les stéréotypes de genre véhiculés par la société peuvent (ou non) par le biais de la lecture des œuvres littéraires (type roman de fiction), impacter la construction de l'identité sexuée des femmes » (2021 : 92). Elle a ainsi mené à bien des entretiens auprès de 17 lectrices de *Chanson douce* âgées de 20 à 71 ans. Selon elle, la construction de l'identité se fait tout au long de la vie d'un individu, notamment grâce aux œuvres littéraires (93). L'auteure de ce TFE a conclu que l'âge des lectrices influençait leur positionnement par rapport aux questionnements en lien avec la condition des femmes, comme les choix professionnels ou la maternité, et que la lecture exerçait une « influence inconsciente » de la lecture sur les lectrices (94), constat qu'elle suggère de creuser au moyen d'études ultérieures, point sur lequel nous la rejoignons. Enfin, l'auteure formule un conseil précieux pour quiconque voudrait poursuivre dans cette voie : pour étudier la réaction des lectrices face à un stéréotype de la condition des femmes, il faut d'abord que ces lectrices aient conscience que le roman lu présente le stéréotype en question (95). Dans cette optique, des études de ce type pourraient être menées avec *Ça raconte Sarah*, qui présente une dimension *queer* supplémentaire, et

La Vraie Vie, qui présente la particularité de mettre en scène une héroïne découvrant sa puberté. Dubrulle n'est pas la seule à avoir corroboré l'identification des femmes aux personnages femmes de la littérature. Par exemple, Rouch (2017 : 10) indique, lorsqu'elle évoque les écrits de Simone de Beauvoir : « Une telle proximité, doublée d'une identification à l'écrivaine presque inévitable, tend à rassurer la lectrice sur sa condition et sur les possibilités d'en sortir ne serait-ce que par la lecture ». Elle évoque par ailleurs que les écrits de de Beauvoir sont liés à des problématiques que de nombreuses personnes rencontrent au cours de leur vie, ce qui facilite le processus d'identification (*ibid.*).

7.3.2 Ajout d'autres langues et de romans issus d'autres sélections

En outre, deux autres propositions peuvent être formulées : d'une part, étudier davantage de langues de destination que l'anglais et l'espagnol, car les différentes manières qu'ont les langues de conceptualiser le monde pourraient déboucher sur des résultats très différents en fonction des paires de langues étudiées et, d'autre part, envisager de ne plus restreindre les choix des romans aux seules sélections Goncourt, d'autres instances de légitimation existant pour sélectionner des ouvrages (prix Renaudot, Femina...).

Nous avons vu que le prix Goncourt soulevait son lot de questions quant à sa légitimité, notamment en ce qui concerne la représentation des femmes. De la sorte, utiliser des romans issus de sélections telles que la Femina pourrait ajouter une dimension de légitimation supplémentaire, ces œuvres ayant été primées par des femmes, qui sont les principales intéressées d'une étude telle que celle-ci.

7.3.3 Adaptation du modèle d'analyse

Un travail théorique très important pourrait suivre la présente thèse de doctorat, avec pour objectif une adaptation intégrale du modèle de Hewson pour le rendre parfaitement adapté à des analyses traductologiques liées aux femmes et aux mythes. Nous avons, par exemple, suggéré une actualisation de la notion de « maximum théorique », mais l'adaptation du modèle ne doit pas nécessairement s'y arrêter : nous pourrions, par exemple, imaginer établir des critères plus balisés pour la sélection des extraits, voire modifier la terminologie du modèle pour l'adapter aux écrits mythiques composés par des femmes. Le

modèle ainsi revisité pourrait, de la sorte, ensuite être testé sur des romans adaptés, ainsi que sur leurs traductions.

En ce qui concerne, premièrement, cette notion du « maximum théorique », il est nécessaire de proposer une solution à la présence de plusieurs effets microscopiques dans un seul extrait. Le modèle de Hewson et Henry consistait en une utilisation du nombre d'extraits pour proposer un maximum théorique, modèle qui, comme nous l'avons vu, exacerbe parfois les statistiques dans une étude telle que la nôtre. Il serait, par exemple, envisageable de ne pas se reposer sur le nombre d'extraits pour déterminer ce maximum théorique, mais plutôt de comptabiliser tous les effets et toutes les occurrences que nous dénommerons « absences d'effets ». L'idée serait la suivante : dans un long extrait présentant plusieurs passages illustratifs d'un ou plusieurs myèmes, les occurrences où l'expressivité de ces myèmes n'est pas influencée par le processus traductif seraient comptabilisées, au même titre que les occurrences d'effets provoqués par la traduction. Par exemple, dans un extrait qui compterait trois passages représentatifs d'un myème, avec une occurrence d'un seul effet au niveau microscopique provoqué par la traduction, le maximum théorique serait augmenté de trois points, et non d'un seul comme tel est le cas dans notre travail et les travaux de Hewson et Henry.

Une deuxième adaptation possible du modèle serait de diminuer la taille des extraits sélectionnés. En effet, limiter la sélection à des extraits n'illustrant qu'une occurrence de la présence d'un myème permettrait de conserver la notion de maximum théorique proposée par les chercheurs qui ont créé le modèle. Toutefois, il est très difficile, dans une telle étude de nature littéraire et mythocritique, de restreindre objectivement un extrait à une seule occurrence d'un myème : les preuves des myèmes sont, parfois, faciles à isoler (une phrase, une proposition), mais le sont parfois beaucoup moins, notamment lorsqu'elles passent par des figures de style se répétant dans un extrait, voire entre plusieurs extraits.

Ainsi, nous plaidons plutôt en faveur d'une adaptation de la notion de maximum théorique, plutôt que d'une réduction de la taille des extraits, ce qui nuirait à la richesse de l'analyse. Pour objectiver autant que possible l'identification des dites « absences d'effets »,

nous pourrions avoir recours à des mesures de scores d'accord inter-évaluateurs pour nous assurer de la fiabilité de notre décompte.

7.3.4 Ajout de statistiques inférentielles

L'un des prolongements possibles à notre étude serait d'augmenter la quantité de données pour produire des résultats généralisables à une plus grande partie de la littérature francophone et de ses traductions, avec un accent sur les mythes et les représentations des femmes. Ceci nous permettrait, d'un point de vue traductologique, de déterminer, par exemple, si tous les mythes revisités par des femmes dans le cadre d'écrits romanesques subissent systématiquement des altérations au cours du processus traductif. En outre, procéder de la sorte ouvrirait la possibilité de dégager, si elles existent, des tendances stables en fonction de la langue de destination (l'on pourrait, par exemple, imaginer qu'un phénomène microscopique donné est récurrent dans les traductions du français vers l'espagnol, alors qu'il ne l'est pas dans les traductions des mêmes œuvres du français vers l'anglais, ou inversement).

Il conviendrait, pour mener à bien une telle étude, d'utiliser davantage de romans issus de la littérature d'expression francophone, d'identifier avec précision un maximum théorique tenant compte de nos suggestions ci-dessus, et de déceler des tendances claires dans les analyses des romans ainsi envisagés, tout en définissant précisément des critères stricts de sélection (période temporelle, problématiques abordées, diffusion...).

L'une des manières d'affiner la sélection des textes à analyser serait, par exemple, de nous fonder sur des essais résolument féministes, ou de recourir à des écrits d'auteures qui affirment explicitement qu'elles ont réécrit des mythes au féminin, à l'image de nombreuses auteures ultracontemporaines.

7.4 Perspectives en didactique de la traduction

Pour clore notre travail, il nous semblait fondamental de présenter quelques réflexions que peut susciter celui-ci dans le domaine de la didactique en traduction. En effet, nous avons souvent constaté dans les travaux de fin d'études lus à la FTI-EII que les

étudiantes et étudiants concernés éprouvaient des difficultés avec la traduction d'écrits de nature féministe (par exemple, l'utilisation du terme « droits de l'Homme » au lieu de « droits humains » dans des textes de nature féministe, ou encore des maladresses liées à l'inclusion, telles que l'emploi exclusif du masculin dans ces mêmes textes), en dépit de leur grand intérêt pour ces questions.

Nombreux sont les contextes traductifs où interviennent des questions genrées : nous mentionnerons ici, en guise d'exemple, la traduction littéraire et la traduction dans les institutions internationales. L'existence de programmes de formation en traduction genrée, comme tel est le cas à l'université de Newcastle, souligne l'importance de l'intégration des problématiques liées au genre dans les cursus universitaires en traduction. En effet, de tels programmes s'inscrivent dans un esprit d'ouverture, esprit partagé par la majorité des textes féministes et/ou *queer*. En outre, les résultats de nos analyses nous ont permis de découvrir que les mythes utilisés par les auteures pour faire passer des messages liés à la condition des femmes subissaient de régulières altérations au cours du processus traductif, sans doute en raison d'un manque de sensibilisation des traductrices et traducteurs au sujet de ces questions en particulier. Il faut également noter que de nombreux néologismes sont présents dans les textes littéraires féministes, et que des figures de style peuvent être utilisées pour insister sur un aspect particulier de la condition des femmes, comme l'a fait Delabroy-Allard (jeux de symétrie) dans son roman étudié, ce qui a d'ailleurs été altéré au cours du processus traductif. De telles altérations peuvent, en traduction littéraire, exercer une influence sur la construction identitaire découlant de la lecture, car, comme l'indique Bednárová (2021 : 41), l'un des types de compréhension liés à la traduction littéraire consiste en un « processus d'empathie, d'identification et de projection ». Ainsi, une formation particulière des étudiants et étudiantes en traduction est nécessaire dans le cadre de la traduction de textes littéraires féministes, de femmes ou *queer*, mais pas seulement. Au sein des institutions internationales telles que la Commission européenne ou l'Organisation des Nations unies, les questions liées à la condition des femmes et des personnes LGBTQI+ sont de plus en plus abordées et présentent une importance croissante, et la traduction des textes qui y sont liés présente parfois des problèmes de genre (par exemple, l'utilisation générique du masculin dans la traduction d'un texte de la Commission européenne pourtant consacré exclusivement aux droits des travailleuses dans la thèse

doctorale de De Faria Pires, 2020), problèmes qui auraient pu être évités au moyen d'une plus grande sensibilisation lors de la formation des traducteurs et traductrices. En guise d'exemple, l'Organisation des Nations unies indique :

The focus on the advancement of women and gender equality within the United Nations over the past three decades has led to an increased international recognition that there are important gender perspectives in relation to the overall goals of the United Nations, such as poverty eradication, human rights, good governance, environmentally sustainable development, and to all areas of the work of the United Nations [...] (Hannan, 2001 : 1)⁹⁶.

Cette intégration croissante de l'égalité des genres dans de telles institutions débouche inévitablement sur une augmentation de l'importance des problématiques liées aux femmes dans les documents qui devront être traduits dans de telles institutions, ce qui rend, dans ce domaine également, cruciale une formation appropriée en traduction.

⁹⁶ L'accent mis au cours des trente dernières années sur les progrès de l'égalité de genre et des femmes au sein des Nations unies a mené à une reconnaissance internationale de l'existence d'importantes perspectives de genre liées aux objectifs généraux des Nations unies, tels que l'éradication de la pauvreté, les droits humains, une gouvernance de qualité, le développement durable, et tous les domaines de travail des Nations unies.

Bibliographie

Académie Goncourt. « Historique ». 2021. <https://www.academiegoncourt.com/le-testament-d-edmond-goncourt> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Académie Goncourt. « Les Membres ». 2021b. <https://www.academiegoncourt.com/les-membres> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Académie Goncourt. « Prix Goncourt ». 2021c. <https://www.academiegoncourt.com/presentation-prix-goncourt> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Acantilado. « Pablo Martín Sánchez – Tuyo es el mañana ». 2021. <https://www.acantilado.es/catalogo/tuyo-es-el-manana/> [dernière consultation le 22 juillet 2021].

Alianza Editorial. « María Teresa Gallego Urrutia ». s.d. <https://www.alianzaeditorial.es/autor/maria-teresa-gallego-urrutia/> [dernière consultation le 12 juillet 2021].

Allociné. « Chanson douce – film 2019 ». 2019. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=254956.html [dernière consultation le 15 mai 2021].

Arrojo, Rosemary. « Fidelity and the Gendered Translation ». Dans *TTR - Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n°2, 1994, pp. 147-163.

Arrojo, Rosemary. « Feminist 'Orgasmic' Theories of Translation and their Contradictions ». Dans *TradTerm*, vol. 2, 1995, pp. 67-75.

Ashley, Katherine. « Avant-propos ». Dans Katherine Ashley (Ed.), *Prix Goncourt, 1903-2003: essais critiques*. Berne, Peter Lang, 2004, pp. 11-19.

Ashley, Katherine. (2005). *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalism and Decadence*. Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, 253 p.

Atherton, Catherine. *Monsters and monstrosity in Greek and Roman culture*. Bari, Levante, 1998, 135 p.

Aube (Éditions de l'). « L'Aube – Éditeur engagé, auteurs du monde ». s.d. www.editionsdelaubefr [dernière consultation le 27 septembre 2021].

Babelio. « Leïla Slimani ». 2020. <https://www.babelio.com/auteur/Leila-Slimani/369310> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Babelio. « Le diable est dans les détails ». 2020b. <https://www.babelio.com/livres/Slimani-Le-diable-est-dans-les-detaills/895255> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Babelio. « Pauline Delabroy-Allard ». 2020c. <https://www.babelio.com/auteur/Pauline-Delabroy-Allard/469610> [dernière consultation le 3 juillet 2021].

Babelio. « Adeline Dieudonné ». 2020d. <https://www.babelio.com/auteur/Adeline-Dieudonne/84191> [dernière consultation le 19 juillet 2021].

Babelio. « Pablo Martín Sánchez ». 2020e. <https://www.babelio.com/auteur/Pablo-Martin-Snchez/442166> [dernière consultation le 22 juillet 2021].

Baker, Andrea et Williams, Katrina. « Building on #metoo and #MeNoMore: Devising a framework to examine sexual violence in Australian music journalism ». Dans *Australian Journalism Review*, vol. 41, n°1, 2019, pp. 103–116.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil, 1957, 239 p.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford, Blackwell, 1993.

Bednárová, Katarína. « La formation universitaire à la traduction littéraire serait-elle paradoxale ? », dans Véronique Duché et Françoise Wuilmart (dir.), *Présences du traducteur*. Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 39-54.

Benjamin, Walter. « La tâche du traducteur » (traduit par Martine Broda). Dans *PO&SIE*, n° 55, 1991, pp. 150-158.

Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard, 1995.

Bertrand, David. *Analyse structuro-cognitive d'une lutte pour la reconnaissance : l'émergence d'une quatrième vague féministe en France*. Bordeaux, Université de Bordeaux, 2020.

Bessière, Jean. « Le Sublime aujourd'hui: d'un discours sur le pouvoir de l'art et de la littérature, et de sa possible réécriture », dans Patrick Marot (dir.), *La littérature et le sublime*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 419-458.

Bloome, David, et Bailey, Francis. « Studying Language and Literacy through Events, Particularity, and Intertextuality ». Dans Richard Beach, Judith Green, Michael L. Kamil, Timothy Shanahan (dir.), *Multidisciplinary Perspectives on Literacy Research*. Urbana, National Council of Teachers of English, 1992, pp. 181-209.

Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester, St. Jerome Publishing, 2006.

Bowers, Susan. « Medusa and the Female Gaze ». Dans *NWSA Journal*, vol. 2, n°2, 1990, pp. 217–235.

- Brandelet, Antoine. « Fiction et réalisme dans les sciences naturelles ». Dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, n°152-153-154, 2019, pp. 15-31.
- Brémond, Mireille. « La mythologie grecque comme moyen de penser la crise ». Dans Rémy Poignault (dir.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX^e siècle*. Tours, Centre de Recherches A. Piganiol, 2002, pp. 101-109.
- Brémond, Mireille. « Les Mythes, ces vieux compagnons éternellement jeunes ». Dans Graziella Foteini Castellanou (ed.), *Mythes, Symboles, Réalités. Mélanges en l'honneur de Georges Fréris*. Byronas, Reo, 2015, pp. 447-453.
- Briffa, Charles. « Complementary Translation ». Dans *Symposia Melitensia*, vol. 5, 2008, pp. 120-125.
- Brisson, Luc. *Le Mythe de Tirésias – Essai d'analyse structurale*. Leiden, E. J. Brill, 1976, 167 p.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique – Théorie et parcours*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 294 p.
- Brunel, Pierre. *Dix mythes au féminin*. Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1999, 220 p.
- Cachin, Marie-Françoise. « À la recherche du titre perdu ». Dans *Palimpsestes*, Hors-série, 2006, pp. 285-296.
- Calori, Juliette. « Ça raconte deux femmes, ça raconte... Sarah ». *Alter Ego*, 2018. <https://lalterego.fr/2018/12/04/ca-raconte-deux-femmes-ca-raconte-sarah/> [dernière consultation le 21 juillet 2021].
- Cantier, Valérie. « Les dates-clé du mouvement #metoo ». *France Inter*, 2018. <https://www.franceinter.fr/societe/les-dates-cle-du-mouvement-metoo> [dernière consultation le 21 juillet 2021].
- Carandina, Elisa. « Stratégies littéraires dans la littérature féminine israélienne ». Dans *Yod*, n°14, 2009, pp. 233-246.
- Castro, Olga. « (Re)examining Horizons in Feminist Translation Studies: Towards a Third Wave? ». Dans *MonTI*, n°1, 2009, pp. 59-86.
- Catford, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. London, Oxford University Press, 1965, 112 p.
- Chollet, Mona. *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*. Paris, Éditions Zones, 2018, 240 p.
- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris, Galilée, 1975, 197 p.

Cixous, Hélène, Gagnon, Madeleine et Leclerc, Annie. *La Venue à l'écriture*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, 152 p.

Clément, Catherine et Cixous, Hélène. *La Jeune née*. Paris, Union générale d'éditions, 1975, 296 p.

CNRTL. « Trésor de la Langue Française informatisé ». 2012. <https://www.cnrtl.fr/> [dernière consultation le 23 juillet 2021].

Combis, Hélène. « Prix littéraires : "C'est l'homme blanc quinquagénaire qui règne en maître dans les jurys" ». *France Culture*, 2018. <https://www.franceculture.fr/litterature/prix-litteraires-cest-le-male-blanc-quinquenaire-qui-regne-en-maitre-dans-les-jurys> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Comédie-Française. « Chanson douce ». 2019. <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/chanson-douce18-19#> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Compagnon, Antoine. *La littérature, pour quoi faire ?* Paris, Librairie Artème Fayard, 2007, 75 p.

Conner, Randy, Hatfield, David et Sparks, Mariya. *Cassell's encyclopedia of queer myth, symbol and spirit: gay, lesbian, bisexual and transgender lore*. Londres / New York, Continuum International Publishing Group Ltd., 1997, 400 p.

Corbeil, Christine et Descarries-Bélanger, Francine. « La maternité : un défi pour les féministes ». Dans *International Review of Community Development / Revue internationale d'action communautaire*, n°18, 1987, pp. 141-152.

Corti, Lillian. *The Myth of Medea and the Murder of Children*. Westport, Greenwood Press, 1998, 266 p.

Côté, Denise. « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat" ? ». Dans *Reflets*, vol. 15, n°1, 2009, pp. 60-78.

Dagorn, Johanna. « Les trois vagues féministes – une construction sociale ancrée dans une histoire ». Dans *Diversité : ville école intégration*, 2011.

Danielle Chabaud-Rychter, Virginie Descoutures, Anne-Marie Devreux et Eleni Varikas (dir.), *Sous les sciences sociales, le genre. Relectures critiques de Max Weber à Bruno Latour*, Paris, La Découverte, 2010, 512 p.

Darbo-Peschanski, Catherine. « La folie pour un regard. Oreste et les divinités de l'échange (Érinyes, Euménides, Charites) ». Dans *Mètis - Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. N.S 4, 2006, pp. 13-28.

Dayez, Hugues. « Les critiques d'Hugues Dayez avec « Chanson douce », un honorable ratage ». RTBF, 2019. <https://www.rtbf.be/culture/dossier/les-critiques-d-hugues->

[dayez/detail_les-critiques-d-hugues-dayez-avec-chanson-douce-un-honorable-ratage?id=10375140](#) [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Delaume, Chloé. *Mes bien chères sœurs*. Paris, Fiction et Cie, 2019, 132 p.

Delmas, Christian. « Les fonctions des Euménides dans *Électre* de Giraudoux ». Dans *Littératures*, n°7, 1983, pp. 157-165.

Devuyst, Emmanuelle. *Les stratégies de contournement des stéréotypes de genre dans les albums non-sexistes. La figure de la princesse*. TFE présenté en vue de l'obtention d'un Master de spécialisation en études de genre, dir. Damien Zanone, UCLouvain, 2019.

Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 286 p.

Domino, Maurice. « La réécriture du texte littéraire Mythe et réécriture ». Dans *Semen*, n°3, 1987, pp. 1-19.

Dubrulle, Marie. *Comment les stéréotypes de genre véhiculés par la société peuvent-ils, par le biais de la lecture des œuvres littéraires (type roman de fiction), impacter la construction de l'identité sexuée des femmes ? Approche exploratoire et générationnelle*. TFE présenté en vue de l'obtention d'un Master en Sciences psychologiques, à finalité spécialisée, dir. Jennifer Denis, UMONS, 2021.

Ducas, Sylvie. « Le prix Femina : la consécration littéraire au féminin ». Dans *Recherches féministes*, vol. 16, n°1, 2003, pp. 43-95.

Ducas, Sylvie. « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? ». Dans *COntEXTES* [en ligne], n°7, 2010.

Ducas, Sylvie. *La littérature, à quel(s) prix ?* Paris, Editions La Découverte, 2013, 240 p.

Dufays, Jean-Louis, Gemenne, Louis, et Ledur, Dominique. *Pour une lecture littéraire*. Bruxelles, de Boeck supérieur, 2015, 376 p.

Dupré, Louise. « Écrire le mythe : décontraction ou recyclage ? ». Dans Metka Zupančič (dir.), *La mythocritique contemporaine au féminin. Dialogue entre théorie et pratique*. Paris, Karthala, 2016, pp. 43-54.

Éditions de l'Herne. « Les inséparables ». 2020. <https://www.editionsdelherne.com/publication/les-inseparables/> [dernière consultation le 12 juillet 2020].

Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris, NRF/Gallimard, 1963, 256 p.

Encyclopaedia Universalis. *L'Orestie d'Eschyle: Les Fiches de lecture d'Universalis* [ebook]. Encyclopaedia Universalis, 2015.

De Faria Pires, Loïc. *Effets de l'expérience professionnelle sur la qualité des textes post-édités à la DGT*. Mons, Université de Mons, 2020.

Fayolle, Caroline. *Le féminisme. Histoire et actualité*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2018, 64 p.

Fcourriol. « La Vraie Vie comme volonté collective - Interview de l'écrivaine Adeline Dieudonné ». *Les carnets d'EFMR*, 2019. <https://efmr.hypotheses.org/890> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Felman, Shoshana. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, 184 p.

Fnac. « Prix du roman Fnac 2018 : interview d'Adeline Dieudonné ». 2018. <https://www.fr.fnac.ch/Prix-du-roman-Fnac-2018-interview-d-Adeline-Dieudonne/cp.40989> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Fnac. « Ça raconte Sarah ». 2021. <https://www.fr.fnac.be/a13957850/Pauline-Delabroy-Allard-Ca-raconte-Sarah> [dernière consultation le 3 juillet 2021].

Fnac. « Leïla Slimani ». 2021b. <https://www.fnac.com/Leila-Slimani/ia3015455/bio> [dernière consultation le 9 septembre 2021].

Fondation La Poste. « Prix Envoyé par La Poste ». 2021. <https://www.fondationlaposte.org/prix-envoye-par-la-poste> [dernière consultation le 9 septembre 2021].

Fournaud, Magali. « Pour une approche littéraire de l'identité ». Dans *Essais*, n°11, 2017, pp. 7-15.

France Culture. « Le Bataclan : salle mythique, lieu devenu symbolique // Vendredi 13 novembre, de loin et de près (3/5) ». 2015. <https://www.franceculture.fr/emissions/un-autre-jour-est-possible/le-bataclan-salle-mythique-lieu-devenu-symbolique-vendredi-13-1> [dernière consultation le 12 juillet 2021].

France Culture. « Prix du Roman des étudiants France Culture-Télérama ». 2021. <https://www.franceculture.fr/theme/prix-du-roman-des-etudiants-france-culture-telerama> [dernière consultation le 9 septembre 2021].

Franco, Bernard. *La littérature comparée: Histoire, domaines, méthodes*. Malakoff, Armand Collin, 2016, 344 p.

Frank, Armin Paul. « Forty Years of Studying the American-German Translational Transfer: A Retrospect and Some Perspectives ». Dans *Amerika-studien/American Studies*, n°35, 1990, pp. 7-20.

Gagnon, Yves-Chantal. *L'étude de cas comme méthode de recherche*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, 123 p.

- Genette, Gérard. « Fiction ou diction ». Dans *Poétique*, vol.2, n°134, 2003, pp. 131-139.
- Genova, Pamela. (2014) « Rewarding the production of culture: *Le Prix Goncourt* ». Dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n°2, 2014, pp. 150-157.
- Gilli, Yves. « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser ». Dans *Semen*, n°1, 1983, pp. 1-11.
- Gobierno de España. « Malika Embarek obtiene el Premio Nacional a la Obra de un Traductor ». 2017. https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/mecd/Paginas/2017/261017_traductor.aspx [dernière consultation le 9 juin 2021].
- Godard, Barbara. « Translating and Sexual Difference ». Dans *Resources for Feminist Research*, vol. 13, n°3, 1984, pp. 13-16.
- Godard, Barbara. « Theorizing Feminist Discourse/Translation ». Dans *Tessera*, vol.6, 1989, pp. 42-53.
- Gravel, Pierre. « L'origine de la violence ». Dans *Laval théologique et philosophique*, vol. 48, n°2, 1992, pp. 151-157.
- Gravet, Catherine. « Leïla Marouane revisite Médée ». Dans Alya Chelly-Zemni et Marie-José Fourtanier (dir.), *Le mythe dans la pensée contemporaine*. Paris, L'Harmattan, 2018, pp. 249-266.
- Gravet, Catherine, et Lievois, Katrien. « La traduction de la littérature belge francophone. Introduction. ». Dans Catherine Gravet et Katrien Lievois (dir.), *Vous avez dit littérature belge francophone?* Bruxelles, Peter Lang, 2021, pp. 7-23.
- Griffiths, Emma. *Medea*. Oxon, Routledge, 2006, 168 p.
- Hannan, Carolyn. « The United Nations commitment to gender mainstreaming: A global strategy for promoting equality between women and men ». New York, 2001 *OCCP Field Representatives Seminar*, 2001.
- Heinich, Nathalie. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris, Gallimard, 2018, 400 p.
- Henry, Kévin. *Présentation phraséologique et perspectives traductologiques des chengyu du chinois mandarin: De la critique de la traduction des chengyu dans les versions françaises de quatre romans chinois contemporains*. Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2016.
- Henry-Tierney, Pauline. « Transgressive Textualities: Translating References to Gender, Sexuality and Corporeality in Nelly Arcan's *Putain* and *Paradis*, clef en main ». Dans

Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies, vol. 3, n°1, 2013, pp. 162-178.

Hewson, Lance, et Jacky Martin. *Redefining Translation: the Variational Approach*. London, Routledge, 1991, 272 p.

Hewson, Lance. *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in translation*. Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2011, 292 p.

Hirsch, Yaël. « Entre #balancetonporc et « liberté d'importuner ». Le point sur les dérives néo-puritaines et la fracture du féminisme français ». Dans *Lignes*, vol. 57, n°3, 2018, pp. 59-72.

House, Juliane. *Translation Quality Assessment - Past and Present*. Oxford / New York, Routledge, 2015, 160 p.

Hubner, Patrick. « Structure du mythe ». Dans *Babel : Littératures plurielles*, n°1, 1996, pp. 7-21.

Humbecq, Bruno. « La Fiction, l'heureuse métamorphose du traumatisme : l'exemple de Lovecraft ». Dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, 152-153-154, 2019, pp. 149-158.

Hurst, André. « Préfigurations de Médée ». Dans *GAIA – Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, n°15, 2012, pp. 81-95.

Hyvrard, Jeanne. *Mère la Mort*. Paris, Les éditions de Minuit, 1976, 160 p.

Institut français (Royaume-Uni). « Translators – Roland Glasser ». 2017. <https://www.institut-francais.org.uk/translators/2017/06/09/roland-glasser/> [dernière consultation le 22 juillet 2021].

Iragaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, 468 p.

Iragaray, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère*. Québec, Editions de la pleine lune, 1981, 89 p.

Iragaray, Luce. *Parler n'est jamais neutre*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 328 p.

Irvine, Margot. « Une Académie de femmes? ». Dans Margot Irvine (dir.), *Les réseaux des femmes de lettres au XIXe siècle - @nalyses*, vol. 3, n°2, 2008, pp. 14-24.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München, Fink, 1976, 357 p.

Iser, Wolfgang. « Do I Write for an Audience? ». Dans *PMLA, journal of the Modern Language Association of America*, vol. 115, n°3, 2000, pp. 310-314.

Jafarzadeh, Shabnam. « Il ou Elle, un choix obligatoire dans la traduction du persan vers le français. Le cas du Cantique des oiseaux ». Dans *de genere*, n°5, 2019, pp. 103-122.

Jakobson, Roman. *Fundamentals of Language*. 'S-Gravenhage, Mouton & co., 1956, 106 p.

Jeancard, Pierre. « L'Académie Goncourt a-t-elle encore un avenir? ». Dans *Liberté*, vol. 8, n° 5-6, 1966, pp. 171-174.

Joubert, Sophie. « Pauline Delabroy-Allard 'Un besoin vital de poétiser le quotidien, de conjurer la perte' ». *L'Humanité*, 2018. <https://www.humanite.fr/pauline-delabroy-allard-un-besoin-vital-de-poetiser-le-quotidien-de-conjurer-la-perse-660032> [dernière consultation le 3 juillet 2020].

Jowa, Emmanuelle. « Adeline Dieudonné décroche le Rossel 2018 : son entretien fleuve à Paris Match ». *Paris Match*, 2018. <https://parismatch.be/culture/litterature/202478/la-belge-adeline-dieudonne-remporte-le-rossel-2018audot-des-lyceens-son-interview-a-paris-match> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Kalampalikis, Nikos. « Représentations et mythes contemporains ». Dans *Psychologie & Société*, 2002, pp. 61-86.

Kapoor, Muskaan. « The Present-Day Medusa: Foregrounding L'écriture Feminism in the Contemporary Retellings of Mythology ». Dans *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, vol 44, n°1, 2021, pp. 79-87.

Karakostas, Dimitris. « Méduse ». Dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1296-1301.

Khemilat, Warda. « #metoo et #Balancetonporc : les réseaux sociaux comme levier des mobilisations féministes ». Dans *Actes du colloque « Se mobiliser : formes et finalités »*, 2019.

Khordoc, Catherine. *Tours et détours: Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, 271 p.

Kopiejwski, Faustine. « Avec sa romance lesbienne, Pauline Delabroy-Allard signe un grand livre sur la passion ». *Les Inrocks*, 2018. <https://www.lesinrocks.com/cheek/romance-lesbienne-pauline-delabroy-allard-prix-medicis-314539-05-11-2018/> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Koskinen, Kaisa. *Translating institutions. An ethnographic study of EU translation*. Manchester, St. Jerome, 2008, 187 p.

Koskinen, Kaisa. « Institutional translation: the art of government by translation ». Dans *Perspectives*, vol. 22, n°4, 2014, pp. 479-492.

Kristeva, Julia. « Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur Polylogue ». Dans *Revue des sciences humaines*, n°168, 1977, pp. 495-501.

Kundera, Milan. *L'Art du roman*. Paris, Gallimard, 1986, 196 p.

Lacheny, Marc, Rentel, Nadine, et Schwerter, Stephanie. « Introduction ». Dans Marc Lacheny, Nadine Rentel et Stephanie Schwerter (dir.), *Errances, discordances, divergences ? Approches interdisciplinaires de l'erreur culturelle en traduction*. Berlin, Bern, Bruxelles, Dublin, Istanbul, New York, Oxford, Warszawa, Wien, Peter Lang, 2019, pp. 19-23.

Ladmiral, Jean-René. « Lever de rideau théorique : quelques esquisses contextuelles ». Dans *Palimpsestes*, n°16, 2004, pp. 15-30.

Ladmiral, Jean-René. *Sourcier ou cibliste – Les profondeurs de la traduction* (2e éd.). Paris, Les Belles Lettres, 2015, 304 p.

Ladmiral, Jean-René. « Erreur culturelle en traduction et biais idéologique ». Dans Marc Lacheny, Nadine Rentel et Stephanie Schwerter (dir.), *Errances, discordances, divergences ? Approches interdisciplinaires de l'erreur culturelle en traduction*. Berlin, Bern, Bruxelles, Dublin, Istanbul, New York, Oxford, Warszawa, Wien, Peter Lang, 2019, pp. 231-243.

Lafferrière, Justine. 5 choses à savoir sur Leïla Slimani, l'écrivaine francophone la plus lue en 2016 dans Grazia. *Grazia*, 2017. <https://www.grazia.fr/culture/livres/5-choses-a-savoir-sur-leila-slimani-l-ecrivaine-francophone-la-plus-lue-en-2016-843208> [dernière consultation le 29 avril 2021].

de Lamberterie, Olivia. « Leïla Slimani : 'Je suis féministe et je le revendique' ». *Elle*, 2017. <https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/News/Leila-Slimani-Je-suis-feministe-et-je-le-revendique-3411470> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Lecerclé, Jean-Jacques. *Interpretation as Pragmatics*. London, Macmillan, 1999.

Lefter, Diana-Adriana. « Mythe et littérature au XX^e siècle. Tradition et démythification ». Dans *Studii și cercetari filologice. Seria limbi romanice*, n°4, 2008, pp. 82-93.

Lekach, Sasha. « #metoo hashtag has spread to #YoTambien, #أنا_كمان, #QuellaVoltaChe ». *Mashable*, 2017. <https://mashable.com/2017/10/19/me-too-global-spread/?europa=true> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Le Livre sur la Place. « Prix des libraires de Nancy – Le Point ». 2020. <https://lelivresurlaplace.nancy.fr/le-livre-sur-la-place/prix-decernes/prix-des-libraires-de-nancy-le-point-3017.html> [dernière consultation le 9 septembre 2021].

Leménager, Grégoire. « Leïla Slimani : 'Le corps des femmes est un champ de bataille' ». *Le Bibliobs*, 2017. <https://bibliobs.nouvelobs.com/tous->

[feministes/20171102.OBS6853/leila-slimani-le-corps-des-femmes-est-un-champ-de-bataille.html](#) [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Leménager, Grégoire. « Leïla Slimani : Il faut crever l'abcès de la colonisation ». *Le BibliObs*, 2020. <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20200226.OBS25327/leila-slimani-il-faut-crever-l-abcès-de-la-colonisation.html> [dernière consultation le 5 mai 2021]

Lévi-Strauss, Claude. « La structure des mythes ». Dans Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Paris, Pion, 1958.

Littau, Karin. « Pandora's Tongues ». Dans *TTR. Idéologie et traduction*, vol. 13, n°1, 2000, pp. 21-35.

Liu, Jing. « Du complexe de Médée à l'originalité d'Euripide ». Dans *Synergies Chine*, n°14, 2019, pp. 195-206.

Le Livre de Poche. « La Vraie Vie ». 2020. <https://www.livredepoche.com/livre/la-vraie-vie-9782253100782> [dernière consultation le 15 juillet 2021].

de Lotbinière-Harwood, Susanne. *Re-Belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin*. Québec, Les éditions du remue-ménage, 1991, 174 p.

Luengo, Isa. « #AmiTambién: La campaña que invita a las mujeres a denunciar el micromachismo ». *Biut-La Tercera*, 2017. <http://biut.latercera.com/espiritu-femenino/2017/02/amitambien-campana-contra-el-micromachismo/> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Lund, Hans Peter. « Marc Eigeldinger: Lumières du mythe. Presses Universitaires de France, Paris, 1983.221p ». Dans *Revue Romane, Bind*, vol. 19, n°2, pp. 332-334.

Marcotte, Hélène. « New Medea de Monique Bosco ou la banalisation d'un mythe ». Dans *Tangence*, n° 101, 2013, pp. 22-33.

Martín Sánchez, Pablo. « Biografía ». 2019. <https://repablovic.wixsite.com/website> [dernière consultation le 22 juillet 2021].

Médias 24. « Espagne: la maroco-espagnole Malika Embarek López reçoit le Prix national de la traduction ». 2019. <https://www.medias24.com/agence-presse/espagne-la-maroco-espagnole-malika-embarek-lopez-recoit-le-prix-national-de-la-traduction/> [dernière consultation le 8 juin 2021].

Merriam-Webster. « Dictionary ». 2021. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/> [dernière consultation le 3 août 2021].

Mignault, Alexandra. « La vraie vie sous les projecteurs ». *Leslibrairies.ca*, 2019. <https://revue.leslibrairies.ca/actualites/adaptation-au-cinema/la-vraie-vie-sous-les-projecteurs/> [dernière consultation le 15 juillet 2021].

Milk Magazine. « Milk Magazine 70 : la famille pour tou.te.s ». 2020. <https://www.milkmagazine.net/milk-magazine-70-la-famille-pour-tou-te-s/> [dernière consultation le 3 juillet 2021].

Millet, Catherine. « Les vieilles lunes de #metoo ». Dans *Lignes*, vol. 57, n°3, 2018, pp. 119-131.

Moreau, Alain. « Naissance d'Électre ». Dans *Pallas*, n°31, 1984, pp. 63-82.

Moreau, Alain. « Médée ». Dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1280-1283.

Mossop, Brian. « Judging a translation by its cover ». Dans *The Translator*, 2017, pp. 1-16.

Mounin, Georges. *Les Belles Infidèles*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

Navarro, Françoise. « La construction de l'identité féminine, entre héritage méditerranéen et quête émancipatoire dans trois œuvres romanesques contemporaines ». Dans *Littératures plurielles, Identité et altérité dans la littérature de l'espace euro-méditerranéen*, n°41, 2020, pp. 113-134.

Nelson, Brian et Wilson, Rita. « Perspectives on Translation ». Dans *Humanities Australia*, vol. 4, 2013, pp. 35-43.

Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. New York, Prentice Hall, 1988, 304 p.

Nida, Eugène. *Toward a Science of Translating*. Leiden, E. J. Brill, 1964, 341 p.

Nord, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester, St Jerome Publishing, 1997.

Olivier, Christiane. *Les fils d'Oreste ou la question du père*. Mesnil-sur-l'Estrée, Flammarion, 1994, 204 p.

Payàs, Getrudis. « Lorsque l'histoire de la traduction sert à réviser l'histoire ». Dans *TTR – Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, n°2, 2006, pp. 15-36.

Pinchart, Christine. « "La vraie vie" d'Adeline Dieudonné, une adaptation qui chahute, au Théâtre Jean Vilar jusqu'au 19 juin ». *RTBF*, 2021. https://www.rtbf.be/culture/scene/theatre/detail_la-vraie-vie-d-adeline-dieudonne-une-adaptation-qui-chahute-au-theatre-jean-vilar-jusqu-au-19-juin?id=10780139 [dernière consultation le 15 juillet 2021].

Pirenne-Delforge, Vinciane et Pironti, Gabriella. « Les Moires entre la naissance et la mort : de la représentation au culte ». Dans *Études de Lettres*, n° 3-4, 2011, pp. 93-113.

Poizat-Xie, Honghua et Zhang, Yongzhao. « À la recherche d'un titre littéraire idéalement traduit : le cas du chinois vers le français ». Dans *Meta*, vol. 62, n°2, 2017, pp. 368-395.

Real Academia Española. « Diccionario de la lengua española ». 2021. <https://dle.rae.es/> [dernière consultation le 23 juillet 2021].

Reiss, Katharina, et Vermeer, Hans. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained* (trad. Nord, Christiane). Oxon / New York, Routledge, 2014, 240 p.

Reynolds, Siân. « *Medusa laughs ; le rire féministe* ». Dans Alastair B. Duncan et Anne Chamayou (dir.), *Le rire européen*. Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2010, pp. 293-303.

Rinaldi, Angelo, Conan, Éric et Mongin, Olivier. « La comédie des prix littéraires: Entretien avec Angelo Rinaldi ». Dans *Esprit* (1940-), vol. 156, n°11, 1989, pp. 5-12.

Ringot, Martin. « Traduction sous contrainte d'un livre mythique : Le cas des Exercices de style de Raymond Queneau ou l'exercice oulipien d'Umberto Eco ». Dans *Cahiers d'études romanes*, n°29, 2014, pp. 269-283.

Le Robert. 2021. « Dico en ligne ». <https://dictionnaire.lerobert.com/> [dernière consultation le 23 juillet 2021].

Rondou, Katherine. *Le thème de sainte Marie-Madeleine dans la littérature d'expression française, en France et en Belgique, de 1814 à nos jours*. Paris, Honoré Champion, 2014.

Rouche, Marine. « La fabrique d'une Ariane moderne : réception, influence et appropriations de Simone de Beauvoir par les femmes (1949-1963) ». Dans *La Littérature Aujourd'hui ? Sujet, Objet, médium* (Jeunes chercheurs dans la cité, Lille), 2016.

Roush, Faith. « Medusa As an Example of Female Sexuality in Both Ancient and Present Times ». 2019. <https://oaks.kent.edu/node/8041> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Roux, Georges. « Notes en marge de Médée ». Dans *Revue des Études Grecques*, vol. 85, n°404-405, 1972, pp. 39-46.

Rovito, Sonia. « Conflits de civilisation et pulsion de mort. La Médée de Pasolini, un paradigme actuel ». Dans *Intexto*, n°38, 2017, pp. 240-251.

Roy, Max. « Du titre littéraire et de ses effets de lecture ». Dans *Protée*, vol. 36, n°3, 2008, pp. 47-56.

Royal Literary Fund. « Adriana Hunter ». 2021. <https://www.rlf.org.uk/fellowships/adriana-hunter/?cn-reloaded=1> [dernière consultation le 3 juillet 2021].

Salehi, Mahshid et Falahati Qadimi Fumani, Mohammed Reza. « The study of novel title translation from English into Persian based on the functionalist skopos theory ». Dans *Linguistics and Literature Studies*, vol. 1, n°4, 2013, pp. 197-205.

Sardin, Pascale. « Traduire ou trajourir : de la traduction des néologismes dans *Vivre l'orange* d'Hélène Cixous et *Mère la mort* de Jeanne Hyvrard ». Dans *Palimpsestes*, n°25, 2012, pp. 111-123.

Schaal, Michèle. (2017). *Une troisième vague féministe et littéraire*. Leiden, Brill, 2009, 344 p.

Schaeffer, Jacqueline. « Le sexe féminin : entre tabou et interdit ». Dans *Cahiers de psychologie clinique*, n° 45, 2015, pp. 41-75.

Schanoes, Veronica L. *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory. Feminism and Retelling the Tale*. New York, Routledge, 2014, 159 p.

Sellier, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ». Dans *Littérature*, n°55, 1984, pp. 112-126.

Siglo XXI editores. « Malika Embarek López ». 2021. <https://www.sigloxxieditores.com/autor/malika-embarek-lopez/> [dernière consultation le 8 juin 2021].

Simon, Sherry. *Gender in Translation. Cultural identity and the politics of transmission*. London, Routledge, 1996.

Slimani, Leïla. « Un porc, tu nais ? ». *Libération*, 2018. https://www.liberation.fr/france/2018/01/12/un-porc-tu-nais_1621913/ [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Stistrup Jensen, Merete. « La notion de nature dans les théories de l'"écriture féminine" ». Dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°11, 2000, pp. 1-10.

Susini-Astanopoulos, Françoise. « Électre ». Dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 604-612.

Tartakowsky, Ewa. « Ecrivain de l'exil dans le jeu littéraire français. Une stratégie ». Dans *Champs littéraires et stratégies d'écrivains*, 2014. <https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2014-champs-littaires-crivain-tartakowsky%20ewa.pdf> [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Tauveron, Catherine (dir.). *Lire la littérature à l'école*. Paris, Hatier, 2002, 351 p.

Taylor, Sam. « SAM TAYLOR - AUTHOR & TRANSLATOR ». 2021. <https://samtaylorwriter.wixsite.com/> [dernière consultation le 9 juin 2021].

Théâtre variable n°2. « Dévoration ». s.d. <https://www.theatrevariable2.com/devoration> [dernière consultation le 3 juillet 2021].

Toury, Gideon. « A Rationale for Descriptive Translation Studies ». Dans Theo Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London/Sydney, Routledge Revivals, 1985, pp. 16-41.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

Tresch, Odile. « Le destin dans la Grèce antique ». Dans *Revue des Deux Mondes*, 2009, pp. 130-137.

Trousseau, Raymond. *Thèmes et mythes : questions de méthode*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

Universidad Nacional de Tres de Febrero. « Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española ». 2017. <http://untref.edu.ar/diccionario/> [dernière consultation le 23 juillet 2021].

Valdés, Isabel. « Los 14 días en los que 150.000 mujeres no se callaron ». *El País*, 2018. https://elpais.com/sociedad/2018/12/12/actualidad/1544617022_492358.html [dernière consultation le 21 juillet 2021].

Vatin, Claude. *Ariane et Dionysos, un mythe de l'amour conjugal*. Paris, Editions Rue d'Ulm, 2004, 160 p.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London/New York, Routledge, 1995, 353 p.

Vermeer, Hans. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg Universität, 1989.

Von Flotow, Luise. « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories ». Dans *Traduire la théorie*, vol. 4, n°2, 1991, pp. 69-84.

Von Flotow, Luise. *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester, St Jerome Publishing, 1997, 126 p.

Von Flotow, Luise. « Le féminisme en traduction ». Dans *Palimpsestes*, n°11, 1998, pp. 117-133.

Von Flotow, Luise (Ed.). *Translating Women*. Ottawa, University of Ottawa Press, 2011, 341 p.

Wilhelm, Jane. « Anthropologie des lectures féministes de la traduction ». Dans *TTR - Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 27, n°1, 2014, pp. 149-188.

Yin, Lu. (2009). « On the translation of English movie titles ». Dans *Asian Social Sciences*, vol. 5, n°3, 2009, pp. 171-173.

Zaparart, María Julia. « Prix littéraires et valeur : la polémique autour du Goncourt 2010 ». Dans *Fabula / Les colloques (Les "voix" de Michel Houellebecq)*, 2017. <http://www.fabula.org/colloques/document4296.php> [dernière consultation le 3 mars 2021].

Zupančič, Metka. *La mythocritique contemporaine au féminin. Dialogue entre théorie et pratique*. Paris, Karthala, 2016, 180 p.

Annexes

Préambule

Les annexes de la présente thèse doctorale sont rassemblées. Il s'agit des réponses obtenues aux questionnaires à destination des auteures et des traductrices et traducteurs des ouvrages analysés. Puisque toutes les auteures, traductrices et tous les traducteurs ne nous ont pas nécessairement répondu, seuls les questionnaires reçus figurent dans ces pièces annexes.

Questionnaire à destination des auteures

Questionnaire rempli par Pauline Delabroy-Allard (*Ça raconte Sarah*)

- 1) Qu'est-ce qui vous a poussée à écrire ce roman ?

L'urgence d'écrire l'histoire d'une passion entre deux femmes, chose que je n'avais que très rarement rencontré en littérature.

- 2) Vous qualifieriez-vous de féministe ? Pourquoi ?

Je suis féministe car je me bats tous les jours, à ma mesure, contre le patriarcat étouffant. En revanche, je ne suis pas militante et je n'ai pas d'engagement féministe dans mes textes (pour le moment).

- 3) Lorsque vous écrivez, quelles sont vos thématiques de prédilection ?

La recherche d'une langue musicale, d'un rythme, plutôt que des thématiques. C'est vraiment autour du style que je construis mes livres.

- 4) Pour quelles raisons avez-vous choisi une ou des protagonistes femmes dans votre roman ?

Je pense que c'est essentiel de mettre les femmes au cœur des récits pour qu'elles puissent enfin occuper la place qui leur est due, Il s'agissait pour moi de faire un livre quasi sans personnage masculin.

- 5) Lors de la rédaction du roman, avez-vous accordé une attention particulière au corps, et/ou à la condition des femmes ?

Oui, au corps, tout à fait, à la description physique et à celle des amours lesbiens.

- 6) Avez-vous été influencée par l'actualité (prises de conscience féministes, #metoo...) lors de la rédaction de votre roman ? Si oui, dans quelle mesure ?

Non, je ne pense pas, j'ai écrit mon texte avant la vague #metoo, mais les prochains en seront sûrement imprégnés.

- 7) Selon vous, des paradigmes, des mythes ont-ils influencé (de manière consciente ou inconsciente) votre processus d'écriture ? Si oui, lesquels ?

Je pense que ce sont les grands mythes amoureux qui m'ont le plus marquée de manière inconsciente (Roméo et Juliette, par exemple)

- 8) Quels contacts avez-vous maintenus avec les traductrices et/ou traducteurs (vers l'anglais et l'espagnol) de votre roman durant le processus de traduction ?

Je n'ai eu que de très rares contacts (malheureusement) avec mes traductrices vers ces langues-là.

- 9) Pensez-vous que la traduction a altéré votre roman ? Si oui, s'en est-il trouvé amélioré ou non ? Pourquoi ?

Je pense que mon roman est très difficile à traduire, justement parce qu'il est fondé sur un travail de la langue, avec des répétitions, des jeux sur les mots et les sonorités qu'il est difficile de transposer dans d'autres sons... mais la réussite de ces traductions n'en est que plus grande !

Questionnaire à destination des traductrices et traducteurs

Questionnaire rempli par Malika Embarek-López (*Canción dulce*)

Questionnaire à destination des traductrices et traducteurs

Chanson douce

Section 1

1) Selon vous, quels sont les passages les plus représentatifs du roman que vous avez traduit ? Pourquoi ?

Canción dulce me pareció una novela interesantísima de traducir.

Me ocurrió algo muy curioso. Al poco tiempo de encargarme la traducción, en octubre de 2016, la autora ganó el premio Goncourt, y los editores, obviamente, querían publicarla cuanto antes. Con lo cual, adelantaron el plazo de entrega y empecé a traducir sin haberla leído. A medida que traducía iba descubriendo el relato.

Me fascinó la complicidad que establece el narrador con el lector. Desde la primera línea, se sabe quién es el asesino de los niños...

Quizá los fragmentos que más me impresionaron son los que tienen que ver con el personaje de Louise, magníficamente trazado, su soledad e infelicidad, su locura. Por ejemplo, cuando el fin de semana se arregla por si Paul y Myriam la llaman; la silueta de la niñera que Myriam ve desde el coche cuando el matrimonio regresa a París, de noche, etc.

Toda la novela en general está muy bien construida.

Italo Calvino [en *Siete propuestas para el próximo milenio*, Siruela, 1989] decía que a partir del momento en que un objeto aparece en un relato, lleva dentro una carga especial que lo transforma en un campo magnético y va estableciendo una red de relaciones invisibles. Y que del mismo modo que en un poema existe la rima, en un relato los acontecimientos van rimando entre ellos.

El traductor debe reconocer esas escenas importantes y, si se repiten, se han de traducir del mismo modo.

Tuve muy en cuenta, pues, que debía traducir siempre del mismo modo las descripciones que se repiten. Por ejemplo: la escena del crimen del principio la retoma la inspectora al final: la cómoda azul; o la libreta de tapas de florecitas; el modo de vestir o de peinarse de Louise; las cajas de cartón de su estudio, el retrato de Sophie; las frases que pronuncia Rose Grinberg, etc.

2) Pourquoi avez-vous décidé de traduire ce roman ?

Como comenté en la respuesta anterior, la Editorial Cabaret Voltaire me propuso traducir *Chanson douce* cuando aún no habían dado el premio Goncourt a la autora. Y acepté traducir la novela sin haberla leído. Me bastó saber que la había escrito Leila Slimani.

No tenía mucha información sobre ella. Pero había leído *Le jardin de l'ogre*, y me había parecido una mujer valiente, libre. También conocía, su toma de posición, como periodista, frente a los derechos humanos en Marruecos, la defensa de los homosexuales, de las mujeres oprimidas, de los humillados. Sentía empatía hacia la autora.

Por cierto, la empatía, en mi opinión, es necesaria para traducir. Y quedó claramente de relieve con el incidente sobre la traducción del poema que la joven poeta afroamericana Amanda Gorman leyó en la ceremonia de investidura de Biden, *The Hill we climb*, que tanto revuelo

causó en el mundo de la traducción. El asunto estalló a principios del mes de marzo de 2021 en Holanda, cuando una periodista de origen surinamés publicó un artículo, indignada, porque la traductora de dicho poema fuera blanca.

Exigir que el traductor sea del mismo género, la misma raza o la misma edad que el autor es encerrar la literatura, negar la identidad de la traducción; que es precisamente lo contrario, el acercamiento a lo distinto, a otra cultura, obviamente, a otra lengua, al otro, a la alteridad.

En mi opinión, para traducir, además de conocer bien la lengua y cultura de partida, y las de llegada, hay que amar la literatura, la lectura, pero sobre todo, tiene que haber empatía, el sentimiento, la capacidad de identificarse con el autor y con el texto que se va a traducir.

Es discutible, pero para mí es importante.

3) La maison d'édition a-t-elle influencé votre manière de traduire ?

En absoluto: libertad total. Tengo muy buena relación con la persona que revisa mi traducción, y, a veces, puedo aceptar sugerencias, si me parecen adecuadas.

4) Quels contacts avez-vous maintenu avec l'auteur durant la traduction ?

La verdad es que *Chanson douce* prácticamente no me planteó dudas.

Solo tenía dos. Intenté resolverlas pero, cuando verdaderamente no lo conseguí, escribí un correo electrónico a la autora, al que contestó muy amablemente.

Las dudas tenían que ver con el verbo “flotter” en la escena del crimen inicial, que, como se realiza en la bañera, no sabía si el sentido era literal o figurado. Era literal.

Y cuando Sylvie, la suegra de Myriam, habla de “viande d'abattage”, también se me planteó si la imagen era literal o en sentido figurado. También era literal.

Muchas veces los traductores miramos tanto el texto con lupa que vemos cosas donde no las hay...

5) Comment vous représenteriez-vous le lecteur et la lectrice type du roman traduit ?

Escrita como *thriller*, puede inspirar miedo a los lectores con la misma problemática: dejar el cuidado de hijos pequeños a unos desconocidos; sobre todo que está inspirada en un hecho real sucedido en Nueva York: la niñera que asesina a los niños que cuidaba. Pero la novela va mucho más allá y plantea temas universales.

Según las reseñas de los críticos literarios y los comentarios que me llegaron de amigos lectores, la novela gustó tanto a un público masculino como femenino. La problemática que plantea sensibiliza a ambos: la maternidad (o la vida familiar en general) *versus* la profesión; la diferencia de clases, el racismo, niñeras inmigrantes que dejan a sus propios hijos en sus países y cuidan a los hijos de las demás, etc.

La novela en realidad convence a los lectores por lo magníficamente escrita que está. En España fue muy bien acogida.

Section 2

1) Comment abordez-vous un roman écrit par une femme ? Vos stratégies de traduction sont-elles différentes ?

Creo que esta pregunta está contestada anteriormente, al hablar de la empatía.

Para mí no hay diferencia entre traducir a un autor hombre o mujer.

Traducir es interpretar un papel, como hacen los actores, ponernos en la piel del otro.

En este sentido, otra cita que me gusta evocar cuando se habla de esta problemática es del escritor y periodista canadiense Michel Ignatieff [en “Es posible traducir”, *Letra internacional*, 1993]:

Los buenos traductores deben tener muy desarrollada la empatía: la capacidad de utilizar las palabras de los otros como un mapa que nos guía por su interior, que nos permite ver a través de sus ojos.

Los traductores consiguen que los blancos lean a los negros, que los creyentes lean a los incrédulos, que las mujeres lean a los hombres. El placer, el reconocimiento, la identificación y todas las emociones que recorren al lector cuando lee una buena traducción, proclaman la existencia de una identidad humana básica que supera todas las diferencias.

2) L'actualité concernant les femmes (#metoo) a-t-elle influencé votre traduction ?

No. En absoluto.

La verdad es que si bien el movimiento #metoo ha sido muy importante, no me ha aportado nada nuevo para tomar conciencia de la situación de la mujer en la sociedad, de lo que puede implicar la maternidad profesionalmente o bien el tema de la inmigración: la escena en la que las niñeras inmigrantes se reúnen en el parque y hablan entre ellas mientras cuidan a los niños que tienen a su cargo. Es desgarrador pensar que tienen que dejar a sus propios hijos en sus países de origen para venir a Europa a cuidar a los hijos de los demás.

Lo que viene a decir Slimani es que el trabajo de la mujer ha sido un logro social pero para que unas trabajen otras tienen que trabajar para ellas.

3) Lors de la traduction, avez-vous pris certaines libertés pour respecter l'intention de l'auteure ? Si oui, lesquelles ?

Sí, me tomé libertades, en particular, con el uso del diminutivo; a veces, en lugares del original en que no aparecen.

Se sabe que en toda traducción hay pérdidas: por ejemplo, la del título, que mencionaré más adelante. El traductor lo asume. Pero también puede haber ganancias.

En esta traducción, la principal ganancia proviene del genio de la propia lengua española: los diminutivos. Un texto con unos niños, una niñera, con el parquecito infantil como escenario recurrente, o esa personalidad de Louise, que a veces inspira compasión, pese al asesinato que ha cometido, con el dolor/angustia de los padres.... Todos esos sentimientos se transmiten mejor con ayuda del diminutivo español, que en francés necesita un apoyo (en general, se debe añadir "petit").

En español, los sufijos del diminutivo introducen enseguida la ternura, la pequeñez: lagrimitas, amiguitos, abrigoito, montoncitos de espuma, peinaditos, etc.

Y, a su vez, los diminutivos me permitieron introducir el tono coloquial que por momentos tiene la voz narradora.

Son diminutivos que, a veces, no están en el original, pero compensan las pérdidas que ha habido en otro lado. Sin olvidar, también, que hay que dosificarlos.

Traeré a colación una cita de Borges (en su conocida conferencia "Mi prosa"):

Las palabras no sólo son su sentido. Los diccionarios nos engañan. Por ejemplo, si yo digo en español: "estaba sentadita", en la palabra "sentadita" hay no sólo la idea de una criatura sentada sino una simpatía por ella, un compenetrarse con ella, un sentir la soledad. O "estaba solita.

4) Avez-vous ressenti des difficultés lors de la traduction de passages caractérisés par des thématiques que l'on peut qualifier de féministes (maternité, infanticide, homosexualité, violences à l'égard des femmes...)?

No. Cuando una novela está bien escrita, la temática casi se traduce sola... Obviamente, estoy exagerando. Pero la realidad es que en traducción, más que el léxico para nombrar las cosas, lo importante es conseguir el ritmo del original.

En esta novela la principal dificultad era el ritmo narrativo, los tiempos verbales.

Encontrar el tono de la voz narradora, que a veces es muy coloquial, y el español es más reacio al *argot* que el francés.

He intentado respetarlo, aunque no sea en los lugares donde aparece en francés, sino compensando en donde quedaba mejor.

Había *flashbacks* en los que los tiempos verbales eran esenciales.

O mantener las frases cortas, por ejemplo.

Section 3

1) **Quelle a été votre stratégie lors de la traduction du titre ?**

En los contratos de traducción se establece que la traducción del título corresponde al editor, por razones comerciales.

El criterio de la Editorial Cabaret Voltaire es siempre mantener el título muy cerca del original. En el caso de *Chanson douce*, aplicaron ese criterio.

Yo les comenté que tenía que ver con el título de la canción famosísima en Francia de Henri Salvador (que Paul y Myriam cantan a los niños cuando van a pasar unos días a casa de los abuelos, aunque no se menciona el título dentro de la novela). Para el lector en español, “Canción dulce” no sugiere en absoluto esa referencia, pero los editores tenían la última palabra, y así se tradujo.

2) **En quoi, selon vous, le titre pourrait influencer la représentation des personnages féminins dans l'œuvre traduite ?**

Como he dicho en la respuesta anterior, *Canción dulce* es una traducción literal del título en francés. Se han perdido por completo todas las connotaciones que pudiera tener la canción de Henri Salvador: *la biche, le loup, le chevalier...* el peligro que acecha a la gacela: el lobo; el caballero andante que la salvará.

Son las pérdidas que sufre una traducción por la diferencia cultural.

Section 4

1) **Pensez-vous que l'auteure a été influencée de manière consciente ou non par des paradigmes, des mythes lors du processus d'écriture ? Si oui, lesquels ?**

Tras la obtención del Goncourt, Leila Slimani se ha hecho famosa y hay un sinfín de información sobre ella en internet, declaraciones, entrevistas, críticas de sus libros, etc.

Además de declararse feminista, confiesa que el periodismo le enseñó a escuchar y a aceptar la realidad, aunque contradiga sus planteamientos.

También ha declarado que sus principales referentes literarios son autores clásicos rusos, como Dostoyevski o Tolstoi, o la francesa Marguerite Duras,

La verdad es que en el momento de la traducción solo fui siguiendo el hilo del texto. En ningún momento pensé en ahondar en lo que plantea esta pregunta.

Como he dicho anteriormente, te vas sensibilizando con los temas tratados, y las palabras casi salen solas: la dificultad para las mujeres de armonizar el cuidado de los hijos con la profesión, el trabajo doméstico o la maternidad, el racismo, las relaciones de poder entre hombres y mujeres, entre empleadores y empleados, el machismo de la sociedad, etc.

2) **Si oui, comment les avez-vous abordés lors de la traduction ?**

En realidad, la respuesta viene dada, en general, en las anteriores. Cuando una novela está bien construida, bien escrita, la traducción es mucho más fácil, pues te dejas llevar por el relato. Y,

como dije anteriormente, si sientes empatía por el autor/la autora y el texto, la traducción surge con naturalidad.

Questionnaire à destination des traductrices et traducteurs

Section 1

- 6) Selon vous, quels sont les passages les plus représentatifs du roman que vous avez traduit ? Pourquoi ?

This is very much a book in two halves, so I'd have to choose at least one passage from each half. In the first half, I love chapters 3 and 4 when the narrator first meets Sarah and is fascinated by her energy and excesses, her brashness and irresistible charm. It's such a powerful portrait, as well as a very relatable depiction of love/obsession at first sight. In the second half I'd probably choose the end of Chapter 26 when the narrator dementedly tears down posters advertising a tour by Sarah's string quartet. These two passages are like the light and dark sides of the same coin.

- 7) Pourquoi avez-vous décidé de traduire ce roman ?

I was commissioned to translate the book by Harvill Secker. I hadn't read it before they contacted me, but as soon as I started reading it, I desperately wanted the job and it was agony waiting to hear back whether they were pleased with the sample material I sent them.

- 8) La maison d'édition a-t-elle influencé votre manière de traduire ?

No, not at all and I would really hesitate to take on a translation job if the publishers wanted to intervene in the process or influence it. One of the publishers (the book was to be published simultaneously by Harvill Secker in the UK and Other press in the US) had reservations about the end of the book and asked me to look at some passages in detail with a view to suggesting possible changes to the author. I could see to some extent what this person meant but, on balance, I was keen for the text to be left unchanged – and the author was adamant that she didn't want to make any changes, anyway.

- 9) Quels contacts avez-vous maintenu avec l'auteure durant la traduction ?

I had no direct contact with the author during the translation process. This is very often the case for a couple of reasons: while I'm translating a book, I don't like having any conversations that might affect the way I approach the text; and I don't like to pester authors with lots of little questions but prefer to wait till I've finished my first draft and can ask them all the questions I have in one go.

- 10) Comment vous représenteriez-vous le lecteur et la lectrice type du roman traduit ?

Well, I think this is a wonderful book with a universal theme and endearingly flawed characters so I hope it will appeal to a really wide range of readers. I know that Foyles bookshop featured it in a LGBTQ season last summer.

Section 2

- 5) Comment abordez-vous un roman écrit par une femme ? Vos stratégies de traduction sont-elles différentes ?

I really respond to the text itself and like to immerse myself completely in the narrative voice until I hear its English equivalent inside my head, and that's the voice I use for my translation. I let the text tell me where to go, not external influences, considerations or strategies.

- 6) L'actualité concernant les femmes (*#metoo*) a-t-elle influencé votre traduction ?

The answer to this is similar to the previous question. My job is to translate a book, not to superimpose any external influences on to it or interpret it through the prism of current events. This particular book has a universal and enduring theme that shouldn't be tethered to any particular era or movement.

- 7) Lors de la traduction, avez-vous pris certaines libertés pour respecter l'intention de l'auteure ? Si oui, lesquelles ?

Yes, a good translation will always take small liberties with the text – sometimes you have to be less faithful to the original words in order to be true to the sentiment, humour or meaning of a passage. Unfortunately, I can't remember any specific incidents in this book (I've translated 13 more books since then!), but there will have been some.

- 8) Avez-vous ressenti des difficultés lors de la traduction de passages caractérisés par des thématiques que l'on peut qualifier de féministes (maternité, infanticide, homosexualité, violences à l'égard des femmes...) ?

There were no passages like this that caused me any "difficulties".

Section 3

- 3) Quelle a été votre stratégie lors de la traduction du titre ?

Translating titles can be very tricky and may call for a leap of the imagination to something completely different. I often don't even think about the title until I've finished the whole translation. In this case, the phrase "ça raconte Sarah" comes back again and again in the text so I first had to find a way to make it work in the text. It felt obvious and natural to translate it as "It's all about Sarah", a phrase which has a slightly layered meaning in English, and which inevitably has echoes of the film title *All About Eve*. Once I'd found the phrase in the text, I really wanted the title to be *All About Sarah*. Harvill Secker (UK) were happy with that, but Other Press (US) went with the title *They Say Sarah*.

- 4) En quoi, selon vous, le titre pourrait influencer la représentation des personnages féminins dans l'œuvre traduite ?

This is an interesting question, and it may explain why Other Press weren't keen to use the title *All About Sarah*. That title – because of its echoes of the film *All About Eve* – could imply that the book is about a stereotype of “difficult”, scheming, ambitious women. I was more interested in contemporary connotations of expressions using the words “all about”. If someone really likes something, they say “I'm all about that”; and if someone is self-centred, other people might say “It's not all about you” (whereas this really is all about Sarah).

Section 4

- 3) Pensez-vous que l'auteure a été influencée de manière consciente ou non par des paradigmes, des mythes lors du processus d'écriture ? Si oui, lesquels ?

Well, the book is a powerful representation of “amour fou” between two women (neither of whom has previously had a lesbian relationship), so it obviously taps into myths in the collective subconscious that revolve around love, eroticism, women's friendships, women's sexuality, and the power and madness of love. But this book rises above any sort of cliché because it's about a specific relationship between believable characters with all their quirks and flaws. The best literature manages to comment on the general by being very specific.

- 4) Si oui, comment les avez-vous abordés lors de la traduction ?

This is similar to questions in section 2, and I would give the same answer – I don't consciously tackle themes or paradigms in a text: I put my trust in the author, work on the words and let the broader themes take care of themselves.

Questionnaire à destination des traductrices et traducteurs

Section 1

- 11) Selon vous, quels sont les passages les plus représentatifs du roman que vous avez traduit ? Pourquoi ?

Comme souvent, le début, car ce sont ces premières pages qui donnent le ton, la voix, l'orientation, le style...

- 12) Pourquoi avez-vous décidé de traduire ce roman ?

La maison d'édition de la version anglaise (World Editions) m'a proposé d'effectuer la traduction. J'avais un créneau dans mon planning et j'ai pu négocier un prix et des termes satisfaisants. Le roman était abordable à la lecture, avec une écriture concise et efficacement construite, une intrigue qui gardait mon intérêt, un dénouement inattendu. J'insiste sur cet équilibre entre intérêt littéraire et intérêts matériels, car la traduction littéraire n'est pas très rémunératrice, on ne peut pas en vivre (à moins de mener un style de vie « alternative » ou d'être soutenu financièrement par conjoint·e / famille), donc on doit jongler projets littéraires et non-littéraires, voire d'autres activités annexes.

- 13) La maison d'édition a-t-elle influencé votre manière de traduire ?

Non, pas du tout.

- 14) Quels contacts avez-vous maintenu avec l'auteure durant la traduction ?

J'ai pris contact avec elle avant de commencer le travail, histoire de créer un rapport pour les éventuelles questions à venir. Et aussi pour le plaisir du partage en quelque sorte. Par la suite, j'avais une trentaine de questions sur le texte, des choses soit pas claires pour moi, soit des contresens, dont elle m'a répondu à une vitesse éclair !

- 15) Comment vous représenteriez-vous le lecteur et la lectrice type du roman traduit ?

Honnêtement, je n'en ai aucune idée. Mais je qualifie moi ce genre de livre comme « literary commercial » c'est-à-dire qu'il y a une intrigue qui ne relâche pas mais avec un style et des réflexions un peu plus poussés.

Section 2

- 9) Comment abordez-vous un roman écrit par une femme ? Vos stratégies de traduction sont-elles différentes ?

A priori non, ça ne change rien pour moi, du moins pas consciemment.

10) L'actualité concernant les femmes (#metoo) a-t-elle influencé votre traduction ?

Non, pas à ce que je sache.

11) Lors de la traduction, avez-vous pris certaines libertés pour respecter l'intention de l'auteure ? Si oui, lesquelles ?

Juste une seule fois, mais toujours en discussion avec l'auteure. A un moment donné il y a une petite liste de bouquins qui se trouve sur la bibliothèque des voisins de l'héroïne, pour qui elle fait du babysitting. Cette liste a pour but de situer le niveau d'éducation / culture de ces voisins, et je cite : « Dans la bibliothèque, il y avait, tout mélangé, Reiser, Wolinsky, Gotlib, Sand, Maupassant, Zola, Christie, Austen, Dumas, Jardin, Bellemare. » J'ai donc proposé à l'auteure de remplacer certains-uns de ces noms par des auteurs (anglophones) plus connus au lectorat anglo-saxon (mais tout de même des auteur·e·s publié·e·s / traduit·e·s en français). Elle m'a fait plusieurs suggestions et on s'est arrêté sur cette liste : « Agatha Christie, Margaret Atwood, John Fante, Dean Koontz, Jane Austen, Victor Hugo, Jean-Marc Reiser, Alan Moore, Emile Zola, George Sand, Alexandre Dumas, Danielle Steele. »

12) Avez-vous ressenti des difficultés lors de la traduction de passages caractérisés par des thématiques que l'on peut qualifier de féministes (maternité, infanticide, homosexualité, violences à l'égard des femmes...) ?

Non, pas du tout.

Section 3

5) Quelle a été votre stratégie lors de la traduction du titre ?

Il n'y en avait pas puisque ce sont les éditeurs qui en ont décidés ☺ Bien sûr que j'ai évoqué la question avec eux, mais puisque ça se traduit facilement et, si on peut le dire, à l'identique en termes de sens, il n'y avait pas vraiment de question de devoir chercher autre chose.

6) En quoi, selon vous, le titre pourrait influencer la représentation des personnages féminins dans l'œuvre traduite ?

Ni plus ni moins que dans la version originale / française.

Section 4

5) Pensez-vous que l'auteure a été influencée de manière consciente ou non par des paradigmes, des mythes lors du processus d'écriture ? Si oui, lesquels ?

Franchement je ne sais pas, ou du moins je ne me rappelle pas, c'est difficile de me jeter deux ans et demi en arrière. D'autres qui ont lu le roman m'ont parlé de ressemblances au film *Donnie Darko* – que je n'ai toujours pas vu d'ailleurs !

6) Si oui, comment les avez-vous abordés lors de la traduction ?