



HAL
open science

La traduction comme (im)possibilité dans la production du sens : les traductions espagnoles de Faire l'amour, Fuir et La Vérité sur Marie de Jean-Philippe Toussaint

Juan Miguel Guillermo Dothas

► To cite this version:

Juan Miguel Guillermo Dothas. La traduction comme (im)possibilité dans la production du sens : les traductions espagnoles de Faire l'amour, Fuir et La Vérité sur Marie de Jean-Philippe Toussaint. Littératures. Université Polytechnique Hauts-de-France; Université de Mons, 2022. Français. NNT : 2022UPHF0028 . tel-03969705

HAL Id: tel-03969705

<https://theses.hal.science/tel-03969705>

Submitted on 2 Feb 2023

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
et 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

Littératures comparées

**Présentée et soutenue par Juan Miguel GUILLERMO DOTHAS
Le 28 octobre 2022, à Mons**

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

Unité de recherche : Laboratoire de Recherche Sociétés & Humanités (LARSH)

**La traduction comme (im)possibilité dans la production du sens
Les traductions espagnoles de *Faire l'amour*, *Fuir* et *La Vérité sur Marie*
de Jean-Philippe Toussaint**

JURY

Présidente du jury

Petrillo, Maria Giovanna, Université de Naples-Parthénope.

Rapporteurs

Schuhen, Gregor, Université de Coblenz-Landau.

von Tschilschke, Christian, Université de Münster.

Examineurs

Dessy, Clément, Université libre de Bruxelles.

Henry, Kevin, Université de Mons.

Rimini, Thea, Université de Mons.

Co-directrices de thèse

Gravet, Catherine, Université de Mons.

Schwerter, Stephanie, Université Polytechnique Hauts-de-France.

Résumé

Cette thèse a pour objectif l'étude des traductions espagnoles de trois romans de la « série de Marie » de l'écrivain belge francophone Jean-Philippe Toussaint. Composée de quatre romans - *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue* – cette tétralogie a été traduite en espagnol de manière partielle et fragmentaire, dans deux variétés d'espagnol – péninsulaire et rioplatense – par un Argentin et deux Espagnols.

Notre recherche s'articule autour de trois problématiques centrales : la traduction fragmentaire avec la coprésence de deux variétés d'une même langue, la résistance à la traduction et son corollaire l'(in)traduisibilité, et la traduction de la temporalité comme recours stylistique.

Pour mener à bien notre recherche, nous avons adopté une approche herméneutique, à laquelle nous avons ajouté d'autres sources théoriques et bibliographiques de nature multidisciplinaire, qui ont apporté des outils conceptuels et méthodologiques complémentaires.

Nous nous sommes d'abord arrêté sur l'auteur et sur les caractéristiques générales du corpus. Ensuite, nous avons abordé la problématique de la coprésence de deux variétés d'espagnol. Cela nous a mené, outre les analyses des stratégies traductives employées par les traducteurs, vers celles du marché de l'édition en espagnol. Puis, nous avons étudié les traductions comme un ensemble, en focalisant notre attention sur les parties des textes les plus résistantes à la traduction. Cette analyse nous a permis d'identifier la temporalité comme un cas particulier de résistance que nous avons traité de manière spécifique. Finalement, nous avons étudié les paratextes, en nous arrêtant sur les couvertures et leur caractère de traduction intersémiotique. Ces analyses nous ont permis d'identifier les pertes et les gains générés par les traductions étudiées dans la production du sens par rapport aux originaux en français.

Avec cette thèse, envisagée comme un exercice « critique », dans le sens positif du terme, nous avons cherché à mettre en valeur le travail du traducteur, et celui du traductologue, ainsi que l'importance de la traduction de la littérature belge francophone.

Mots-clés

Traduction fragmentaire, résistance et (in)traduisibilité, temporalité, traduction interlinguistique et intersémiotique, littérature belge francophone.

Abstract

This thesis aims at studying the Spanish translations of three novels from the “cycle of Marie” of the francophone Belgian writer Jean-Philippe Toussaint. Composed by four novels - *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue* – the tetralogy has been partially translated in Spanish in a fragmentary way, in two varieties of Spanish – peninsular and rioplatense – by an Argentine and two Spaniards.

Our research is organised around three main problematics: fragmentary translation with the co-presence of two varieties of one language, the resistance to translation and the (un)translatable, and the translation of temporality as a stylistic resource.

To carry out this investigation, we have adopted a hermeneutical approach. We have also considered other multidisciplinary theoretical and bibliographic sources, as additional conceptual and methodological tools.

We have first introduced the author and the general aspects of the corpus. Then, we have approached the problematic of the co-presence of two varieties of Spanish. This has led us, apart from the analysis of the strategies employed by the translators, to the study of the Spanish edition market. We have further studied the translations, focusing our attention on the most resistant parts of the text. This has allowed us to identify the temporality as a special case of resistance to translation, which we have treated separately. Finally, we have studied the paratexts, paying special attention to the covers as inter-semiotic translations. These analysis have enabled us to identify the loss and the gains generated by the studied translations in the production of sense.

Our thesis, considered as a “critical” exercise – in a positive sense of the term – aims at underlining the value of the works of the translator and the translation scholars, as well as the importance of the translation of Belgian francophone literature.

Keywords

Fragmentary translation, resistance and (un)translatable, temporality, inter-linguistic and inter-semiotic translation, Belgian francophone literature.

Remerciements

Je remercie les membres du Jury, Monsieur Clément Dessy, Monsieur Kevin Henry, Madame Maria Giovanna Petrillo, Madame Thea Rimini, Monsieur Gregor Schuhen, Monsieur Christian von Tschilschke, et très spécialement mes deux directrices de recherche, Madame Catherine Gravet et Madame Stephanie Schwerter.

J'exprime ma profonde reconnaissance à toutes celles et tous ceux qui ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à l'aboutissement de cette recherche, notamment :

Madame Véronique Lagae et Monsieur Nicolas Balutet, membres du comité de suivi de thèse à l'UPHF.

Les collègues de l'UPHF et de l'UMONS, particulièrement Marie Fortunati, Isabelle Chauveau et Loïc de Faria Pires.

Catheline Hougardy pour sa contribution à propos des traductions allemandes.

Germán de Diego et Jonathan Chulak pour leurs contributions concernant l'espagnol péninsulaire.

Jean-Philippe Toussaint pour sa bienveillance et sa générosité.

Madame Teresa Keane Greimas pour m'avoir transmis sa passion pour la recherche.

Christine Lombez, pour ses conseils et ses suggestions.

Nicolas Couagnon, Béatrice Couteau, Sébastien Durand, Guy-François Grandin, et Aurélia Jarry pour leurs lectures et leurs commentaires.

Abréviations

Toutes les citations entre parenthèses, sauf indication au contraire, appartiennent aux éditions suivantes :

Faire l'amour, Paris, Minuit, 2002 (« double », n° 61).

Fuir, Paris, Minuit, 2005 (« double », n° 62).

La vérité sur Marie, Paris, Minuit, 2009 (« double », n° 92).

Nue, Paris, Minuit, 2013 (« double n° 107 »).

Hacer el amor, Barcelone, Siberia, 2013.

Huir, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

La verdad sobre Marie, Barcelone, Anagrama, 2012.

Les titres sont indiqués par les abréviations :

Faire l'amour : FA

Fuir : F

La Vérité sur Marie : LVSM

Nue : N

Hacer el amor : HA

Huir : H

La verdad sobre Marie : LvsM

suivies des numéros de pages.

Sommaire

Remerciements	4
Abréviations	5
Sommaire	6
Introduction	7
Première partie	13
Chapitre 1 - Cadre théorique	14
1.1 La traduction littéraire.....	14
1.2. Les études sur Jean-Philippe Toussaint.....	29
Chapitre 2 - Méthodologie	35
2.1 L'approche herméneutique.....	36
2.2 La méthode employée	40
2.3 Composition du choix bibliographique	46
Conclusion.....	46
Chapitre 3 - Jean-Philippe Toussaint et la série de Marie	47
3.1 Jean-Philippe Toussaint.....	47
3.2 Le corpus : <i>M.M.M.M.</i> ou la « série de Marie »	64
3.3 Conclusion.....	120
Deuxième partie	121
Chapitre 1 - Les traductions et les variétés d'espagnol	122
1.1 La traduction espagnole de la tétralogie de Marie	122
Chapitre 2 - La résistance à la traduction et l'(in)traduisibilité	157
2.1 La résistance et l'(in)traduisibilité.....	157
2.2 La résistance à la traduction dans la série de Marie	160
2.3 Les différents types de résistance.....	163
2.4 Des ambiguïtés et des erreurs culturelles	188
2.5 À titre de conclusión	195
Chapitre 3 - La traduction et la temporalité dans la série de Marie	197
3.1 La temporalité comme recours stylistique.....	197
3.2 Passé simple (PS) et passé composé (PC).....	199
3.3. Le plus-que-parfait (PqP) et le <i>pluscuamperfecto</i> (PcP)	218
3.4 La traduction de l'imparfait.....	230
3.5 Conclusion. Vers un autre sujet du discours	235
Chapitre 4 - Les paratextes et la traduction intersémiotique	238
4.1 Le texte comme « totalité matérielle »	238
4.2 La notion de « paratexte »	240
4.3 La traduction intersémiotique.....	241
4.4 Les quatrièmes de couverture.....	251
4.5 À titre de conclusion	253
Conclusion	255
Table des matières	278

Introduction

« peut-être que tu connais ce poème
d’Ingeborg Bachmann écrit pendant les
dernières années de sa vie et qui commence par
“Je perds mes cris”
chère Antigone,
je prends ça comme la tâche de la traductrice,
d’interdire que tu puisses jamais perdre tes
cris »

Anne Carson, *Antigonick*¹

Dans une série d’entretiens accordés à Matthieu Galey de 1971 à 1979, publiée en 1980 sous le titre *Les Yeux ouverts*, Marguerite Yourcenar affirmait :

Après tout, les trois quarts de ce que nous lisons est traduction. Nous lisons la Bible en traduction, les poètes chinois, les poètes japonais, les poètes hindous, Shakespeare quand on ne sait pas l’anglais, Goethe quand on ne sait pas l’allemand. On serait très limité si on ne disposait pas de traductions².

Cinquante ans plus tard, ce témoignage reste d’actualité. On continue à traduire et à retraduire. Sur leurs sites, les écrivains montrent avec fierté le nombre de traductions de leurs œuvres publiées tout autour du globe. Et les études critiques se succèdent les unes aux autres, en composant une vaste bibliographie à propos de la traduction et de la traductologie.

Toujours en vogue au XXI^e siècle, « nous sommes donc bel et bien dans un “âge de la traduction”³ », et pas exclusivement dans le milieu littéraire. Acteur incontestable des phénomènes économiques, politiques, sociaux, la traduction participe à nos vies au quotidien.

Il suffit de regarder le menu d’un restaurant, la notice d’un appareil électroménager, les

¹ Anne Carson, *Antigonick* (d’après *Antigone* de Sophocle), Paris, L’Arche, 2019, p. 10. Trad. fr. Édouard Louis.

² Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Gallimard, 1980, p. 192.

³ Tiphaine Samoyault, « L’agonistique du traduire » dans *Critique*, t. LXXVII, n° 886, mars 2021, p. 240.

instructions de nettoyage d'un vêtement, ou un film sous-titré ou doublé pour être confronté à une affaire de traduction.

Chaque jour, la « tâche » des traductrices et des traducteurs est davantage mise en valeur. Dans les émissions littéraires télévisées, les journalistes les mentionnent quand ils parlent d'un roman ou d'un essai étrangers. Traductrices et traducteurs sont invités à des interviews pour raconter leurs expériences et leurs méthodes. Les écrivains traduisent et expriment leurs réflexions dans leurs préfaces à l'œuvre traduite. Ainsi, Marie Darrieussecq, dans sa retraduction d'*Un lieu à soi (A Room of One's One)* de Virginia Woolf, écrit :

Donner la parole à ce qui est minoré, donner à voir l'invisible, la littérature travaille à cela. Et traduire, c'est aussi lutter contre le silence, et favoriser la mise en contact des univers passés sous silence⁴.

La référence de l'écrivaine met en lumière l'importance accordée – ou, en tout cas, finalement reconnue – à la traduction. Assimilée à la littérature, la traduction n'est plus vue comme un simple passage d'une langue vers une autre, mais comme une instance de restitution d'une parole, d'une pensée, d'une identité, qui resteraient, sans être traduites, condamnées à ne jamais avoir droit de cité.

L'écrivain belge francophone Jean-Philippe Toussaint fait partie de cet univers multilingue où la traduction occupe une place primordiale. Traduite dans trente-six pays⁵, et en trente-neuf langues, y compris le catalan, le galicien et le corse⁶, son œuvre s'offre comme exemple d'une littérature qui traverse les frontières et va à la rencontre des lectrices et des lecteurs à travers et grâce à la traduction. De plus, sa consécration internationale est en rapport direct avec ses

⁴ Marie Darrieussecq, « Préface » dans Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, Paris, Gallimard, 2020, p. 19. Trad. fr. : Marie Darrieussecq.

⁵ Afrique du Sud, Algérie, Allemagne, Angleterre, Argentine, Bosnie, Brésil, Bulgarie, Chili, Chine, Corée, Croatie, Danemark, Espagne, Estonie, Etats-Unis, Finlande, Grèce, Hongrie, Italie, Japon, Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Russie, Serbie, Slovénie, Suède, Taïwan, Tchéquie, Turquie, Israël, Vietnam.

<http://www.jptoussaint.com/traductions.html> (Consulté le 3 juin 2022).

⁶ *Ibid.*

traductions, dans la mesure où elles constituent de véritables voies de consécration dans l'espace des échanges littéraires.

La thèse doctorale que nous présentons a pour objet d'étude la traduction espagnole de trois romans de Jean-Philippe Toussaint. Notre recherche s'intéresse aussi à l'auteur et à l'ensemble de son œuvre. Si comme écrit Marie Darrieussecq, dans la préface évoquée plus haut, « on ne traduit pas seulement le sens, on traduit la musique, le son et le rythme⁷ », il nous a fallu d'abord écouter cette « musique » et ce « rythme » pour pouvoir plus tard évaluer leur traduction. Comme dirait Proust « peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas ressenti ?⁸ ».

Cette thèse répond à un critère de composition et de rédaction académiques. Mais elle est aussi une critique, dans le sens bermanien du terme, dans laquelle nous avons suivi une démarche herméneutique, inspirée des œuvres d'Antoine Berman, de Georges Steiner, d'Umberto Eco et de Lance Hewson.

Le corpus étudiée est constitué par les versions originales en français de la « série de Marie » de Jean-Philippe Toussaint, composée des romans *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2013), tous publiés par Minuit⁹, et par leurs trois traductions espagnoles disponibles jusqu'à présent : *Hacer el amor* (2013)¹⁰, *Huir* (2007)¹¹ et *La verdad sobre Marie* (2012)¹². Plusieurs problématiques se posent d'emblée. Comment aborder l'étude de la traduction d'une tétralogie dont seulement trois volumes ont été traduits ? Comment évaluer trois traductions d'un seul ouvrage, produites par trois traducteurs différents et en deux variétés d'une même langue ? Est-il possible de reconstituer une « série » à partir des trois

⁷ Marie Darrieussecq, *op. cit.*, p. 10.

⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Folio, 1989,1990, p.162.

⁹ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002 ; *Fuir*, Paris, Minuit, 2005 ; *La vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009 ; *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

¹⁰ Jean-Philippe Toussaint, *Hacer el amor*, Barcelona, Siberia, 2013. Trad. esp. : David Martín Copé.

¹¹ Jean-Philippe Toussaint, *Huir*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007. Trad. esp. : Diego Vecchio.

¹² Jean-Philippe Toussaint, *La verdad sobre Marie*, Barcelona, Anagrama, 2012. Trad. esp. : Javier Albiñana.

traductions publiées par trois maisons d'édition différentes ? Voici les points de départ de notre réflexion.

Notre travail sera divisé en deux parties. La première, que nous appelons « Jean-Philippe Toussaint et la série de Marie » recouvre un *état de l'art*, le *cadre théorique et la méthodologie* employés dans notre recherche, la *description de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, en considérant la place occupée par l'écrivain dans la sphère de la littérature belge francophone, et dans le milieu international, et, finalement, la *description du corpus*, où nous focaliserons notre attention sur des aspects particulièrement remarquables pour notre recherche. Ainsi, nous pourrions expliciter le rapport qu'entretient l'œuvre de Toussaint avec le multilinguisme et la traduction. De surcroît, la description et l'analyse des traits stylistiques de la production toussaintienne nous permettra de les regrouper dans une esthétique particulière que nous appellerons du « désaccord » et que nous expliciterons en détail.

La deuxième partie, dédiée à l'étude des traductions interlinguistiques et intersémiotiques, sera divisée en quatre chapitres. Dans le premier, nous nous arrêterons sur une série des phénomènes traductifs associés à la *coprésence de trois traducteurs et de deux variétés d'espagnol*. D'une part, la participation de deux variétés d'une même langue, avec leurs différences et leurs traits identitaires, nous conduira vers une réflexion autour des politiques de traduction dans le marché éditorial hispanophone. Nous verrons, dans ce sens, que la démarche traductive dépasse l'activité de la traductrice ou du traducteur, et qu'elle entraîne, en tant qu'« opération sociale¹³ », d'autres acteurs liés au marché de l'édition, et à la circulation du livre. Cela, nous permettra de constater que, dans certains échanges, les livres circulent, au-delà de leur valeur symbolique, comme des produits plutôt que comme des biens culturels. D'autre part, l'analyse des variétés de l'espagnol contenues dans les traductions nous ouvrira la voie à la réflexion à

¹³ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, décembre 2002. La circulation internationale des idées, pp. 3-8.
En ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793 (Consulté le 18 juin 2022).

propos de leur caractère de marques identitaires, et, par conséquent, à propos d'une posture éthique qui, liée à une « agonistique¹⁴ » de la traduction, ne chercherait pas à occulter les différences mais à les assumer.

Dans le deuxième chapitre nous aborderons l'étude de la traduction de la série comme un ensemble, en prenant comme paramètres de réflexion les concepts de « résistance à la traduction » et d'« (in)traduisibilité ». Pour ce faire, nous regrouperons les différents cas de résistance dans trois catégories – lexicale, morphosyntaxique et stylistique – qui ne s'excluent pas les unes les autres. Ainsi, un terme résistant à la traduction du point de vue lexical pourra renvoyer, en même temps, à une contrainte stylistique. De surcroît, la coprésence de deux variétés d'espagnol, abordée dans le premier chapitre, pourra s'ajouter, dans certains cas, comme facteur additionnel en termes de résistance et d'(in)traduisibilité.

Dans le troisième chapitre, nous traiterons de manière séparée la *temporalité* comme un cas particulier de résistance. Elle constitue, en effet, la problématique centrale de notre réflexion sur la traduction espagnole de la série de Marie. L'étude détaillée des traductions du passé simple, du passé composé, du plus-que-parfait et de l'imparfait nous permettra de mettre en lumière comment, pour des raisons inhérentes à la langue de départ et à la langue d'arrivée, ou bien comme conséquence des décisions traductives, les traductions espagnoles arrivent à construire un sujet de discours différent de celui de l'original. Cet écart s'avère très important non seulement parce qu'il génère un effet de sens qui s'éloigne de celui du texte source, mais aussi parce qu'il efface certains traits stylistiques de la narrative toussaintienne.

Finalement, le quatrième chapitre explorera les *paratextes* et les *couvertures* d'après une perspective interlinguistique et intersémiotique. À travers l'analyse des « opérations de marquage¹⁵ » de chaque maison d'édition, mises en exergue, notamment, par leurs

¹⁴ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, pp. 236-250.

¹⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*

compositions graphiques, nous arriverons à signaler une entrave additionnelle pour la composition d'une série à partir des traductions.

Le traducteur et le critique sont avant tout des lecteurs, et comme tels, ils se trouvent attrapés dans leur propre impossibilité d'échapper au « texte infini¹⁶ » composé de leurs lectures précédentes. Si « des échos de l'univers personnel du traducteur¹⁷ » participent incontestablement de la lecture du texte original, il en va de même pour le critique. « Comprendre c'est traduire¹⁸ », écrit George Steiner. Dès lors il ne faudra pas oublier que nous proposons dans ce travail une des possibles lectures de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint et de ses traductions, car toute compréhension est une interprétation qui porte en soi le bagage d'une lecture individuelle et, par conséquent, subjective, et d'un dispositif intertextuel composé de toute la littérature critique sur l'auteur et sur l'œuvre traduite.

Comme le note Gisèle Sapiro¹⁹, l'œuvre échappe à l'auteur si son sens se dissout, emporté par une profusion d'interprétations subjectives où chacun projette ses propres fantasmes. C'est au critique, en l'occurrence au traductologue, à travers ses analyses et ses commentaires approfondis de restreindre « les limites des interprétations plausibles²⁰ » afin de préserver et le sens et le style du texte.

¹⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 51

¹⁷ Christine Lombez, « Avec qui traduit-on ? Les imaginaires de la traduction poétique » in *Itinéraires*, 2018-2 et 3-2019, p. 6.

En ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/4561> (Consulté le 26 mai 2021).

¹⁸ George Steiner, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 29. Trad. fr. : Lucienne Lotringer et Pierre Emmanuel Dauzat.

¹⁹ Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.

²⁰ *Idem*, p. 228.

Première partie

Première partie

Chapitre 1 - Cadre théorique

Les études sur la traduction recouvrent une variété de perspectives et de thématiques qui montrent le caractère multidisciplinaire et transversal de la traductologie. Il serait presque impossible de mentionner toutes les sources traductologiques consultées. Nous nous limiterons, dans cet état de l'art, aux textes qui composent le cadre théorique de notre recherche.

1.1 La traduction littéraire

1.1.1 La traduction littéraire et la littérarité

En prenant en considération que notre corpus est formé de quatre romans de l'écrivain belge francophone Jean-Philippe Toussaint – *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue* – et de ses traductions en espagnol²¹ – *Hacer el amor*, *Huir* et *La verdad sobre María* – nous focaliserons notre attention dans cet état de l'art sur les études sur la traduction littéraire.

Jean-René Ladmiral signale qu'« on distingue traditionnellement traduction *littéraire* et traduction *technique*²² ». La traduction spécialisée se détache, en effet, de la traduction littéraire par son pragmatisme, et elle gagne de plus en plus de terrain notamment à partir du XX^e siècle. Le premier ouvrage consacré à des problèmes spécifiques de la traduction non littéraire, *La traduction scientifique et technique*, a été publié par Jean Maillot en 1969²³.

²¹ Bien que les traductions espagnoles constituent l'objet principal de notre recherche, nous avons aussi consulté, pour pouvoir aborder des problématiques particulières, les traductions allemandes, anglaises et italiennes.

²² Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 14

²³ *Ibid.*

Il s'agit, pourtant, d'une opposition *graduelle*, dans la mesure où la différence entre textes littéraires et non littéraires n'est pas toujours aussi nette. Certes, on distinguera de manière presque spontanée la traduction *technique* du mode d'emploi d'un électroménager de la traduction *littéraire* d'un sonnet de Shakespeare. De fait, la classification s'avère liée à une distinction préalable à l'acte traductif proprement dit, qui concernerait la prétendue spécificité du texte littéraire, et qui permettrait ensuite de choisir les méthodes et les stratégies traductives. Ainsi, Jean Delisle dans *L'Analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*²⁴ distingue, pour des propos pédagogiques, les textes « pragmatiques » des textes « littéraires²⁵ ». Néanmoins, dans sa définition des textes pragmatiques « ceux qui servent essentiellement à véhiculer une information dont l'aspect esthétique n'est pas l'aspect dominant²⁶ » l'auteur laisse comprendre que le trait esthétique, bien que « dominant », n'est pas exclusif du discours littéraire.

Par ailleurs, la spécificité du discours et du texte littéraires a été contestée par différents auteurs, comme on peut lire, par exemple, dans l'introduction de *Essais de sémiotique poétique* compilés par Algirdas Julien Greimas:

[...] la littérature en tant que discours autonome comportant en lui-même ses propres lois et sa spécificité intrinsèque est presque unanimement contestée, et le concept de « littérarité » qui voulait la fonder est aisément interprété comme une connotation socio-culturelle, variable selon le temps et l'espace humain²⁷.

Plus tard, en 1979, Greimas et Courtés reviennent sur la même problématique dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*²⁸, où ils signalent que, dans l'absence de critères spécifiques qui seraient propres au discours littéraire, la *littérarité* « doit être intégrée dans la problématique des ethnothéories des genres (ou des discours)²⁹ ».

²⁴ Jean Delisle, *L'Analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984.

²⁵ *Idem.*, p. 21-22.

²⁶ *Idem.*, p. 22.

²⁷ Algirdas Julien Greimas et al., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 6.

²⁸ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (1979) 1993.

²⁹ *Idem.*, p. 214.

Umberto Eco, dans sa description de la « tradition littéraire », met en relief l'aspect non pragmatique du texte littéraire, en signalant la place accordée au récepteur qui, selon Eco, éprouve « le plaisir, l'élévation spirituelle, l'élargissement des connaissances³⁰ » offerts par le texte littéraire. On trouve une observation similaire dans *La stylistique* de Georges Molinié, où l'auteur signale que « le texte littéraire se reconnaît et s'identifie à l'acte qu'il produit à sa réception³¹ ». Dès lors, pour ces deux auteurs, la catégorisation resterait du côté de la réception. Jean Yves Tadié, en évoquant l'article de Roman Jakobson « Linguistique et poétique³² », considère que ce qui sépare le langage littéraire des autres, c'est « le dosage de fonctions partout également présentes³³ ». Autrement dit, pour Tadié, l'aspect à examiner serait la prééminence de la « fonction poétique », bien que celle-ci ne soit pas exclusive du genre (littéraire). Son critère, en effet, rejoint celui de Roman Jakobson, qui dans sa conceptualisation de la « fonction poétique du langage³⁴ » signale son caractère de « fonction dominante, déterminante³⁵ » du texte littéraire, par rapport aux autres activités verbales où elle n'a qu'un rôle subsidiaire, accessoire.

Dominique Maingueneau, par le biais de l'analyse du discours, place le discours littéraire dans l'aire « discours constituants³⁶ », c'est-à-dire, dans un type de discours qui participe d'une relation conflictuelle avec les autres, et qui « mobilise des communautés discursives

³⁰ Umberto Eco, « Sur quelques fonctions de la littérature » dans *De la littérature*, Paris, (Bompiani 2002) Grasset & Fasquelle 2003. Trad. fr. Myriem Bouzaher, p. 9-10.

³¹ « On ne peut donc pas penser le texte littéraire en dehors de la culture et de l'esthétique. C'est le récepteur, le lecteur, le public qui en mesurent la nature, la réussite et l'existence. Le texte littéraire se reconnaît et s'identifie à l'acte qu'il produit à réception : s'il émeut, s'il donne envie de toujours le relire pour en être sans cesse, et par là même, ébranlé et ravi, c'est qu'il a créé un sentiment fort de jouissance, c'est qu'il existe ; s'il ne crée pas cet acte, cet événement, il n'existe pas, comme littéraire ».

Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1993, 2004) 2008, p. 55.

Voir aussi « Le régime de littérarité » dans Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 89-132.

³² Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963/2003, pp. 209-248. Trad. fr. : Nicolas Ruwet

³³ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 6-7.

³⁴ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 218.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, (2004) 2013, p. 47.

spécifiques, qui gèrent l'inscription de ses énoncés dans une mémoire³⁷ ». Selon l'auteur, cela permettrait de mieux appréhender les relations entre littérature et philosophie, littérature et religion, littérature et mythe, littérature et science.

Ces remarques ont pour but de signaler que la différence entre textes littéraires et non littéraires répond au degré de présence d'une certaine littérarité, soumise à plusieurs critères dont l'attitude du récepteur. Dès lors, si dans notre corpus, l'indication paratextuelle « roman », imprimée sur la couverture des éditions originales publiées par Minit, annonce le caractère littéraire de leurs traductions, cela n'empêche pas que des textes politiques ou juridiques puissent, eux aussi, montrer des traits de littérarité.

1.1.2 Sources traductologiques et générales

Même si nous ne présenterons pas ici un détail exhaustif de tous les ouvrages et de tous les auteurs consultés tout au long de notre recherche, force est de signaler que leur étude a contribué à forger notre réflexion.

Des textes canoniques, comme *Les problèmes théoriques de la traduction* de Georges Mounin³⁸, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* d'André Lefevere³⁹, les essais *Sur la traduction* de Paul Ricœur⁴⁰, ou *Textos clásicos de teoría de la traducción* de Miguel Ángel Vega⁴¹, ainsi que d'autres plus récents, comme ceux de Barbara Cassin *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*⁴² ou de Tiphaine Samoyault *Traduction et violence*⁴³, par la voie de leurs différentes approches et problématiques abordées, ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à mieux cerner nos réflexions dans la sphère de la traductologie.

³⁷ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, (1996) 2009, p.32.

³⁸ Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1963.

³⁹ André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, New York, Routledge, 1992.

⁴⁰ Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

⁴¹ Miguel Ángel Vega, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁴² Barbara Cassin, *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.

⁴³ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

En ce sens, l'ouvrage de Laurence Venuti *The Translation Studies Reader*⁴⁴, grâce à sa sélection d'essais ou de fragments de textes canoniques comme « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin⁴⁵, « Les traducteurs des Mille et Une Nuits » de Jorge Luis Borges⁴⁶ ou « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? » de Jacques Derrida⁴⁷, pour ne citer que quelques exemples, nous a permis non seulement de mieux apprécier l'évolution de la pensée autour de la traduction et de la traductologie, mais aussi de constater l'intérêt et des théoriciens et des écrivains pour la traduction.

De fait, ces réflexions continuent de se développer, comme on peut le noter dans les commentaires de Marie Darrieussecq à propos de sa retraduction d'*Un lieu à soi (A Room Of One's One)* de Virginia Woolf⁴⁸, ou dans l'ouvrage collectif « La signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e-XXI^e siècles⁴⁹ » où plusieurs écrivains-traducteurs s'interrogent sur la relation d'auctorialité dans la traduction littéraire, et sur d'autres modalités comme les fonctions de la signature.

De surcroît, Lawrence Venuti met en exergue « l'autonomie relative de la traduction⁵⁰ » dans le sens qu'il existe, à côté de l'activité du traducteur, d'autres facteurs qui peuvent ajouter (ou enlever) de la signification et de la valeur au texte traduit par rapport au texte source, comme l'intervention des éditeurs et d'autres agents qui participent aux pratiques de réception et de circulation des textes traduits, ou les activités de promotion, de marketing, d'édition, d'adaptation et de vulgarisation. Tous ces facteurs font de la traduction un phénomène

⁴⁴ Laurence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge, (2000-2004) 2012.

⁴⁵ Walter Benjamin, « The Translator's Task », trad. angl. : Steven Rendall. *Idem*, pp. 75-83.

⁴⁶ Jorge Luis Borges, « The Translators of The Thousand and One Nights », trad. angl. : Esther Allen. *Idem*, pp. 92-106

⁴⁷ Jacques Derrida, « What is a "Relevant" Translation? », trad. angl. : Lawrence Venuti. *Idem*, pp. 365-388.

⁴⁸ Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, Paris, (Denoël, 2006), Gallimard 2020. Traduction et préface de Marie Darrieussecq.

⁴⁹ Aline Marchand, Pascale Roux (dir.), « La signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e-XXI^e siècles », *Revue des Sciences Humaines*, 2 (n°338), avril-juin 2020, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2020.

⁵⁰ Laurence Venuti (dir.), *op. cit.*, pp. 4-5.

complexe qui peut d'ailleurs mettre en relief des interférences dans le processus de compréhension interculturelle.

Dans le cas particulier de notre recherche, la coprésence de deux variétés d'espagnol nous a placé face à cette dernière problématique évoquée par Venuti, que nous avons abordée d'après la sociologie de la traduction, notamment à travers les travaux de Pascale Casanova *La République mondiale des Lettres*,⁵¹ et « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal⁵² », et ceux de Gisèle Sapiro, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*⁵³, et *La sociologie de la littérature*⁵⁴, ainsi que l'ouvrage de Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* et son article « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées »⁵⁵.

Pour l'étude particulière de la situation du marché d'édition hispanophone, nous nous sommes servis de sources plus spécifiques comme « La nueva edición argentina : la traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales (2000-2019) » de Santiago Venturini⁵⁶ ou « La literatura y el mercado editorial » de José Luis de Diego⁵⁷.

En ce qui concerne les interférences dans le processus de compréhension interculturelle, nous avons considéré pour nos analyses, entre autres, l'ouvrage collectif sous la direction de

⁵¹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, (1999) 2008.

⁵² Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal » dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 144, septembre 2002. En ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2804 (Consulté le 10 décembre 2020).

⁵³ Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

⁵⁴ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

⁵⁵ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 145, décembre 2002. La circulation internationale des idées. pp. 3-8. En ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793 (Consulté le 18 juin 2022).

⁵⁶ Santiago Venturini, « La nueva edición argentina : la traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales (2000-2019) » dans *Cuadernos LIRICO*, n° 20, 2019.

En ligne : <http://journals.openedition.org/lirico/8691> (Consulté le 18 mai 2022).

⁵⁷ José Luis de Diego, « La literatura y el mercado editorial » dans Jorge Monteleone (dir.) *Una literatura en afluición. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2018, pp. 319-349.

Stephanie Schwerter, Catherine Gravet et Thomas Barège *L'erreur culturelle en traduction. Lectures littéraires*⁵⁸.

Outre les ouvrages liés de manière directe à notre recherche, nous avons aussi consulté d'autres travaux sur la traduction littéraire comme celui de Luzius Keller, *Lire, traduire, éditer Proust*⁵⁹, celui d'Isabelle Poulin, *Le Transport romanesque. Le roman comme espace de la traduction, de Nabokov à Rabelais*⁶⁰, ou celui de Magdalena Nowotna, *La perception et la Forme. Comment traduit-on ?*⁶¹. Cela nous a permis d'apprécier différentes perspectives à l'heure d'étudier la traduction d'un texte littéraire⁶². Dans le même sens, l'ouvrage collectif sous la direction Véronique Duché et Françoise Wilmart *Présences du traducteur*⁶³ nous a fourni des pistes de réflexion en rapport avec l'étude des méthodologies conscientes et inconscientes du traducteur littéraire, et avec la poétique de traduire.

1.1.3 Sources spécifiques

Nous avons mené notre recherche d'après une approche herméneutique qui sera détaillée dans le chapitre suivant. Nos sources théoriques principales ont été les ouvrages d'Antoine Berman *L'épreuve de l'étranger*⁶⁴, *Pour une critique des traductions : John Donne*⁶⁵, et *L'Âge de la traduction*⁶⁶ ; celle de George Steiner *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*⁶⁷ ;

⁵⁸ Stephanie Schwerter, Catherine Gravet et Thomas Barège, *L'erreur culturelle en traduction. Lectures littéraires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.

⁵⁹ Luzius Keller, *Lire, traduire, éditer Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

⁶⁰ Isabelle Poulin, *Le Transport romanesque. Le roman comme espace de la traduction, de Nabokov à Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

⁶¹ Magdalena Nowotna, *La Perception et la Forme. Comment traduit-on ?*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

⁶² Magdalena Nowotna développe une méthodologie pour l'analyse de la poésie, inspirée de la théorie sémiotique des instances de l'énonciation de Jean-Claude Coquet.

⁶³ Véronique Duché, Françoise Wilmart (dir.), *Présences du traducteur*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

⁶⁴ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

⁶⁵ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

⁶⁶ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

⁶⁷ George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, (1975,1992)1998, Oxford University Press. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998. Trad. fr.: Lucienne Lotringer et Pierre Emmanuel Dauzat.

celle de Lance Hewson *An Approach to Translation Criticism*⁶⁸ ; et celle d'Umberto Eco *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*⁶⁹.

Certaines problématiques spécifiques nous ont mené vers d'autres sources traductologiques, comme l'ouvrage de Danica Sleskovitch et Marianne Léderer, *Interpréter pour traduire*⁷⁰ ou ceux de Jean-René Ladmiral *Traduire : théorèmes pour la traduction*⁷¹ et *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*⁷² pour l'analyse de la traduction des expressions toute-faites, des expressions argotiques, et des vulgarités, présentes dans les romans du corpus.

Pour aborder l'analyse des effets de sens de la traduction vis-à-vis du texte source, nous nous sommes servi, entre autres, de l'ouvrage collectif sous la direction de Florence Lautel-Ribstein et Carmen Pineira-Tresmontant, *Des mots aux actes. Sémantique(s), sémiotiques et traduction*⁷³. Cependant cette problématique dépasse le domaine de la traduction – ce qui renvoie au caractère multidisciplinaire et transversal de la traductologie – et elle nous a conduit vers des textes sous l'égide de la théorie et de la sémiotique littéraires, comme *De la littérature* d'Umberto Eco⁷⁴, *Sémiotique des passions* d'Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille⁷⁵, *Sémiotique et littérature*⁷⁶, *Pratiques sémiotiques*⁷⁷, et *Corps et sens*⁷⁸ de Jacques Fontanille, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation* de Joseph Courtés⁷⁹, *Le discours*

⁶⁸ Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011.

⁶⁹ Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006. Trad. fr. : Myriem Bouzaher.

⁷⁰ Danica Sleskovitch et Marianne Léderer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, (2014) 2020.

⁷¹ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

⁷² Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, (2014) 2015.

⁷³ Florence Lautel-Ribstein et Carmen Pineira-Tresmontant, *Des mots aux actes. Sémantique(s), sémiotiques et traduction*, 2018, n° 7, Paris, Classiques Garnier, 2019.

⁷⁴ Umberto Eco, *De la littérature*, Paris, (Bompiani 2002) Grasset & Fasquelle 2003. Trad. fr. : Myriem Bouzaher.

⁷⁵ Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

⁷⁶ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF 1999.

⁷⁷ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.

⁷⁸ Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF 2011.

⁷⁹ Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997. Trad. esp. Enrique Ballón Aguirre.

littéraire. Paratopie et scène d'énonciation de Dominique Maingueneau⁸⁰, ou *La voz y la mirada* de María Isabel Filinich⁸¹.

1.1.4 Traduction français-espagnol

Pour aborder la traduction français-espagnol, outre les textes de base, comme les grammaires (espagnoles, françaises, contrastives) *Nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia Española⁸², *El comentario gramatical I* et *II* d'Ofelia Kovacci⁸³, *Manual de gramática del español* d'Ángela Di Tullio⁸⁴, *Grammaire critique du français* de Marc Wilmet⁸⁵, *Grammaire espagnole. Classes supérieures de l'Enseignement Secondaire. Préparation à la licence* de Jean Bouzet⁸⁶, et *Syntaxe de l'espagnol moderne* de Jean Coste et Augustin Redondo⁸⁷, nous nous sommes servi de textes et d'articles focalisés sur les différentes problématiques à aborder.

Ainsi, par exemple, pour expliciter les difficultés de la traduction du passé simple et du passé composé français en espagnol, nos sources ont été *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste⁸⁸ et les travaux, d'après la perspective de l'analyse du discours, de María Marta García Negroni « La distinción pretérito perfecto simple / pretérito perfecto compuesto. Un enfoque discursivo⁸⁹ » et « Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una

⁸⁰ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, (2004) 2013.

⁸¹ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, Mexique, Plaza y Valdés – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, 1997.

⁸² Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española. Manual*, Madrid, Espasa Libros, 2010

⁸³ Ofelia Kovacci, *El comentario gramatical I*, Madrid, Arco Libros, Biblioteca Filológica, 1990.

Ofelia Kovacci, *El comentario gramatical II*, Madrid, Arco Libros, Biblioteca Filológica, 1992.

⁸⁴ Ángela Di Tullio, *Manual de gramática del español*, Buenos Aires, Waldhuter Editores, (2010) 2014.

⁸⁵ Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2010.

⁸⁶ Jean Bouzet, *Grammaire espagnole. Classes supérieures de l'Enseignement Secondaire. Préparation à la licence*, Paris, Belin, 1990.

⁸⁷ Jean Coste, Augustin Redondo, *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris, Sedes, 1999.

⁸⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

⁸⁹ María Marta García Negroni, « La distinción pretérito perfecto simple / pretérito perfecto compuesto. Un enfoque discursivo » dans *Discurso y sociedad*, vol. 1, n° 2, juin 1999, pp. 45-60.

reelaboración de la distinción discurso / historia⁹⁰ ». Pour la traduction du plus-que-parfait, nous nous sommes inspirés, entre autres, des articles de Sandra Lhafi, « Rendements textuels du plus-que-parfait et de son homologue espagnol⁹¹ », et « Être ou avoir : De l'influence de l'auxiliaire pour la traduction du plus-que-parfait vers l'espagnol⁹² ».

Pour analyser les effets de sens, nous avons consulté d'autres sources au-delà du domaine de la traductologie, comme l'article de Gérard Genette « Frontières du récit⁹³ » et son texte *Discours du récit*⁹⁴, les différents ouvrages d'analyse du discours littéraire et de sémiotique littéraire mentionnés plus haut, et d'autres appartenant à la linguistique comme *Les Textes : Types Et Prototypes* de Jean-Michel Adam⁹⁵, ou *Le Temps verbal. Dimensions linguistiques et psycholinguistiques* de Muriel Barbazán⁹⁶.

1.1.5 Traduction littérature belge francophone

Dans la sphère de la traduction de la littérature belge francophone, et dans le but de contextualiser notre recherche sous l'égide de cette thématique, nous nous sommes servi des ouvrages et des textes que nous signalerons par la suite.

Les travaux de Jean-Marie Klinkenberg « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique⁹⁷ », « Langue et déficit identitaire dans le roman belge

⁹⁰ María Marta García Negroni, « Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia » dans *Páginas de guarda*, n° 7, automne 2009, pp. 11-27.

⁹¹ Sandra Lhafi, « Rendements textuels du plus-que-parfait et de son homologue espagnol » dans Berrendonner, A./Mosegaard-Hansen, M.-B./Zafiou, R. (dir.), *Actes du XXVIIe CILPR*, Nancy, 15-20 juillet 2013, pp. 133-144.

⁹² Sandra Lhafi, « Être ou avoir : De l'influence de l'auxiliaire pour la traduction du plus-que-parfait vers l'espagnol » dans Salah Mejri, Gaston Gross, (dir.) *Phraséologie et profils combinatoires : lexique, syntaxe et sémantique*, Paris, Honoré Champion, 2016.

⁹³ Gérard Genette, « Frontières du récit » dans *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, pp. 152-163.

⁹⁴ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, (1972, 1983) 2007.

⁹⁵ Jean-Michel Adam, *Les Textes : Types Et Prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992.

⁹⁶ Muriel Barbazán, *Le Temps verbal. Dimensions linguistiques et psycholinguistiques*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006.

⁹⁷ Jean-Marie Klinkenberg, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique » dans *Littérature*, n°44, 1981. *L'institution littéraire II*, p. 33-50. En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1360 (Consulté le 24 juillet 2019).

contemporain⁹⁸ », *Petites mythologies belges*⁹⁹, et l'ouvrage de Benoit Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*¹⁰⁰.

L'ouvrage collectif *Traductrices et traducteurs belges* sous la direction de Catherine Gravet¹⁰¹, résultat du travail d'une équipe internationale de chercheurs, traducteurs et enseignants (UMONS, EPHE Paris, ULB, UCLouvain, Institut libre Marie Haps de Bruxelles, Université d'Aix-Marseille, Université Aristote de Thessalonique, entre autres). L'ouvrage réunit dix-sept portraits consacrés à cinq traductrices – Marie Delcourt, Hélène Legros, Angeles Muñoz, Françoise Wuilmart, Marguerite Yourcenar – et à dix traducteurs – Maurice Carême, Alexis Curvers, Jacques de Decker, Eugène Hins, François Jacquemin, Maurice Maeterlinck, Pierre Poirier, Alain Van Crugten, Robert Vivier, Emmanuel Waegemans. Les travaux s'intéressent aux multiples mécanismes et méthodes de traduction, en prenant comme source, outre les textes traduits, des témoignages, de la correspondance et des archives des traducteurs, des entretiens, des articles de presse. Les thématiques développées recouvrent, entre autres, la notion de *fidélité* de la traduction, la figure d'écrivain-traducteur, l'évolution de la traduction et de la traductologie.

D'après une autre perspective, l'ouvrage collectif *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnages*, sous la direction de Béatrice Costa et Catherine Gravet¹⁰² a comme objet d'étude « la diffusion des lettres francophones de Belgique par le biais de la traduction¹⁰³ ». Les différents travaux et analyses s'intéressent aux traductrices et aux traducteurs qui ont mis en valeur, à travers leurs traductions, les œuvres d'autrices et d'auteurs

⁹⁸ Jean-Marie Klinkenberg, « Langue et déficit identitaire dans le roman belge contemporain » dans Gauvin, Lise (dir.), *Les langues du roman : Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, pp. 109-127. En ligne : <http://books.openedition.org/pum/9663> (Consulté le 1 décembre 2020).

⁹⁹ Jean-Marie Klinkenberg, *Petites mythologies belges*, Bruxelles, (Les Impressions Nouvelles, 2013) Communauté française de Belgique, 2018.

¹⁰⁰ Benoit Denis, Jean-Marie Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, (Labor 2005) 2014.

¹⁰¹ Catherine Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges*, Mons, UMONS, coll. Travaux et documents, 2013.

¹⁰² Béatrice Costa, Catherine Gravet (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnages*, Mons, UMONS, 2016.

¹⁰³ *Idem*, p. 5.

belges francophones. Par ailleurs, les études abordent d'autres aspects qui participent du processus traductif, c'est-à-dire la publication, l'édition, la circulation, la réception, l'impact des œuvres traduites. Comme le signalent Béatrice Costa et Catherine Gravet, responsables de la compilation, leur approche considère la problématique de la traduction littéraire « sous l'angle de l'œuvre traduite ¹⁰⁴ ».

Huit auteurs belges sont étudiés – Charles de Coster traduit en italien par Umberto Fracchia ; Georges Eekhoud traduit en anglais ; Émile Verhaeren traduit en allemand par Stephan Zweig ; Girolamo Santocolo traduit en italien par Angelo Maddalena ; Amélie Nothomb traduite en russe par Nina Khotinskaïa, en galicien par Dolores Vilavedra, en danois par François-Eric Grodin, et en anglais par Shaun Whiteside ; Jean-Philippe Toussaint traduit en italien par Roberto-Ferrucci ; Georges Simenon en turc et en grec par différents traducteurs – ainsi que la bande dessinée, sa traduction en anglais et son assimilation à la littérature.

*La littérature belge francophone en traduction*¹⁰⁵, numéro spécial de la revue *Parallèles*, entièrement consacré à cette thématique. Catherine Gravet et Katrien Lievois, directrices de cet ouvrage collectif, en mettant en exergue la légitimité et l'indépendance de la littérature belge francophone par rapport à la littérature française (de France), rassemblent une variété d'études d'après les *Translations Studies* – Even Zohar, Heilbron and Sapiro, Casanova, Pym, Barré, Gouanvic, Latour, Venuti, Lorbinière Harwood – sur un corpus d'œuvres de littérature belge francophone. Les articles recouvrent des traductions tchèques, suédoises, danoises, chinoises, néerlandaises, grecques, hongroises, turcs et italiennes, produites dans différents contextes géographiques et historiques. Les autrices et les auteurs s'intéressent à plusieurs thématiques,

¹⁰⁴ « Situer les textes, depuis leur genèse jusqu'à leur réception, dans le contexte le plus large des phénomènes de transfert, de prendre en compte les modalités de passage d'une culture vers une autre. Quels écarts, quelles pratiques concrètes d'appropriation du texte peut-on constater ? Quel est le contexte spécifique de réception dans la culture d'arrivée ? Quel est l'impact des femmes traductrices sur ces transferts culturels ? ».

Ibid.

¹⁰⁵ Katrien Lievois, Catherine Gravet (dir.), *Parallèles*, 32(1) – *La littérature belge francophone en traduction*, avril 2020. En ligne : <https://www.paralleles.unige.ch/fr/tous-les-numeros/numero-32-1/> (Consulté le 20 novembre 2020).

comme la circulation et la visibilité littéraire, le rôle des couvertures et des paratextes dans la traduction, la sémiotique de la traduction appliquée au texte littéraire ou la bande dessinée.

Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction, sous la direction de Catherine Gravet et Katrien Lievois¹⁰⁶, rassemble une série de contributions autour de la diffusion des lettres francophones de Belgique, en mettant en exergue « les conditions de production [et de réception] des traductions des œuvres belges francophones¹⁰⁷ ». L'éventail d'auteurs traduits étudiés – de Maurice Maeterlinck à Amélie Nothomb, en passant par Marie Delcourt, Jacques Brel ou Georges Simenon – est aussi varié que les approches et les langues choisies par les chercheurs – le grec, l'espagnol, l'italien, le bulgare, le roumain, le turc, l'allemand.

Textyles n° 45 « Les passeurs. Médiation et traduction en Belgique francophone » sous la direction de Laurent Béghin et Hubert Roland¹⁰⁸, offre une série d'articles qui prennent comme point de départ pour leurs réflexions la problématique signalée dans le titre. Sous l'égide des études de transferts culturels et d'autres disciplines – histoire de l'art, sociologie de la littérature, histoire de la traduction littéraire, études de communication interculturelle – l'ouvrage recouvre « le champ de médiation culturelle en Belgique francophone depuis la création du pays en 1830 jusqu'à nos jours¹⁰⁹ », en mettant en exergue le rôle du traducteur dans les processus d'échange. L'ouvrage se termine par un entretien avec Jacques De Decker (1945-2020), auteur, critique littéraire, traducteur, et secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. L'entretien aborde la thématique de la

¹⁰⁶ Catherine Gravet, Katrien Lievois (dir.), *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction*, Bruxelles, Peter Lang, 2021.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 17.

¹⁰⁸ Laurent Béghin et Hubert Roland (dir.), « Les passeurs. Médiation et traduction en Belgique francophone » in *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°45, 2014. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/2526> (Consulté le 17 février 2021).

¹⁰⁹ *Ibid.*

médiation dans le journalisme littéraire et dans la traduction et l'adaptation d'œuvres théâtrales¹¹⁰.

Finalement, on trouve des articles comme celui de François Provenzano « La littérature belge comme partie prenante d'une francophonie Nord¹¹¹ » ou celui de Lieven D'Hulst « Le dilemme de Buridan : Une histoire de la traduction belge est-elle possible ?¹¹² » où l'auteur s'intéresse à la nature plurilingue de la littérature belge et aux échanges, dans le domaine de la traduction, entre les langues nationales et les langues étrangères.

Par ailleurs, la section « La belgitude entre langues et traduction » de l'ouvrage collectif *Littéraire belgitude littéraire*¹¹³, sous la direction de Stéphanie Vanasten et Mathieu Sergier, offre des études historiques, comme celle de Claude Bruneel, « Le mélange des langues. Le catalogue du fonds du libraire bruxellois Ermens (1791) », et contemporaines, comme celle de Geneviève Fabry « Une réécriture contemporaine de Hadewijch. Les “commentaires” de Juan Gelman » qui montrent que la traduction de la littérature belge francophone constitue un sujet de recherche en pleine expansion.

Plus récemment, le blog des lettres belges francophones *Le Carnet et les Instants*¹¹⁴ et l'association sans but lucratif consacrée à la traduction littéraire *TraduQtiv* – fondée en 2016 et subventionnée par la Fédération Wallonie Bruxelles depuis 2018 – ont développé une nouvelle rubrique « Bibliographie des traductions » avec un répertoire de livres traduits en

¹¹⁰ Jacques De Decker, Laurent Béghin et Hubert Roland, « Jacques De Decker, écrivain des coulisses » dans *Textyles* n° 45, 2014. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/2543> (Consulté le 21 février 2021).

¹¹¹ François Provenzano, « La littérature belge comme partie prenante d'une francophonie Nord » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2011, n° 63, pp. 27-42. En ligne : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2011_num_63_1_2626 (Consulté le 2 décembre 2020).

¹¹² Lieven D'Hulst, « Le dilemme de Buridan : Une histoire de la traduction belge est-elle possible ? » dans *Chronotopos* 1/2019, pp. 65-80. En ligne : <https://chronotopos.eu/index.php/cts/issue/view/25/full%20issue> (Consulté le 17 février 2021).

¹¹³ Stéphanie Vanasten, Mathieu Sergier (dir.), *Littéraire belgitude littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011.

¹¹⁴ <https://le-carnet-et-les-instants.net/> (Consulté le 22 février 2021).

français par des traducteurs et traductrices belges ou résidant en Belgique, disponible en ligne¹¹⁵.

Dans ce sens, nous voudrions signaler le projet de Catherine Gravet, Thea Rimini et Kevin Henry, à l'Université de Mons, consacré à la construction d'une base de données d'autrices et d'auteurs belges traduits dans le but de combler les lacunes de l'Index translationum de l'UNESCO pour la traduction de la littérature belge francophone, tous genres confondus.

1.1.6 Traduction intersémiotique

Pour l'analyse des paratextes et des couvertures, nous nous sommes servis, au-delà des sources traductologiques mentionnées plus haut, comme *Après Babel* de George Steiner, *Sourcier ou cibliste* de Jean-René Ladmiral, ou *Dire presque la même chose* d'Umberto Eco, de sources spécifiques, focalisées sur la traduction intersémiotique et sur les débats autour de sa conceptualisation, en commençant par l'essai de Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction¹¹⁶ », et *El giro semiótico*¹¹⁷ de Paolo Fabbri, et d'autres articles spécifiques comme « La tradaptation : quand traduire, c'est adapter Shakespeare¹¹⁸ » de Marie-Christiane Hellot.

Pour la thématique de l'ekphrasis, nous nous sommes servis du texte de Teresa Keane Greimas *L'ekphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*¹¹⁹, et de *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré* de Gérard Genette¹²⁰.

¹¹⁵ <https://le-carnet-et-les-instants.net/2021/02/20/bibliographie-traductions/#more-36890> (Consulté le 22 février 2021).

¹¹⁶ Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction » dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963/2003, pp. 78-86. Trad. fr.: Nicolas Ruwet.

¹¹⁷ Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelone, Gedisa, (2000) 2004. Trad. esp. : Juan Vivanco Gefaell

¹¹⁸ Marie-Christiane Hellot, « La tradaptation : quand traduire, c'est adapter Shakespeare », dans *Jeu*, n°133, pp. 78-82.

¹¹⁹ Teresa Keane Greimas, *L'ekphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010.

¹²⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*, Paris, Seuil, 1982.

Pour l'analyse des couvertures, nos sources spécifiques ont été l'article de Brian Mossop « Judging a Translation by its Cover¹²¹ » et le texte de Jacques Fontanille *Pratiques sémiotiques*¹²².

1.2. Les études sur Jean-Philippe Toussaint

1.2.1 Ouvrages et articles consacrés à Jean-Philippe Toussaint et sa production

Il existe une littérature assez vaste à propos de Jean-Philippe Toussaint et de son œuvre. Nous nous sommes servis de toutes ces sources pour l'étude approfondie des œuvres qui composent notre corpus et de l'ensemble de la production de l'écrivain.

Les travaux de Maria Giovana Petrillo *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*¹²³, et celui de Lidia Cotea *Le corps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*¹²⁴ portent leur attention sur un aspect particulier de la production de l'écrivain.

Les ouvrages collectifs consacrés entièrement à Jean-Philippe Toussaint *Textyles* n° 38¹²⁵ (2010), sous la direction de Laurent Demoulin et Pierre Piret, *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*¹²⁶, sous la direction de Stéphane Chaudier, et *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*¹²⁷, sous la direction de Jean-Michel Devésá (ces deux derniers issus des colloques homonymes), ressemblent des articles sur la production littéraire, artistique et filmique de l'écrivain.

¹²¹ Brian Mossop, « Judging a Translation by its Cover » dans *The Translator*, mai 2017.

¹²² Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.

¹²³ Maria Giovana Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Fasano, Schena Editore, 2013.

¹²⁴ Lidia Cotea *Le corps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti & Editura Arvin, 2007.

¹²⁵ Le numéro 38 de *Textyles. Revue des lettres belges de langue française* (2010) sous la direction de Laurent Demoulin et Pierre Piret, a été entièrement consacré à Jean-Philippe Toussaint. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/172> (Consulté le 22 octobre 2020).

¹²⁶ Stéphane Chaudier (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint Étienne, Publications de l'Université, 2006. Ouvrage collectif issu du colloque homonyme tenu à Saint-Étienne en juin 2012.

¹²⁷ Jean-Michel Devésá (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020. Ouvrage collectif issu du colloque homonyme tenu à Bordeaux en juin 2019.

L'ouvrage collectif *Romanciers minimalistes, 1979-2003*¹²⁸, sous la direction de Marc Dambre, Bruno Blackeman, issu du colloque international organisé à Cerisy-La-Salle du 21 au 31 juillet 2013, offre des analyses à propos des textes de Jean-Philippe Toussaint – ainsi que d'Éric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz, Emmanuèle Bernheim et François Bon – dans le cadre d'une réflexion sur la « littérature minimaliste¹²⁹ » et des « mutations de la fiction romanesque au tournant du XXI^e siècle¹³⁰ ».

Finalement, on trouve des articles divers qui recouvrent différents sujets autour de l'œuvre littéraire, artistique et filmique de l'écrivain comme « Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographe du livre¹³¹ » d'Arcana Albright, « Le cinéma de Toussaint¹³² » de Gianfranco Rubino, ou « Le souci de l'effacement. Insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint¹³³, » de Nicolas Xanthos pour ne citer que quelques exemples.

1.2.2 Thèses et mémoires

Bien que la traduction et le multilinguisme soient des sujets récurrents dans les romans, dans les films, et dans les courts-métrages de Jean-Philippe Toussaint, et que l'écrivain accorde beaucoup d'importance à la traduction de ses œuvres et au travail de ses traducteurs¹³⁴, la liste

¹²⁸ Marc Dambre, Bruno Blackeman (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

¹²⁹ « L'analyse de différents ouvrages, confrontés dans le suivi des articles, fournit une base d'étude pratique de multiples stratégies d'écritures minimalistes possibles [...]. Elles engagent le traitement thématique des données romanesques, mises en application par défaut, dans les lignes de fuite ou effets d'abyme du récit. Elles concernent l'invention d'une poétique narrative marquée par la fracture, la suspension, la saturation des temps morts et des espaces blancs [...]. Elles envisagent le rapport à une langue soumise à la raison du moindre relief, à une contention du moindre mot qui vise à figurer le non-dit, mais aussi à assouplir des discours ankylosés par l'usage, gagnés par l'usure [...]. Elles incluent des effets de registres propres à l'instanciation ludique des récits, ce qui leur confère une allure désinvolte, décontractant le sens, le tenant pour indécidable ».

Idem, p. 12.

¹³⁰ *Idem*, p. 11.

¹³¹ Arcana Albright, « Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographe du livre » dans *Textyles*, n° 40, 2011, p. 65-74.

¹³² Gianfranco Rubino, « Le cinéma de Toussaint » dans *Société Roman 20-50*, 2006/2 n° 42, p. 161-169.

¹³³ Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement. Insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint » dans *Études françaises*, 45 (1), 2009, p. 67-87.

¹³⁴ Voir : <http://www.jproussaint.com/traductions.html> (Consulté le 22 octobre 2020).

de thèses, de mémoires et d'œuvres critiques disponible sur le site web de Jean-Philippe Toussaint ne montre pas de recherches doctorales sur la traduction¹³⁵.

Même s'il existe des travaux académiques sur cette thématique, comme celui de Chiara Elefante « L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint traduite et publiée en Italie : la réception d'un auteur, entre cohésion et morcellement éditorial¹³⁶ » ou celui de Thea Rimini « L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint traduite en italien par le traducteur écrivain Roberto Ferrucci¹³⁷ », les thèses et mémoires se sont intéressées à d'autres sujets : l'indifférence et ses incidences sur la lecture et l'interprétation dans *La Salle de bain*¹³⁸, le corps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint¹³⁹, la recherche de nouvelles formes littéraires dans *Made in China*¹⁴⁰, les narrateurs homodiégétiques¹⁴¹, l'étude génétique du cycle de Marie¹⁴², l'heuristique de la narrativité¹⁴³, les personnages et la narration dans la trilogie de Marie¹⁴⁴, la question de la métaphysique dans

¹³⁵ <http://www.jptoussaint.com/livres-critiques-theses-memoires.html> (Consulté le 22 octobre 2020).

¹³⁶ Chiara Elefante « L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint traduite et publiée en Italie : la réception d'un auteur, entre cohésion et morcellement éditorial » dans Béatrice Costa, Catherine Gravet (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnages*, Mons, UMONS, 2016 p. 145-163.

¹³⁷ Thea Rimini « L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint traduite en italien par le traducteur écrivain Roberto Ferrucci » dans Catherine Gravet, Katrien Lievois (dir.), *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 115-133.

¹³⁸ Mélanie Grenier, *L'Indifférence et ses incidences sur la lecture et l'interprétation dans La Salle de bain, de Jean-Philippe Toussaint, Dit-il, de Christian Gailly et Volley-Ball de Christian Oster*, mémoire de Maîtrise en Lettres, Université du Québec à Trois-Rivières, 2018.

¹³⁹ Julie Carvalho, *Le Corps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint : un témoin du contemporain ?*, mémoire de Master, Université de Strasbourg, 2018.

¹⁴⁰ Romain Pinoteau, *Made in China de Jean-Philippe Toussaint – une œuvre hybride à la recherche de nouvelles formes littéraires*, mémoire de Master, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2018.

¹⁴¹ Hedviga Murinova, *Le narrateur-protagoniste dans les romans de Jean-Philippe Toussaint*, mémoire, Université de Brno, 2009.

Marine Schmits, *Amoureux et contemporain : le narrateur-personnage du cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint. Un discours amoureux fragmenté et fragmentaire*, mémoire, Université de Liège, 2015.

Mélodie Hanne, *La Figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint*, mémoire, Université de Genève, 2017.

¹⁴² Ludwig Lejeune, *Jean-Philippe Toussaint à l'épreuve de Marie. Critique génétique du cycle romanesque*, mémoire, Université de Liège, 2016.

¹⁴³ Will Crichton, *The Heuristics of Narrativity in the Works of Jean-Philippe Toussaint*, thesis, University of Warwick, Department of French Studies, School of Modern Languages and Cultures, 2016.

¹⁴⁴ Marine Gilbert, *Personnages et narration dans la trilogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint : une énergie romanesque du corps*, mémoire de Master, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2013.

les premières œuvres de Jean-Philippe Toussaint¹⁴⁵, le texte et l'image dans *L'Appareil-Photo*¹⁴⁶, la représentation de l'individualisme¹⁴⁷, l'humour dans l'œuvre de Toussaint¹⁴⁸.

1.2.3 Études sur la « série de Marie »

En ce qui concerne « le cycle », « la série » ou « la tétralogie de Marie » on retrouve dans les ouvrages collectifs sur Toussaint mentionnés plus haut des articles qui abordent différents aspects des romans de la série de manière individuelle ou bien associés à d'autres textes du même auteur ou d'autres auteurs.

Plus récemment, la revue *Roman 20-50*, dans son numéro 72, de décembre 2021, a publié le dossier critique « Jean-Philippe Toussaint. M.M.M.M. (*Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue*) » sous la direction de Christophe Meurée et de Maria Giovanna Petrillo¹⁴⁹. Les différents articles abordent « les enjeux poétiques et esthétiques majeures¹⁵⁰ » de la tétralogie, comme la fragmentation, la tensivité narrative, l'énergie romanesque, les espaces déployés, la construction des personnages, la représentation de l'amour.

De plus, la narration, les personnages et même la genèse des quatre volets de la série ont été des sujets des mémoires, comme on l'a mentionné plus haut.

1.2.4 Jean-Philippe Toussaint et le cinéma

Bien qu'il ne soit pas un sujet abordé dans notre recherche, il nous a semblé pertinent de signaler des travaux qui ont exploré cette thématique.

¹⁴⁵ Elien Crois, *La question de la métaphysique dans les premières œuvres de Jean-Philippe Toussaint*, mémoire, Université de Gent, 2011.

¹⁴⁶ Delphine Abrecht, *Du texte et de l'image dans L'Appareil-Photo*, Université de Lausanne, 2011.

¹⁴⁷ Valentin Maesen, *La représentation de l'individualisme dans les romans de Jean-Philippe Toussaint*, d'Emmanuel Carrère et de Michel Houellebecq, mémoire, Université de Liège, 2009.

¹⁴⁸ Patricia Frech, *L'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, mémoire, Université de Bourgogne, 2002.

¹⁴⁹ Christophe Meurée, Maria Giovanna Petrillo, « Dossier critique. Jean-Philippe Toussaint. M.M.M.M. (*Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue*) » dans *Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*, n° 72, décembre 2021, pp. 3-144.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 6.

On notera d'abord le court essai de l'écrivain « Littérature et cinéma », dans *L'urgence et la patience*¹⁵¹. Outre le texte de Jean-Philippe Toussaint lui-même, le travail de Gianfranco Rubino « Le cinéma de Toussaint¹⁵² », cité plus haut, s'intéresse aux films *Monsieur* (1989), tiré du roman éponyme¹⁵³ (1986), *La Sévillane* (1992), d'après le roman *L'Appareil-Photo*¹⁵⁴ (1988), et *La Patinoire* (1991). On trouve dans *Textyles* n° 38 (2010) des travaux qui mettent en exergue la production photographique et filmique de Jean-Philippe Toussaint, comme « Fuir l'image avec désinvolture (autour du court métrage *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint) » de Jean-Benoît Gabriel¹⁵⁵, « Mise en scène de l'écrivain en cinéaste patineur » de Mireille Raynal-Zougari¹⁵⁶ ou « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint » d'Olivier Mignon¹⁵⁷. La thèse de Fabien Gris *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*¹⁵⁸ circonscrit la production de Toussaint aux relations intersémiotiques entre le monde des lettres et le monde du cinéma.

Plus récemment, la thèse de Morgan Kieffer *Le Romanesque paradoxal. Formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*¹⁵⁹, et plus spécifiquement son article « La

¹⁵¹ Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012.

¹⁵² Gianfranco Rubino, « Le cinéma de Toussaint » in *Société Roman 20-50*, 2006/2 n° 42, p. 161-169.

¹⁵³ Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Paris, Minuit, 1986.

¹⁵⁴ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-Photo*, Paris, Minuit, 1988/2007 (« double » n° 45).

¹⁵⁵ Jean-Benoît Gabriel, « Fuir l'image avec désinvolture (autour du court métrage *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint) » dans Laurent Demoulin, Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, pp. 47-56.

¹⁵⁶ Mireille Raynal-Zougari, « Mise en scène de l'écrivain en cinéaste patineur » in Laurent Demoulin, Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, pp. 57-66.

¹⁵⁷ « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint » d'Olivier Mignon in Laurent Demoulin, Pierre Piret (dir.), dans *Textyles*, n° 38, pp. 67-76.

¹⁵⁸ Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne, le 19 novembre 2012 sous la direction de M. Jean-Bernard Vray, p. 719. En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135> (Consulté le 13 novembre 2020).

¹⁵⁹ Morgan Kieffer, *Le Romanesque paradoxal. Formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris Nanterre, le 12 novembre 2018, sous la direction de Dominique Viart.

scène comme lieu de l'énergie romanesque dans la tétralogie *M.M.M.M.* : autour de Zahir¹⁶⁰ » s'intéressent aux courts-métrages de Jean-Philippe Toussaint, notamment celui inspiré d'une scène de *La Vérité sur Marie*¹⁶¹. De manière similaire, le texte de Patricia Oster-Stierle, « Toussaint. Tisseur. Haute couture dans *M.M.M.M.*¹⁶² » met en lumière « la transformation de la scène du défilé en œuvre cinématographique¹⁶³ » (*The Honey Dress*, court-métrage d'après un fragment du roman *Nue*¹⁶⁴) et renvoie à *Made in China*¹⁶⁵ où Jean Philippe Toussaint évoque le tournage du film.

Même si ces travaux sur le cinéma de Toussaint n'ont pas été conçus d'après une approche traductologique proprement dite, ils restent sous l'égide des études comparatistes dans la mesure où ils abordent la traduction intersémiotique à travers l'étude de la transposition filmique d'un texte littéraire.

Toutes les sources mentionnées dans ce chapitre, ainsi que d'autres non évoquées dont nous sommes servis pour notre recherche ont été intégrées au choix bibliographique qui accompagne notre thèse.

Dans le chapitre suivant nous aborderons la description de la méthodologie employée.

¹⁶⁰ Morgan Kieffer, « La scène comme lieu de l'énergie romanesque dans la tétralogie *M.M.M.M.* : autour de Zahir » in Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, pp. 315-323.

¹⁶¹ Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009.

¹⁶² Patricia Oster-Stierle, « Toussaint. Tisseur. Haute couture dans *M.M.M.M.* » dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, p. 339-346.

¹⁶³ *Idem*, p. 346.

¹⁶⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

¹⁶⁵ Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*, Paris, Minuit, 2017.

Première partie

Chapitre 2 - Méthodologie

Pour mener à bien notre recherche nous avons adopté une approche herméneutique, inspirée des ouvrages d'Antoine Berman¹⁶⁶, de Georges Steiner¹⁶⁷, d'Umberto Eco¹⁶⁸ et de Lance Hewson¹⁶⁹. En ce sens, nous avons entamé notre travail comme une « critique » dans le sens « positif » qu'Antoine Berman donne au terme :

La critique est par essence positive, qu'il s'agisse de celle qui œuvre dans le domaine des productions langagières, dans celui de l'art en général ou dans d'autres domaines de l'existence humaine¹⁷⁰.

Autrement dit, notre but n'a pas été de produire une évaluation qui se limite à signaler des erreurs ou des choix malheureux de la part des traducteurs. Bien qu'il appartienne au critique « d'éclairer le pourquoi de l'échec traductif [...] et de préparer l'espace de jeu d'une retraduction sans faire le “donneur de conseils”¹⁷¹ », notre thèse cherche à préciser, à travers ses observations et ses commentaires, une série de problématiques particulières liées à la traduction espagnole de trois romans – *Faire l'amour*, *Fuir* et *La Vérité sur Marie* – appartenant à la « série de Marie » de l'écrivain belge francophone Jean-Philippe Toussaint. Nous voudrions, en ce sens, que notre recherche s'ajoute aux ouvrages critiques autour de Jean-Philippe Toussaint, de son œuvre, et de ses traductions. Cela signifie aussi que nous aimerions que ce travail fasse partie de « l'œuvre » vue comme une totalité, non seulement parce que nos observations peuvent susciter, comme le font d'ailleurs les traductions, de nouvelles approches

¹⁶⁶ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984 ; *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995 ; *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999 ; *L'Âge de la traduction*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

¹⁶⁷ George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998.

¹⁶⁸ Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006. Trad. fr. : Myriem Bouzaher.

¹⁶⁹ Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011.

¹⁷⁰ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 38.

¹⁷¹ *Idem*, p. 17.

vis-à-vis des originaux en français et de leurs traductions en espagnol, mais aussi parce que, comme le note Pascale Casanova, la critique et la traduction sont, par elles-mêmes, « valorisation ou consécration, et la valeur de la véritable critique réside dans sa capacité d'accroître le capital littéraire universel¹⁷² ».

La description du corpus de notre recherche sera abordée dans le chapitre suivant. Nous nous bornerons pour l'instant à signaler, comme il a été mentionné dans l'introduction, que nous étudierons dans cette thèse la traduction des trois romans d'une tétralogie, appelée « la série de Marie » de l'écrivain belge francophone Jean-Philippe Toussaint. La « série » est composée des romans *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2013), tous publiés par Minuit¹⁷³. Les trois traductions espagnoles disponibles sont *Hacer el amor* (2013)¹⁷⁴, *Huir* (2007)¹⁷⁵ et *La verdad sobre Marie* (2012)¹⁷⁶.

2.1 L'approche herméneutique

Dans une conférence à la Fondation Martin Bodmer¹⁷⁷, Lance Hewson met en exergue le rapport inextricable qu'entretiennent la subjectivité et l'herméneutique. Le traducteur produit sa réécriture à partir d'une lecture subjective et d'une interprétation singulière de l'original, ce qui constitue de prime abord une opération herméneutique. De manière similaire, le critique cherche à déceler, à travers une étude minutieuse et détaillée, les interprétations du traducteur, pour plus tard, générer sa propre interprétation. Dans ce sens, la méthode proposée par Lance Hewson, structurée en six étapes¹⁷⁸, vise à détecter des phénomènes traductifs au niveau micro-

¹⁷² Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, (1999) 2008, p. 46.

¹⁷³ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002 ; *Fuir*, Paris, Minuit, 2005 ; *La vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009 ; *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

¹⁷⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Hacer el amor*, Barcelona, Siberia, 2013. Traduction espagnole : David Martín Copé.

¹⁷⁵ Jean-Philippe Toussaint, *Huir*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007. Traduction espagnole : Diego Vecchio.

¹⁷⁶ Jean-Philippe Toussaint, *La verdad sobre Marie*, Barcelona, Anagrama, 2012. Traduction espagnole : Javier Albiñana.

¹⁷⁷ Lance Hewson, « La critique des traductions » (UNIGE – FTI). En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=XSUSV8rJK0&t=1507s> (Consulté le 20 juillet 2022).

¹⁷⁸ Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism*, p. 24.

structurel pour évaluer plus tard leur influence au niveau macro-structurel. Son apport se trouve dans l'établissement d'un niveau intermédiaire (niveau « meso ») qui permet d'identifier, à travers l'emploi d'un « cadre critique¹⁷⁹ », les micro-phénomènes qui auront un impact considérable au niveau macro-structurel. Cela permet d'obtenir une hypothèse sur la nature de la traduction étudiée, qui sera plus tard évaluée, en l'appliquant à d'autres passages de la traduction¹⁸⁰.

George Steiner, à travers sa démarche herméneutique composée de quatre instances – élan initial, agression, incorporation, réciprocité ou restitution – ne cherche pas à produire une « théorie » mais la description d'une « démarche¹⁸¹ » qui met en lumière les multiples composantes qui participent de l'acte d'interprétation¹⁸². Ainsi, à partir de la lecture approfondie d'un texte, l'interprétation « donne à la parole une vie qui déborde l'instant et le lieu où elle a été prononcée ou transcrite¹⁸³ ». Pour Steiner la traduction est une forme de communication, présente dans tout échange verbal, à l'intérieur d'une langue ou entre plus d'une langue, et c'est pour cela qu'« étudier la traduction, c'est étudier le langage¹⁸⁴ ». Dans sa perspective, une théorie de la traduction « herméneutiquement orientée¹⁸⁵ » devrait comprendre « tous les échanges signifiants, la totalité de la communication sémantique (y compris la traduction intersémiotique ou “transmutation” de Jakobson)¹⁸⁶».

Umberto Eco, pour sa part, considère que toute traduction est interprétation, bien que toute interprétation ne constitue pas une traduction. L'interprétation précède à la traduction¹⁸⁷, dans la mesure où cette dernière sollicite toujours une analyse textuelle préalable, produite à travers

¹⁷⁹ « critical framework » (la traduction nous appartient).

Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism*, p. 24.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ George Steiner, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸² *Idem*, p. 51.

¹⁸³ *Idem*, p. 64.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 89.

¹⁸⁵ *Idem*, 381.

¹⁸⁶ *Idem.*, 381.

¹⁸⁷ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, p. 312.

une ou plusieurs lectures du texte à traduire, en se servant de toute sorte d'outils méthodologiques – dictionnaires, grammaires, traductions, essais critiques – afin de pouvoir « comprendre le mieux possible certains passages obscurs, des termes ambigus, des références érudites, des allusions presque psychanalytiques¹⁸⁸ » du texte source.

Cet en ce sens qu'une bonne traduction constitue « une contribution critique à la compréhension de l'œuvre traduite¹⁸⁹ ». La traduction et la critique orientent la lecture de l'œuvre ; leurs regards, portés sur certains éléments du texte, dirigent inévitablement l'attention du lecteur. Dès lors, la traduction et la critique s'enchevêtrent et s'ajoutent à l'œuvre traduite, en apportant leurs propres visions¹⁹⁰. La « fidélité » d'une traduction, par conséquent, réside dans la volonté du traducteur d'identifier « le sens profond du texte¹⁹¹ » et dans ses efforts pour le préserver dans le passage vers une autre langue, à travers une série de décisions qu'Eco rassemble sous le concept de « négociation¹⁹² ».

Pour Antoine Berman « la translation d'une œuvre étrangère dans une langue-culture¹⁹³ » s'accomplit non seulement avec la traduction mais aussi avec la critique et d'autres transformations – textuelles ou pas – qui ne sont pas traductives. Son projet prend comme source l'herméneutique développée par Paul Ricœur et Hans Robert Jauss¹⁹⁴. « Le concept de critique bermanien repose sur le postulat : la critique est ontologiquement liée à l'œuvre¹⁹⁵ ». La méthode bermanienne commence par une lecture et une relecture de la traduction, suivies de plusieurs lectures de l'original. Cet ordre n'est pas arbitraire. La lecture de l'original conditionne, selon Berman, celle de la traduction. En revanche, la situation inverse permet de

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Idem*, p. 466.

¹⁹² « Dire presque la même chose est un procédé qui se pose [...] sous l'enseigne de la *négociation* ». Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, p. 9.

¹⁹³ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 17.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 15.

¹⁹⁵ Louise Audet, « Évaluation de la traduction littéraire : de la “sensibilité à la littérarité” à la “littérarité en traduction” dans *TTR*, Vol. 21, n° 1, 2008, pp. 128.

« pressentir si le texte traduit “tient”¹⁹⁶ ». Les lectures de l’original sont suivies d’une « sélection d’exemples stylistiques¹⁹⁷ », des fragments pertinents et significatifs où le traducteur, grâce à son interprétation de l’œuvre, identifie des traits saillants et des parties qui peuvent se montrer plus résistantes en termes de traduction. À ce stage succède l’identification du traducteur, ce qui permettra de déterminer « la prise en vue du sujet traduisant¹⁹⁸ », un des aspects fondamentaux d’une herméneutique du traduire, car elle met en lumière la nature de l’interprétation. À travers la notion de « position traductive », Berman prend en compte les choix des traducteurs ainsi que l’influence du discours historique, social, littéraire, idéologique, sur la traduction et l’écriture littéraire¹⁹⁹. Il faut aussi considérer, d’une part, l’étude du projet de traduction, qui laisse apercevoir la manière particulière dont la traduction sera produite, et, d’autre part, l’horizon du traducteur, c’est-à-dire, les éléments langagiers, littéraires, culturels et historiques, qui forgent sa pensée et sa manière de réagir²⁰⁰. L’analyse de la traduction est l’étape suivante, et elle diffère selon « qu’il s’agit d’une traduction [...] de la traduction d’un ensemble [...] ou d’une œuvre entière de traducteur²⁰¹ ». Cette étape comprend la comparaison avec des traductions antérieures dans une même langue, et avec d’autres traductions contemporaines. L’étape suivante est la confrontation entre la traduction et l’original. Finalement, la critique doit aboutir à une évaluation, dont les critères seront d’ordre « poétique » – le traducteur devrait produire un travail textuel proche de la textualité de l’original – et « éthique » – le texte traduit doit un certain respect à l’original.

¹⁹⁶ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 65.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 70.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 73.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 74.

²⁰⁰ *Idem*, p. 79.

²⁰¹ *Idem*, p. 83.

2.2 La méthode employée

Nous avons pris les « esquisses de méthode²⁰² » d'Antoine Berman et de Lance Hewson comme des lignes directrices, et des trajets analytiques possibles pour notre recherche. La méthode herméneutique nous a semblé la plus appropriée pour l'étude des traductions littéraires pour la place primordiale accordée à l'interprétation. Certes, l'interprétation concerne tout échange, verbal ou pas. Les cas d'homonymie ou de polysémie les plus simples, ou même le geste le plus banal sollicitent une interprétation. Par ailleurs, nous l'avons vu, les limites entre interprétation et traduction diffèrent d'un auteur à un autre. Néanmoins, la prééminence de la « fonction poétique²⁰³ » ou du « régime de littérarité²⁰⁴ » dans les textes de notre corpus met en exergue la dimension interprétative ou herméneutique de la traduction littéraire.

Inévitablement, les approches critiques des différents auteurs sont liées de manière presque indissociable au corpus employés pour leurs études. En ce sens, Manon Hayette et Kevin Henri²⁰⁵ signalent que la méthode de Lance Hewson, circonscrite à une « herméneutique déconstructiviste²⁰⁶ » s'avère une des plus abouties parmi les dernières études en traductologie. Néanmoins, la « neutralité et la reproductibilité de son modèle²⁰⁷ » sont discutables, dans la mesure où la méthode développée par Hewson semble se restreindre à sa propre analyse d'*Emma* de Jane Austen et de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. C'est la raison pour laquelle il nous a fallu *adopter*, et en même temps, *adapter* les éléments empruntés aux théories et aux méthodes considérées.

²⁰² *Idem*, p. 64.

Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism*, p. 24.

²⁰³ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963/2003, p. 218.

²⁰⁴ Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, p. 196.

²⁰⁵ Manon Hayette, Kevin Henry, « Une écriture “résistante” marquée au coin de la “contradiction” ? Pour une critique de la première traduction chinoise de la pièce maeterlinckienne “La Mort de Tintagiles” » dans Catherine Gravier, Pierre Gillis (dir.), *Cahiers internationaux de symbolisme. Résistance*, n° 158-159-160, 2021, pp. 109-130.

²⁰⁶ *Idem*, p. 112.

²⁰⁷ *Idem*, p.113.

Il en va de même pour les « expériences de traduction²⁰⁸ » d’Umberto Eco. Ses nombreux exemples de réussites et d’échecs traductifs nous ont fourni des pistes pour notre recherche, ce qui ne veut pas dire que nous avons essayé de trouver la reproduction exacte de ces problématiques particulières dans notre propre corpus. Cela dit, la lecture d’Eco nous a mené à avoir toujours à l’esprit que, dans cette perspective, « le traducteur [...] traduit toujours des textes²⁰⁹ », c’est-à-dire, un ensemble d’énoncés dans un contexte linguistique particulier. Par conséquent, la traduction doit essayer de rendre « outre la lettre, les effets de sens que l’original voulait générer²¹⁰ ».

La traductologie étant une discipline transversale et multidisciplinaire²¹¹, notre méthodologie de travail se devait de répondre aux mêmes critères. Outre les sources traductologiques consultées pour aborder des problématiques spécifiques, par exemple, la traduction des temps verbaux, des expressions figées, ou des vulgarités, nous nous sommes servi pour mener nos analyses, entre autres, de la linguistique de l’énonciation²¹², de la narratologie²¹³, de la stylistique²¹⁴, de l’analyse du discours littéraire²¹⁵, de la sémiotique greimassienne et post-greimassienne²¹⁶. En outre, au fur et à mesure que nous avons conduit notre recherche, nous nous sommes trouvé face à des problématiques qui ont sollicité de recourir à d’autres

²⁰⁸ Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*.

²⁰⁹ *Idem*, p. 53.

²¹⁰ *Idem*, p. 230.

²¹¹ « La traductologie est par excellence interdisciplinaire, précisément parce qu’elle se situe entre disciplines diverses, souvent éloignées les unes des autres ».

Antoine Berman, *L’épreuve de l’étranger*, p. 291.

²¹² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

²¹³ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, (1972, 1983) 2007.

María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, 1997.

²¹⁴ Georges Molinié, *Sémiostylistique. L’effet de l’art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1993, 2004) 2008.

²¹⁵ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, Armand Colin, (2004) 2013.

²¹⁶ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*, Paris, Seuil, 1991.

Teresa Keane Greimas, *L’ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010.

disciplines comme la sociologie²¹⁷, la sociologie de la traduction²¹⁸, ou la sociolinguistique²¹⁹. Dans ce sens, les références bibliographiques mentionnées ici dans des notes de bas de page ne sont que des exemples parmi les multiples sources qui apparaîtront tout au long de notre thèse. Finalement, dans le but de produire un travail critique systématique, et en prenant en considération les particularités de notre corpus, nous avons organisé notre propre méthode, composé d'étapes que nous détaillerons par la suite.

2.2.1 Lecture des textes sources

Outre la lecture des romans de la « série de Marie » – *Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie* et *Nue* – nous avons lu l'ensemble de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Cela nous a permis non seulement de connaître en profondeur toute la production romanesque et les essais de Jean-Philippe Toussaint, mais aussi d'identifier les traits stylistiques de son écriture, les sujets récurrents, et d'autres particularités que nous avons abordées plus tard dans l'étude détaillée de notre corpus.

2.2.2 Lecture de l'ensemble de la critique à propos de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint

Nous avons exploré toute la littérature critique à propos de l'écrivain et de son œuvre, notamment les ouvrages collectifs *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, consacrée à Jean-Philippe Toussaint²²⁰, *Romanciers minimalistes, 1979-2003*²²¹, *Les Vérités*

²¹⁷ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

²¹⁸ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, (1999) 2008.

Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

²¹⁹ Thierry Bulot, Philippe Blanchet, *Une introduction à la sociolinguistique (pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde)*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2013.

²²⁰ Laurent Demoulin, Pierre Piret (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010.

²²¹ Marc Dambre, Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

de Jean-Philippe Toussaint²²², *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*²²³, et le « Dossier critique. Jean-Philippe Toussaint. *M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)* »²²⁴ ; des œuvres et des articles comme *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*²²⁵, « Un succès américain non commercial : le cas de Jean-Philippe Toussaint »²²⁶, ou « *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint traduit par l'écrivain-traducteur Roberto Ferrucci »²²⁷, pour ne donner que quelques exemples, et des interviews, des articles journalistiques, et toute autre source disponible pour mieux aborder l'ensemble des problématiques associées à l'œuvre de l'écrivain.

De plus, nous avons participé à des colloques et à des rencontres à propos de l'écrivain et de son œuvre, et nous avons assisté à plusieurs présentations de ses livres, où nous avons pu connaître le regard de l'écrivain lui-même sur sa production à travers ses propres témoignages. Il va sans dire que nous avons considéré ces informations comme des sources additionnelles dont l'exactitude a été vérifiée plus tard dans les romans du corpus.

2.2.3 Lecture des traductions

Antoine Berman signale que la lecture des traductions doit précéder celle des originaux, dans la mesure où la connaissance préalable du texte source peut influencer la lecture du texte cible. L'observation est sans doute pertinente. Cependant, cela n'a pas été notre cas. Par ailleurs, il

²²² Stephan Chaudier (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016.

²²³ Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.

²²⁴ Christophe Meurée, Maria Giovanna Petrillo (dir.) « Dossier critique. Jean-Philippe Toussaint. *M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)* » dans *Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*, n° 72, décembre 2021.

²²⁵ Maria Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Fasano, Schena Editore, 2013.

²²⁶ Jill McCoy, « Un succès américain non commercial : le cas de Jean-Philippe Toussaint » dans SAPIRO, G. (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2012.

²²⁷ Thea Rimini, « *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint traduit par l'écrivain-traducteur Roberto Ferrucci » dans Catherine Gravet, Katrien Lievois (dir.), *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, pp. 115-133.

nous semble peu probable qu'un lecteur, et encore moins un traducteur, entame la lecture de Proust, de Kafka, de Borges, dans une langue de traduction sans avoir découvert d'abord les versions originales. Dans notre cas, l'identification des traits stylistiques dans les originaux nous a aidé à focaliser notre attention pendant l'étude des traductions.

Un autre aspect considéré par Berman est la lecture d'autres traductions. Malheureusement, Toussaint étant un auteur contemporain, les romans de la série de Marie n'ont été traduits qu'une seule fois en espagnol jusqu'à présent. En revanche, nous nous sommes servis des traductions anglaises, allemandes et italiennes pour aborder certaines comparaisons.

2.2.4 Comparaison entre textes source et texte cible

Nous avons mené une comparaison minutieuse des originaux et des traductions à plusieurs niveaux, lexical, morphosyntaxique et stylistique. Cela nous a conduit, d'une part, à l'identification des problématiques principales qui ont constitué le sujet de notre recherche, et, d'autre part, à évaluer la récurrence des différents phénomènes traductifs – pertes, ajouts, glissements de sens, erreurs culturelles, altération de la syntaxe – et à déterminer si cela constituait ou non une problématique centrale pour notre réflexion. D'une certaine manière, en reprenant les termes de Lance Hewson, nous avons procédé à l'identification des « micro » phénomènes qui auraient ou pas des impacts au niveau « macro-structurel ».

D'un point de vue textuel, nous avons employé les mêmes critères pour évaluer les effets de sens générés par les textes sources et les textes cibles. De cette manière, nous avons gardé la cohérence entre l'analyse de la signification des originaux et de leurs traductions.

2.2.5 Identification des problématiques

Les deux premières problématiques que nous avons identifiées ont été la fragmentation et la segmentation de la tétralogie. De fait, il n'existe, jusqu'à présent, que trois volumes de la série disponibles en espagnol, ce qui rend la traduction de la totalité de la série incomplète.

La troisième problématique identifiée a été la coprésence des trois traducteurs et de deux variétés d'espagnol, ce qui génère, comme nous le verrons, des difficultés à l'heure de considérer les trois traductions comme un ensemble.

Finalement, la quatrième problématique est composée par tous les phénomènes traductifs dans le passage du français vers l'espagnol, au niveau textuel et paratextuel, et leurs effets de sens.

2.2.6 Classification et traitement des problématiques

Nous avons décidé de traiter les problématiques identifiées par catégories, qui ont structuré la composition de notre thèse :

- I. La coprésence de trois traducteurs et les variétés d'espagnol.
- II. Les phénomènes traductifs selon leur résistance à la traduction et leur intraduisibilité.
- III. La traduction de la temporalité comme trait saillant dans le processus traductif.
- IV. La participation des paratextes dans la composition de la série, en considérant la traduction interlinguistique et la traduction intersémiotique des couvertures.

À l'intérieur de chaque problématique nous avons regroupé les différents phénomènes traductifs selon leur nature – lexicale, morphosyntaxique, stylistique, cas particuliers – pour évaluer leur impact dans la production du sens de manière individuelle et collective. Ce processus nous a entraîné à l'identification de la temporalité comme problématique centrale, et, par conséquent, à son traitement de manière séparée.

2.2.7 Conclusions

Finalement, l'étude détaillée de chaque problématique nous a permis d'évaluer leurs impacts de manière individuelle et globale pour arriver à nos conclusions.

2.3 Composition du choix bibliographique

Toutes les sources bibliographiques employées ont été organisées par thématiques, et sont disponibles à la fin de cette thèse sous le titre « Références bibliographiques ».

Conclusion

Bien que notre recherche se circoncrive à une approche herméneutique, elle s'est appuyée sur des sources théoriques et bibliographiques multidisciplinaires. Loin de vouloir nous éloigner de notre cadre théorique, nous avons cherché des outils méthodologiques appartenant parfois à d'autres disciplines, pour mieux mener à bien notre travail critique.

De manière générale, nous avons conduit notre recherche à travers une double démarche, déductive et inductive. La lecture du corpus nous a permis d'identifier des hypothèses qui ont guidé les premiers pas de notre recherche, et, en même temps, au fur et à mesure que nous avons avancé dans nos analyses, nous avons identifié d'autres phénomènes, non prévus au préalable, qui ont demandé une attention particulière, et qui nous ont entraîné vers des sources bibliographiques spécifiques. Cela dit, nous avons essayé de préserver tout au long de notre recherche la cohérence de notre approche herméneutique.

Dans le chapitre suivant, nous aborderons l'étude de la production de Jean-Philippe Toussaint et des aspects généraux de notre corpus.

Première partie

Chapitre 3 - Jean-Philippe Toussaint et la série de Marie

Avant d'entamer l'étude des traductions, nous avons trouvé pertinent de nous arrêter sur l'écrivain, sur son œuvre en général et sur son rapport avec la traduction, ainsi que sur certaines caractéristiques du corpus qui seront évoquées plus tard dans nos analyses.

3.1 Jean-Philippe Toussaint

3.1.1 Jean-Philippe Toussaint – Écrivain belge francophone

Jean-Philippe Toussaint est un écrivain belge d'expression française. Il est l'auteur de *La Salle de bain* (1985), *Monsieur* (1986), *L'Appareil-photo* (1989), *La Réticence* (1991), *La Télévision* (1997), *Autoportrait (à l'étranger)* (2000, 2012), *Faire l'amour* (2002), *Fuir*, (2005), *La Mélancolie de Zidane* (2006), *La Vérité sur Marie* (2009), *L'urgence et la patience*, (2012), *Nue* (2013), *Football* (2015), *Made in China*, (2017), *M.M.M.M.* (2017) (version complète de la série de Marie), *La Clé USB* (2019), *Les Émotions* (2020), *La Disparition du paysage* (2021), et *L'instant précis où Monet entre dans l'atelier* (2022), tous publiés par Les Éditions de Minuit. Par ailleurs, Jean-Philippe Toussaint a publié *La main et le regard*. LIVRE/LOUVRE, Paris, Musée du Louvre – Le Passage Paris-New York Éditions, Paris, 2012, *La Patinoire*, ciné-roman, Bruxelles, Les Impressionnes Nouvelles, 2019, et plus récemment *C'est vous l'écrivain*, Paris, Éditions Le Robert, 2022.

Jean-Philippe Toussaint est aussi artiste plasticien, photographe et réalisateur. Il a exposé ses photos en Belgique, en France, en Chine et au Japon²²⁸. Son livre *La main et le regard*.

²²⁸ <http://www.jptoussaint.com/expositions.html> (Consulté le 10 avril 2022).

LIVRE/LOUVRE, sorte de « catalogue d'exposition²²⁹ », a été conçu comme « un prolongement de l'exposition²³⁰ » *La main et le regard, Jean-Philippe Toussaint au Louvre*, présentée au Musée du Louvre du 8 mars 2012 jusqu'au 11 juin 2012.

En tant que réalisateur, Jean-Philippe Toussaint est l'auteur de *Monsieur* (1990), d'après son roman homonyme, de *La Sévillane* (1992), d'après son roman *L'Appareil-photo*, et de *La Patinoire* (1998), et coréalisateur de *La Salle de bain* (1989) de John Lvoff, où il a écrit le scénario d'après son roman homonyme, de *Berlin, 10 heures 46* (1994), en collaboration avec Torsten Fischer, et de *Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages* (2007), en collaboration avec Ange Leccia. Malgré sa réticence à trouver qu'il existe « une écriture cinématographique spécifiquement belge²³¹ », l'écrivain affirme se sentir « proche de sa variété²³² » et y avoir une place. À partir de la série de Marie, il a développé les courts-métrages *Faire l'amour, une lecture japonaise* (2005), avec Pascal Auger²³³, *Trois fragments sur Fuir : Louvre, Chine, Elbe* (2012), *Zahir* (2013), d'après *La Vérité sur Marie*, et *The Honey Dress* (2015), d'après *Nue*.

De plus, Jean-Philippe Toussaint a participé à des projets collectifs comme le livre *Félix Vallotton, intimité (s)... et le regard de Jean-Philippe Toussaint* (Paris, Martin de Halleux, 2019), l'intervention au musée des Arts décoratifs et du Design de Bordeaux *Jean-Philippe Toussaint Décoratif*, avec Ange Leccia et Anna Toussaint, en juin 2019²³⁴, ou le spectacle *M.M.M.M.* avec le groupe The Delano Orchestra²³⁵, « voyage envoûtant entre musique et littérature²³⁶ », tiré du cycle de Marie, sans oublier les multiples contributions de sa femme,

²²⁹ <https://www.dessinoriginal.com/fr/catalogue-d-exposition/4281-catalogue-d-exposition-la-main-et-le-regard-jean-philippe-toussaint-au-louvre-9782847421859.html>. (Consulté le 11 avril 2022).

²³⁰ Jean-Philippe Toussaint, *La main et le regard. LIVRE/LOUVRE*, Paris, Musée du Louvre – Le Passage Paris-New York Éditions, 2012, p. 18.

²³¹ « Monsieur Toussaint » Propos recueillis par Jean-Louis Tallon, Bruxelles, mai 2002 in *Hors Press – Webzine culturelle*. En ligne : <https://erato.pagesperso-orange.fr/horspress/toussaint.htm> (Consulté le 14 novembre 2020).

²³² *Ibid.*

²³³ <http://www.jptoussaint.com/faire-l-amour-une-lecture-japonaise.html>. (Consulté le 10 avril 2022).

²³⁴ <https://madd-bordeaux.fr/expositions/jean-philippe-toussaint-decoratif>. (Consulté le 10 avril 2022).

²³⁵ <http://www.jptoussaint.com/m-m-m-m.html> (Consulté le 10 avril 2022).

²³⁶ http://www.jptoussaint.com/documents/1/11/Le_Soir.pdf (Consulté le 10 avril 2022).

Madeleine Santandréa-Toussaint, historienne de formation, curatrice et critique d'art, dont les images accompagnent souvent les textes de l'écrivain²³⁷.

Ces activités artistiques, liées ou non à différents degrés à son activité littéraire, soit en solo ou à travers sa participation dans des manifestations collectives, permettent de profiler une œuvre pluridisciplinaire où « chaque pratique d'art enrichit les pratiques des autres arts²³⁸ », et qui recouvre littérature, peinture, photographie, cinéma, vidéo, art numérique, musique, à l'instar d'un *Gesamtkunstwerk* contemporain²³⁹.

Dans ce sens, le développement du « Borges Project²⁴⁰ » – site interactif où les écrivains, professeurs, étudiants, et amateurs de littérature sont invités à rédiger, dans leurs propres langues, une nouvelle d'après la nouvelle apocryphe de Borges « L'île des anamorphoses », mentionnée dans *La Vérité sur Marie*, et les traducteurs à en choisir une, et à proposer une traduction, dans le but de conformer une « immense bibliothèque de Babel virtuelle²⁴¹ » – rapproche le travail de Toussaint de la conception de « l'espace littéraire comme une réalité globale²⁴² ». Bien que les barrières linguistiques soient souvent évoquées dans l'œuvre romanesque de Toussaint pour mettre en exergue l'individualisme et le retranchement du sujet contemporain, on constate sur le site web de l'écrivain, au rebours de tout isolement linguistique, la disponibilité des informations en huit langues – français, allemand, chinois, japonais, anglais, italien, tchèque, espagnol – ainsi qu'une section consacrée aux traductions de son œuvre²⁴³.

²³⁷ On retrouve *Sur la plage* (2001), photo de Madeleine Santandréa, dans Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, pp. 66-67.

²³⁸ « Je pense que chaque pratique d'art enrichit les pratiques des autres arts ». Jean-Philippe Toussaint, *La main et le regard. LIVRE/LOUVRE*, p. 18.

²³⁹ Voir Michael Groneberg, « Le *Gesamtkunstwerk* et l'homme entier. Essai sur l'actualité de l'art total » dans *Études de lettres*, n° 1, 2018. En ligne : <http://journals.openedition.org/edl/1081> (Consulté le 8 mai 2022).

²⁴⁰ <http://www.jptoussaint.com/borges-projet.html> (Consulté le 8 avril 2022).

²⁴¹ <http://www.jptoussaint.com/borges-projet-appel.html> En ligne (Consulté le 10 avril 2022).

²⁴² Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, p. 22

²⁴³ <http://www.jptoussaint.com/traductions.html> (Consulté le 10 avril 2022).

3.1.2 Identité et auto-perception de Jean-Philippe Toussaint

Sur sa page web²⁴⁴, Jean-Philippe Toussaint signale qu'il est né le 29 novembre 1957 à Bruxelles où il a fait ses études primaires. Il a suivi ses études secondaires et supérieures à Paris – Bac A4 en 1975, Institut d'Études politiques de Paris de 1976 à 1979, et D.E.A d'Histoire du XX^e siècle en 1980 – et ensuite il a travaillé comme Professeur de lettres françaises à Médéa, Algérie, de 1982 à 1984, avant de se consacrer à l'écriture, au cinéma et à la photographie²⁴⁵. On retrouve un petit récit de son parcours de vie dans une interview accordée à Jean-Louis Tallon en 2002 :

Je suis né à Bruxelles. J'y ai vécu une enfance très tranquille et les débuts de ma scolarité. Mais j'ai dû quitter cette ville à l'âge de treize ans, car mon père est parti travailler à Paris. Ce fut assez brusque pour moi. À Paris, j'ai suivi mes études secondaires et universitaires, qui se sont achevées avec l'obtention de mon DEA. Je suis ensuite parti en Algérie dans le cadre de mon Service militaire. Puis, j'ai vécu à Madrid, à Berlin, et enfin à Kyoto pendant quatre mois. Durant toutes ces années, Paris restait mon point d'ancrage avec la Corse. Depuis sept ans, c'est de nouveau Bruxelles²⁴⁶.

Comme le note Maria Giovanna Petrillo, le « passage d'une tranquille et calme Bruxelles à la ville lumière²⁴⁷ » a été une expérience marquante, dans la mesure où le jeune adolescent s'est retrouvé, du jour au lendemain, dans le Paris turbulent des années 1970, saccadé par l'effervescence politique et culturelle qui suivit Mai 68. Peu intéressé par la littérature pendant son adolescence (« toutes les premières grandes lectures fondatrices de ma vie – Kafka, Beckett, Proust – je ne les ai pas faites dans l'adolescence, je les ai faites alors que j'écrivais déjà²⁴⁸ ») c'est au Portugal, pendant les vacances en juillet 1979 que Toussaint découvre *Crime et Châtiment*, lecture révélatrice qui déclenche son envie d'écrire. Quelques mois plus tard, « en septembre ou en octobre de la même année²⁴⁹ », dans l'appartement paternel, situé rue de Tournelles, à Paris, Jean-Philippe Toussaint écrit son premier texte, *Échecs*. Pourtant ce n'est

²⁴⁴ En ligne : <http://www.jptoussaint.com/> (Consulté le 15 décembre 2020).

²⁴⁵ En ligne : <http://www.jptoussaint.com/jean-philippe-toussaint.html> (Consulté le 15 décembre 2020).

²⁴⁶ « Monsieur Toussaint » Propos recueillis par Jean-Louis Tallon.

²⁴⁷ Maria Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, p. 24.

²⁴⁸ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 21.

²⁴⁹ *Idem*, p. 22.

qu'à Médéa, en Algérie, où il a passé deux ans comme professeur de français (« pour ne pas faire le service militaire²⁵⁰ ») que Toussaint rédige *La Salle de bain*, pendant l'année scolaire 1983-1984, le roman qui sera publié par Minuit en 1985, en ouvrant la voie à sa carrière d'écrivain.

Bien que la Belgique ne soit pas thématifiée dans la plupart de la production romanesque de Toussaint, on la retrouve évoquée de temps en temps. Par exemple, dans *La Télévision*²⁵¹, le narrateur mentionne une visite à ses parents « que je leur avais faite peu de temps après à Bruxelles »²⁵². Cette absence de son pays et de sa ville dans sa narrative a été signalée par l'auteur lui-même lors des présentations de ses romans *La Clé USB*²⁵³ en 2019 et *Les Émotions*²⁵⁴ en 2020, où il a souligné le fait d'avoir finalement octroyé une place à Bruxelles, et par extension à la Belgique, dans son œuvre²⁵⁵.

Le 10 septembre 2019 pendant la présentation de *La Clé USB* à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique²⁵⁶ l'auteur dit avoir constaté qu'il n'avait jamais parlé de Bruxelles de manière exhaustive auparavant dans ses romans. Quelques semaines plus tard, le 10 octobre 2019, à la Librairie de L'escalier²⁵⁷, à Paris, l'écrivain est revenu sur le sujet en signalant, d'une part, qu'un élément primordial à considérer pour son premier roman après la série de Marie fut de faire apparaître Bruxelles, ce qu'on constate dans le texte, et, d'autre part, que le nom Detrez, attribué au narrateur – véritable exception dans l'univers de narrateurs

²⁵⁰ *Idem*, p. 29.

²⁵¹ Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997, p. 44.

²⁵² *Idem*, p. 44.

²⁵³ Jean-Philippe Toussaint, *La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019.

²⁵⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020.

Nous avons assisté aux trois présentations mentionnées en Belgique et en France.

²⁵⁵ Nous avons nous-même remarqué cette absence dans notre travail sur la traduction espagnole de *Fuir* présenté dans le colloque « La traduction de la littérature belge francophone » à l'Université de Mons en décembre 2018, publié plus tard comme « La version espagnole de *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint » dans Catherine Gravet & Katrien Lievois (dir.), *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p 91-113. À ce moment, *La Clé USB* et *Les Émotions* n'avaient pas été publiés.

²⁵⁶ Nous avons assisté aux trois présentations mentionnées, à l'Académie royale, à la librairie de L'escalier et à la Librairie de Paris.

²⁵⁷ Jean-Philippe Toussaint rend hommage à Madame Naret, ancienne propriétaire de la librairie de l'Escalier, décédée en 2021, dans *C'est vous l'écrivain*, pp. 118-119.

homodiégétiques²⁵⁸ toussaintiens, anonymes dans la plupart des cas – est celui de sa grand-mère paternelle²⁵⁹ :

[...] mon père Jean-Yves Detrez, qui, dans le passé, avait été commissaire européen à la recherche²⁶⁰ (*USB*, 43)

Selon l'auteur, après la mort de son père en 2013, Bruxelles est devenu un territoire qu'il s'est approprié dans un geste de filiation. Le 8 octobre 2020 à l'occasion de la présentation de *Les Émotions* à la Librairie de Paris, Toussaint a mentionné à plusieurs reprises qu'il était né à Bruxelles où il avait passé son enfance. En affirmant « pour moi qui suis Belge » et « pour le Bruxellois ou le Belge que je suis », l'auteur est revenu à l'absence de Bruxelles dans ses romans précédents et, qui plus est, il a précisé que certains paragraphes insérés dans *La Clé USB* et dans *Les Émotions* reproduisent des détails autobiographiques authentiques :

C'est en effet à cette adresse, au 12 rue Saint-Guillaume, que mes parents se sont établis au milieu des années 1970, quand toute la famille a quitté Bruxelles, où nous vivions jusqu'alors, pour déménager à Paris lorsque mon père a été nommé à l'Unesco²⁶¹ (*USB*, 41)

Mais, si cet arrière-grand-père, si ce Pierre De Groef que nous n'avions pas connu, et dont ma mère elle-même avait à peine eu le temps de sauter sur les genoux (il était mort quand elle avait six ans), était sans doute un aïeul honorable et un grand-père respectable [...] ²⁶²(*E*, 93)

Même si la Belgique ne trouve pas une place prépondérante dans la narrative toussaintienne, l'attachement de l'écrivain envers son pays et sa ville est un sujet récurrent dans ses témoignages. Ainsi peut-on lire dans son dernier ouvrage :

[...] jusqu'à il y a peu de temps, je n'ai jamais vraiment écrit à Bruxelles, alors que c'est mon port d'attache depuis plus de vingt ans. Il m'arrivait d'y relire des manuscrits ou des épreuves, mais pas de travailler sur quelque chose de nouveau. Ce livre, c'est à Bruxelles que je l'écris²⁶³.

²⁵⁸ Le narrateur est « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte ». Gérard Genette, *Discours du récit*, p. 255.

²⁵⁹ C'est aussi le nom du romancier et poète belge Conrad Detrez, militant wallon naturalisé français en 1982, né le 1^{er} avril 1937 à Roelange-sur Geer, et mort à Paris le 12 février 1985.

²⁶⁰ Jean-Philippe Toussaint, *La Clé USB*, p. 43.

²⁶¹ *Idem*, p. 41.

²⁶² Jean-Philippe Toussaint, *Les Émotions*, p. 93.

²⁶³ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 13.

Ces remarques viennent combler un certain déficit de traits identitaires *localistes* ou *régionalistes* dans la production romanesque de Jean-Philippe Toussaint, atypiques d'ailleurs dans la littérature de la « génération miminaliste²⁶⁴ » dont l'écrivain fait partie. En effet, les auteurs appartenant à cette génération, qui s'impose à partir des années 1980, « entretiennent un rapport désormais serein à l'identité, présentée comme nécessairement multiple²⁶⁵ », ils n'adoptent pas « une posture militante²⁶⁶ », et leurs discours offrent « peu de manifestes ou de proclamations²⁶⁷ ».

3.1.3 Jean-Philippe Toussaint et sa place dans la littérature belge

Les observations de l'écrivain qu'on vient de mentionner constituent des marques identitaires, pertinentes à l'heure de préciser la place que Jean-Philippe Toussaint occupe dans la littérature belge. Cependant, l'identité n'est pas une étiquette qu'on peut attribuer ou confisquer à volonté. Dans la conformation de tout discours identitaire, il existe, comme le signale Hubert Roland, une « complémentarité intrinsèque entre *auto-image* et *hétéro-image*²⁶⁸ », deux éléments qui participent d'une relation de co-responsabilité en se légitimant de manière réciproque :

L'*hétéro-image* étaye la justesse de son propos par le fait qu'elle est relayée par l'*auto-image* des autochtones (« puisqu'eux-mêmes le disent, c'est donc que c'est bien vrai ») ; vice-versa cette dernière prend appui sur son relais étranger, qui lui garantit une diffusion internationale (« puisque les autres les disent de nous, c'est donc qu'ils l'ont bien observé »)²⁶⁹.

Autrement dit, il ne suffit pas d'aimer son pays ou sa ville, ni de s'auto-circonscrire à une littérature ou à un mouvement littéraire pour y appartenir. Il existe un « processus spéculaire

²⁶⁴ Benoît Denis, Jean-Marie Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, (Labor 2005) 2014, p. 257.

²⁶⁵ *Idem*, p. 259.

²⁶⁶ *Idem*, p. 260.

²⁶⁷ *Idem*, p. 260.

²⁶⁸ Hubert Roland, « Construction identitaire et regard de l'autre. Récits de voyage allemands et français en Belgique 1830-1850 » dans Stéphanie Vanasten, Mathieu Sergier (dir.), *Littéraire belgitude littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 133.

Bien que la période analysée par Hubert Roland ne corresponde pas à la littérature contemporaine, son raisonnement s'avère applicable à notre étude sur Jean-Philippe Toussaint.

²⁶⁹ *Idem*.

entre discours et institution²⁷⁰ » qui demande la prise en considération non seulement des communautés discursives qui *produisent* les discours, en l'occurrence l'écrivain, mais aussi de celles qui les *gèrent*, comme l'académie, les enseignants, les bibliothécaires, les libraires, et la critique dont la traduction fait partie. Ces communautés discursives « partagent un ensemble de rites et de normes²⁷¹ » qui déterminent un « mode d'organisation sociale et un mode d'existence des textes²⁷² ». Par conséquent, au-delà des témoignages de Jean-Philippe Toussaint, soient-ils verbaux ou écrits, il faut en même temps préciser, du point de vue de l'institution littéraire, la place que la production de l'écrivain tient dans l'évolution de la littérature belge francophone.

Comme le signale Pascale Casanova, « l'univers littéraire produit sa géographie et ses propres découpages²⁷³ ». Dans cette cartographie singulière, Paris est « la capitale de la littérature²⁷⁴ », « la capitale de l'univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde²⁷⁵ », et a fortiori l'espace où convergent toutes les instances de consécration pour la littérature produite en langue française : des éditeurs, des critiques, des revues, des académies, des lieux publics fréquentés et par les critiques et par les écrivains qui comptent, en somme, tous les acteurs qui gèrent « la reconnaissance et le prestige²⁷⁶ ». Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas d'institutions littéraires locales, composées d'une structure éditoriale entourée de critiques, d'académiques, de journalistes, d'enseignants, de traducteurs. Cependant, leur envergure et leur force ne peuvent faire face à la grande machine institutionnelle parisienne. Par conséquent, à côté de son évolution socio-historique, la littérature belge doit prendre en considération son rapport avec « le grand ensemble littéraire français²⁷⁷ ». Eu égard à ces deux composantes,

²⁷⁰ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 55.

²⁷¹ *Idem*, p. 53.

²⁷² *Idem*, p. 54.

²⁷³ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 47.

²⁷⁴ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996-2016, p. 74.

²⁷⁵ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 47.

²⁷⁶ Jean-Marie Klinkenberg, « Monter à Paris » in *Petites mythologies belges*, Bruxelles, (Les Impressions Nouvelles, 2013) Communauté française de Belgique, 2018, p.50.

²⁷⁷ Benoît Denis, Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p. 11.

Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, à travers l'application du « modèle gravitationnel²⁷⁸ » – développé à partir d'une proposition du sociolinguiste Louis-Jean Calvet, le modèle montre les multiples rapports existant entre un centre littéraire et ses périphéries – arrivent à constater que l'ensemble littéraire français répond à un phénomène de concentration singulier ayant Paris comme centre, et qui installe, par conséquent, la littérature belge dans une place périphérique. Il s'agit, en effet, d'un trait particulier de la littérature française, absent, par exemple, dans la littérature espagnole, ou italienne, dont les centres sont multiples²⁷⁹.

Dans son article de 1981, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique²⁸⁰ », Jean-Marie Klinkenberg identifiait trois phases dans la production littéraire « écrite en langue française en Belgique²⁸¹ ». Une première phase *centrifuge*, où la littérature belge, bien qu'écrite en français, cherche à se différencier de la littérature française. C'est la thèse nationaliste. Une deuxième phase *centripète*, où les autrices et les auteurs francophones se rapprochent des instances parisiennes, en arrivant, dans certains cas, à l'assimilation et à l'effacement de toute marque stylistique ou identitaire belge. C'est la thèse apatride. Finalement, une troisième phase *dialectique*, synthèse des deux premières, où les auteurs, sans refuser à s'insérer dans des courants internationaux ni à se faire éditer à Paris, cessent de pratiquer le gommage de leurs origines.

Le critère employé pour déterminer les mouvements « centrifuge » et « centripète » dans l'article de Jean-Marie Klinkenberg prenait la Belgique comme centre. Plus tard, dans l'ouvrage *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*²⁸², Benoît Denis et Jean-Marie

²⁷⁸ *Idem*, p. 12.

²⁷⁹ François Provenzano, « La littérature belge comme partie prenante d'une francophonie Nord » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2011, n°63, p. 35. En ligne : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2011_num_63_1_2626 (Consulté le 2 décembre 2020).

²⁸⁰ Jean-Marie Klinkenberg, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique » in *Littérature n° 44, 1981. L'institution littéraire II*, p. 34.

²⁸¹ *Idem*, p. 34.

²⁸² Benoît Denis, Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*

Klinkenberg inversent les dénominations « centrifuge » et « centripète » pour une question méthodologique :

Dans nos travaux antérieurs, nous avons adopté une autre terminologie, ce qui montre combien l'opposition centripète/centrifuge est relative. Ainsi, le désir de créer un centre belge peut parfaitement être décrit comme correspondant à un mouvement centripète ; corrélativement, le tropisme vers Paris est alors qualifié de centrifuge. L'application stricte du modèle gravitationnel nous pousse désormais à caractériser ce tropisme vers la France comme centripète, et la stratégie visant à une certaine indépendance comme centrifuge²⁸³.

En prenant Paris comme centre – et non la Belgique – le modèle gravitationnel place la littérature belge dans une position « centrifuge » par rapport aux instances de consécration parisiennes. Cependant, en dépit du changement de la terminologie dans les deux premières phases, la troisième conserve sa dénomination *dialectique*, bien que d'autres événements historiques, politiques, sociaux, et littéraires ne cessent pas de s'ajouter à cette catégorie qui s'étend depuis les années 1960 jusqu'à nos jours.

Jean-Philippe Toussaint appartient à cette phase *dialectique*. Publié à Paris par les Éditions de Minuit, l'écrivain ne gomme pas les traces de la Belgique dans son œuvre. Malgré l'absence d'une problématique *nationaliste* ou *localiste*, on peut identifier, jusqu'à 2018, certains traits stylistiques associés à la littérature belge comme l'autodérision, la fragmentation, ou le paradoxe, et, à partir de 2019, avec la publication de *La Clé USB* (2019) et de *Les Émotions* (2020), la thématisation de la Belgique à travers l'instauration de Bruxelles comme espace diégétique. Certes, Jean-Philippe Toussaint, pour une raison chronologique, n'intègre pas le corpus étudié dans le premier article de Jean-Marie Klinkenberg. *La Salle de Bain*, premier roman de Toussaint, n'est paru qu'en 1985 tandis que l'article de Klinkenberg a été publié en 1981. Néanmoins, dans *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*²⁸⁴ la production littéraire et cinématographique de Jean-Philippe Toussaint est abordée de manière explicite²⁸⁵,

²⁸³ *Idem*, p. 65.

²⁸⁴ Benoît Denis, Jean-Marie Klinkenberg, *op.cit.*

²⁸⁵ Il en va de même pour Amélie Nothomb dont le premier roman, *Hygiène de l'assassin*, fut publié en 1992 chez Albin-Michel, à Paris. La production de l'écrivaine sera abordée de manière explicite dans *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, p. 261.

dans l'aparté consacré à « La génération minimaliste²⁸⁶ ». Denis et Klinkenberg regroupent dans cette catégorie des auteurs nés dans les années 1960 et 1970, arrivés à l'âge adulte dans les années 1980 et 1990, dans une société qui, après avoir témoigné le premier choc pétrolier des années 1970, doit faire face à la fin de la prospérité et du plein emploi, à la stagnation de l'ascension social, et à l'insuccès relatif de la démocratisation du système éducatif :

Contemporaine de l'effondrement de l'empire soviétique, cette génération prend face de la prétendue « mort des idéologies » et de la « fin de l'histoire » : elle est la première génération sans combat et sans horizon historique dans lequel s'inscrire. De plus, l'épidémie du sida met brutalement fin pour elle à la libération sexuelle que ses aînés avaient conquise dans la jubilation²⁸⁷.

Jean-Philippe Toussaint, avec son roman *La Salle de bain*, publié par Minuit en 1985, « fait figure d'initiateur²⁸⁸ » du mouvement minimaliste, intégré, entre autres, par Eugène Savitzkaya, Francis Dannemark, et Jean-Luc Outers. Liée à l'idéologie consumériste et à la postmodernité, c'est une génération qui compte avec multiples références culturelles entrecroisées, qui vont des formes littéraires canoniques et classiques, jusqu'à la bande dessinée, les séries télévisées, et la musique populaire. Leurs romans montrent « des intrigues très ténues et peu spectaculaires²⁸⁹ » et une « fausse simplicité d'écriture²⁹⁰ ». Les écrivains sont appelés souvent « nouveaux nouveaux romanciers », en faisant appel aux écrivains des éditions de Minuit. Ils montrent un retour à la narration, en intégrant les réflexions théoriques et expérimentales du Nouveau Roman. Le trait stylistique le plus partagé par cette génération est « le caractère fragmentaire de leur écriture et de leur composition²⁹¹ » – qui aboutira dans le cas de Jean-Philippe Toussaint à une manière d'exprimer « la perte du sens, le dérisoire ou le ténu²⁹² » –. Sans traces de révolte ou de ressentiment, leur rapport au monde est passif et distant, mis en lumière à travers l'ironie et l'(auto) dérision.

²⁸⁶ Benoît Denis, Jean-Marie Klinkenberg, *op.cit.*, p. 257-261.

²⁸⁷ *Idem*, p. 257.

²⁸⁸ *Idem*, p. 258.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Idem*, p. 259.

²⁹² *Ibid.*

D'un point de vue différent, focalisé sur la production littéraire sans tenir compte des spécificités nationales, Marc Dambre et Bruno Blanckeman, identifient le minimalisme comme une des « mutations de la fiction romanesque au tournant du XXI^e siècle²⁹³ » :

Le minimalisme représenterait en ce sens un point d'équilibre, ou un compromis esthétique, entre la réhabilitation de l'histoire romanesque propre aux années quatre-vingts et la permanence du réflexe déconstructiviste hérité du Nouveau Roman. Mais [...] il s'agit, en termes de pôle éditorial, d'une dominante plutôt que d'une exclusive et, en termes de projets littéraires, d'une tendance trop générale pour impliquer une manière d'écrire systématique, un *modus scribendi* type²⁹⁴.

Le corpus abordé par les différents articles de l'ouvrage collectif de Dambre et Blanckeman est intégré par des œuvres de Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, Patrick Delville, Jean Echenoz, François Bon, Christian Gailly et Christian Oster. Outre les traits spécifiques d'une composition minimaliste mis en exergue par les textes eux-mêmes, il existe des « critères exogènes²⁹⁵ », liés à une approche sociologique de la littérature, qui délimitent le mouvement minimaliste, notamment « l'appartenance à un lieu d'édition précis, doté d'une éventuelle stratégie commune aux auteurs publiés²⁹⁶ » comme il est le cas des Éditions de Minuit.

3.1.4 Minuit et la perception de Jean-Philippe Toussaint

La nationalité de Jean-Philippe Toussaint n'est pas un secret ni un mystère. Ainsi lit-on sur la page web des Éditions de Minuit : « Jean-Philippe Toussaint est né à Bruxelles en 1957²⁹⁷ ». Cependant, le fait d'avoir publié la totalité de son œuvre littéraire dans cette prestigieuse maison d'édition française produit des effets dans la réception de son œuvre.

À plusieurs reprises, Jean-Philippe Toussaint a exprimé sa gratitude et sa reconnaissance envers Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit depuis 1948 jusqu'à sa disparition en

²⁹³ Marc Dambre et Bruno Blanckeman, *Romanciers minimalistes*, p.11.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Jean_Philippe_Toussaint-1460-1-1-0-1.html (Consulté le 16 novembre 2020).

2001 : « Il fut mon éditeur pendant plus de quinze ans, jusqu'à sa mort. Il y avait entre nous une confiance mutuelle. J'ai eu beaucoup de chance d'avoir été publié par lui²⁹⁸ ». « C'est vous l'écrivain », titre du livre de Jean-Philippe Toussaint publié par Éditions Le Robert en 2022, sont les paroles de Jérôme Lindon en réponse à une longue lettre de l'écrivain à propos des modifications et des hésitations avant la publication de *La Salle de bain* :

« C'est vous l'écrivain. » La phrase m'a marqué à jamais. Lui, Jérôme Lindon, l'éditeur prestigieux du Nouveau Roman, me disait à moi, auteur inconnu d'un premier roman, que c'était moi l'écrivain²⁹⁹.

Pas tout à fait conscient, à ce moment-là, du prestige associé au fait d'être publié par Minuit, ce n'est que plus tard que Jean-Philippe Toussaint s'est mis à lire « les grands auteurs de la maison³⁰⁰ », et qu'il s'est inscrit lui-même dans la « continuité du Nouveau Roman³⁰¹ ». Pourtant, la filiation avec la prestigieuse maison d'édition française produit un « effet catalogue³⁰² » auquel n'échappe Jean-Philippe Toussaint :

Être publié par Minuit singularise aujourd'hui la position de l'auteur dans le champ éditorial, et crée en même temps un rapport particulier entre l'auteur et l'éditeur, qui garantit cette distinction³⁰³.

Par conséquent, Minuit génère une marque identitaire qui, d'une certaine manière, arrive à se substituer à la nationalité des autrices et des auteurs. Dès lors, des écrivains comme Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Christian Gailly, Marie Redonnet, Marie NDiaye, Éric Chevillard, Jean Rouaud, sont souvent considérés par la critique comme un ensemble, « les jeunes romanciers de Minuit³⁰⁴ », sans s'arrêter forcément sur leurs origines.

²⁹⁸ « Monsieur Toussaint » Propos recueillis par Jean-Louis Tallon.

²⁹⁹ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 132.

³⁰⁰ *Idem*, p. 35.

³⁰¹ *Idem*, p. 35.

³⁰² Anne Simonin, « La mise à l'épreuve du nouveau roman. Six cent cinquante fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet (1955-1959) » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55, N 2, 2000, p. 416.

³⁰³ Chiara Elefante, « L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint traduite et publiée en Italie : la réception d'un auteur, entre cohésion et morcellement éditorial » in Béatrice Costa, Catherine Gravet (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnages*, Mons, UMONS, 2016 p. 162.

³⁰⁴ Robert Dion, « Les romanciers de Minuit » dans *Nuit blanche*, n° 47, 1992, pp. 60–62.

Mais Minuit est aussi, en français et à travers les traductions, la voie de circulation et par extension de consécration de l'œuvre de Toussaint en France et à l'étranger, ce qui produit des effets sur sa perception en termes de nationalité. On rejoint l'observation de Michel Foucault à propos de la « fonction auteur » :

Il [le nom d'auteur] manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société³⁰⁵.

Autrement dit, il ne suffit pas de signer une œuvre pour accéder à la catégorie d'« auteur ». Il faut considérer, entre autres, l'espace de circulation de l'œuvre, la place accordée par la critique, le prestige de la maison d'édition concernée. Cela explique pourquoi, dans le discours de présentation de Jean-Philippe Toussaint à l'occasion de l'attribution du titre de docteur honoris causa à l'Université de Mons, Bernard Harmegnies parle de « littérature française contemporaine » et de « roman français » avant de souligner les liens que l'écrivain entretient avec la Belgique :

En la personne de Jean-Philippe Toussaint, c'est une figure de premier plan de la *littérature française contemporaine* que notre université accueille aujourd'hui. [...] C'est que figure saillante du *roman français*, Jean-Philippe Toussaint étend sa notoriété loin par-delà les frontières de la Francophonie. [...] Pour autant, Jean-Philippe Toussaint n'en entretient pas moins des liens profonds avec la Belgique. Né à Bruxelles, où il a passé son enfance, il y réside aujourd'hui encore une partie de l'année, lorsqu'il n'est pas en Corse, son autre chez soi. A Ostende, en hiver, il trouve régulièrement refuge pour, en lieu neutre, reconstruire les territoires romanesques de son écriture. En Hainaut, chaque mois d'août, il participe aux activités du Collège européen des traducteurs littéraires de Seneffe, dont il est l'une des principales chevilles ouvrières. Une raison de plus l'amènera bientôt à battre le pavé Bruxellois de la place des palais, puisqu'à l'Académie royale de langue et de littérature françaises, il occupera prochainement le fauteuil 9, succédant ainsi au regretté Henry Bauchau³⁰⁶. (C'est nous qui soulignons)

³⁰⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969) in *Œuvres II*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 1266-1267.

³⁰⁶ Bernard Harmegnies, « Docteurs honoris causa de l'UMONS Présentation de Jean-Philippe Toussaint ». En ligne : <https://sharepoint1.umons.ac.be/FR/actualites/Documents/2014/Octobre/DiscoursPrésentationToussaint20141003.pdf> (Consulté le 7 décembre 2018).

En ce qui concerne la perception de Jean-Philippe Toussaint dans la sphère internationale, nous évoquerons à titre d'exemple le cas argentin³⁰⁷. Nous constatons qu'à l'occasion de la participation de Jean-Philippe Toussaint à la Foire du livre de Buenos Aires, le 26 avril 2013, peu de médias l'ont présenté comme belge et dans la plupart des journaux³⁰⁸, même internationaux, sa visite a été annoncée comme celle d'un écrivain *français*.

Nous dirons à cet égard que Jean-Philippe Toussaint, tout en restant un écrivain belge francophone, est un artiste consacré au niveau international et, par conséquent, au-delà de la « cause littéraire nationale³⁰⁹ ». En s'assimilant au centre (Paris), l'écrivain quitte la sphère littéraire belge et accède à un espace de circulation cosmopolite qui, en même temps, ouvre la voie à sa consécration à travers la traduction.

Comme l'exprime Pascale Casanova, les œuvres littéraires ne se montrent dans leur singularité « qu'à partir de la totalité de la structure qui a permis leur surgissement³¹⁰ », et le champ

³⁰⁷ Pour des raisons d'extension et de pertinence, nous n'aborderons pas de manière exhaustive dans notre thèse l'étude de la perception de l'œuvre de Toussaint. Le cas argentin nous semble pertinent dans la mesure où le roman *Fuir* (Minuit, 2005) fait partie de notre corpus, et il a été traduit par l'écrivain argentin Diego Vecchio et publié sous le titre *Huir* en 2007 par la maison d'édition argentine Beatriz Viterbo. Néanmoins, la situation pourrait varier dans d'autres pays.

³⁰⁸ Média consultés :

Aptus (Argentine) : <https://www.aptus.com.ar/cultura/11-03-2013-inauguracion-de-la-39-feria-internacional-del-libro-de-buenos-aires/> (Consulté le 24 juillet 2019).

Diario Popular (Argentine) : <https://www.diariopopular.com.ar/general/arranca-nueva-edicion-la-feria-del-libro-n154051> (Consulté le 24 juillet 2019).

El catalejo (Argentine) : <http://elcatalejo.com/feria-del-libro-de-buenos-aires-2013-inauguracion-buenos-aires.html> (Consulté le 24 juillet 2019).

El diario (Espagne) : https://www.eldiario.es/economia/Argentina-puentes-literarios-Feria-Libro_0_125987428.html (Consulté le 24 juillet 2019).

El diario de Buenos Aires (Argentine) : <http://www.eldiariodebuenosaires.com/2013/04/26/nueva-edicion-de-la-feria-del-libro/> (Consulté le 24 juillet 2019).

El País (Espagne) : https://www.eldiario.es/economia/Argentina-puentes-literarios-Feria-Libro_0_125987428.html (Consulté le 24 juillet 2019).

El telégrafo (Équateur) : <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/fil-de-buenos-aires-abre-sus-puertas-con-john-maxwell-coetzee> (Consulté le 24 juillet 2019).

Infobae (Argentine) : <https://www.infobae.com/2013/04/15/705965-estas-son-las-actividades-la-proxima-feria-del-libro-buenos-aires/> (Consulté le 24 juillet 2019).

La voz del interior (Argentine) : <https://vos.lavoz.com.ar/libros/lazo-entre-libros-lectores> (Consulté le 24 juillet 2019).

Revista Crítica (Argentine) : <http://www.revistacritica.com/comienza-la-feria-del-libro-de-buenos-aires.html> (Consulté le 24 juillet 2019).

Sobre Tiza (Argentine) : <http://www.sobretiza.com.ar/2013/04/26/arranco-una-nueva-edicion-de-la-feria-internacional-del-libro-en-buenos-aires/> (Consulté le 24 juillet 2019).

³⁰⁹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 300.

³¹⁰ *Idem*, p. 20.

littéraire mondial est un « univers fortement hiérarchisé³¹¹ », où la place que chaque champ national occupe dans la structure mondiale est en rapport avec son volume de capital linguistico-littéraire :

On peut donc se représenter l'univers littéraire mondial comme un ensemble formé des champs littéraires nationaux, eux-mêmes bipolarisés et situés différemment (et hiérarchiquement) dans la structure mondiale selon le poids relatif qu'y détiennent le pôle international et le pôle national (et nationaliste)³¹².

D'une part, le champ littéraire international est ordonné selon l'opposition entre un pôle autonome constitué par les champs littéraires dotés de plus de capital, et un pôle conformé par les champs nationaux démunis ou en formation³¹³. En même temps, à l'intérieur de chaque champ national, on retrouve une opposition homologable entre les écrivains internationaux, regroupés dans un « pôle autonome et cosmopolite³¹⁴ », et les écrivains nationaux appartenant à un « pôle hétéronome, national et politique³¹⁵ ».

D'autre part, la distribution inégale du capital littéraire est accompagnée d'une distribution inégale de capital linguistico-littéraire, structurée selon le prestige et la valeur accordés à chaque langue, et le nombre des traductions.

Si nous adoptons les critères employés par la sociologie politique, comme le propose Pascale Casanova, au lieu de parler de langues *centrales* et *périphériques*, nous opposerons des langues *dominantes* au *dominées*, en mettant en lumière une structure de domination et des rapports de force. Dans cette « inégalité structurale³¹⁶ » la traduction opère elle-même comme un « rapport de force³¹⁷ » et comme une instance consécration dont la signification dépend de la position respective occupée par la langue de départ, par la langue d'arrivée, par l'auteur, et par le traducteur :

³¹¹ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », p. 7.

³¹² *Idem*, p. 8.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Idem*, p. 9.

³¹⁷ *Ibid.*

Pour se donner une chance de comprendre les enjeux véritables (et le plus souvent déniés) de la traduction d'un texte, il est donc nécessaire de décrire au préalable la position qu'occupent et la langue de départ et la langue d'arrivée dans l'univers des langues littéraires ; de situer ensuite l'auteur traduit dans le champ littéraire mondial, et ce deux fois : une fois selon la place qu'il occupe dans son champ littéraire national et une fois selon la place que cet espace occupe dans le champ littéraire international ; d'analyser enfin la position du traducteur et des divers agents consacrant qui participent au processus de consécration de l'œuvre³¹⁸.

Si l'on observe le cas particulier de Jean-Philippe Toussaint, il accède au champ littéraire international à travers Minuit, ce qui veut dire qu'au niveau du champ national belge il intègre le pôle autonome et cosmopolite, et, au niveau international, le fait d'être publié par une maison d'édition française l'installe dans le pôle autonome. Par ailleurs, sa langue de départ est le français, la langue dominante par excellence. En termes de langue d'arrivée, il a été traduit dans des langues dominantes, comme l'anglais ou l'espagnol, ainsi que dans d'autres avec moins de capital linguistico-littéraire, comme le finnois, le serbe, ou le catalan. Et ses traductions ont été souvent effectuées par des traducteurs ou des écrivains-traducteurs prestigieux, comme l'Italien Roberto Ferrucci ou l'Espagnol Javier Albiñana.

De surcroît, la traduction, en tant que « forme de transfert de capital littéraire³¹⁹ », est accompagnée d'autres facteurs qui participent de la consécration – lecteurs bilingues, éditeurs, critiques, journalistes – et qui composent « une chaîne très complexe de médiateurs³²⁰ ». Ainsi, on observe que la traduction espagnole de *La Vérité sur Marie*, rédigée par Javier Albiñana, a été publiée par Anagrama, un des géants du monde de l'édition en espagnol, et que la traduction de *Fuir*, réalisée par l'écrivain-traducteur Diego Vecchio, est parue chez Beatriz Viterbo, maison d'édition argentine très appréciée dans le milieu académique³²¹. Tous ces facteurs

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Idem*, p. 17.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Beatriz Viterbo Editora est une maison d'édition spécialisée en littérature argentine et latino-américaine, ainsi qu'en essais critiques et en études culturelles.

Voir : <http://www.beatrizviterboeditora.com.ar/la-editorial> (Consulté le 23 août 2022).

contribuent à établir le degré de légitimité de ces traductions. « Plus le prestige du médiateur est grand, plus la traduction est noble, plus elle consacre³²² ».

Dès lors on peut affirmer que Jean-Philippe Toussaint, en tant qu'écrivain de Minuit, est doublement consacré, dans le champ national et dans le champ international. Considéré tantôt comme belge, tantôt comme français, il fait partie des auteurs prestigieux de la littérature belge et de la littérature française.

3.2 Le corpus : *M.M.M.M.* ou la « série de Marie »

3.2.1 La série de Marie et ses traductions espagnoles

Le corpus de notre recherche est constitué par les versions originales des quatre romans qui composent la « série de Marie » de Jean-Philippe Toussaint, et par les traductions espagnoles des trois premiers volets de la tétralogie, le dernier volume, *Nue*, n'ayant été jusqu'à présent traduit en espagnol.

La tétralogie de Marie, publiée sous le titre *M.M.M.M.* par les Éditions de Minuit en 2017 est composée par les romans *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2013)³²³. Elle raconte l'histoire d'un couple – Marie, l'héroïne, et le narrateur – et la fin de leur amour pendant leur séjour un hiver à Tokyo, ainsi que la suite de rencontres et de séparations qui précèdent et qui succèdent cette rupture, le long de quatre saisons :

Le projet général a quelque chose de proustien, il est une recherche du temps perdu comme retrouvé sur les traces de Marie, du côté d'Elbe, de la Chine, de Paris, du Japon, où que se tournent regards ou souvenirs³²⁴.

La rupture amoureuse a lieu à Tokyo et elle est narrée dans *Faire l'amour*. *Fuir* est une analepse que ramène l'action à l'été qui précède la séparation au Japon ; l'histoire se déroule en Chine,

³²² Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », p. 17.

³²³ Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, Paris, Minuit, 2017 ; *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002 ; *Fuir*, Paris, Minuit, 2005 ; *La vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009 ; *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

³²⁴ Christine Marcandier, « Les quatre saisons de l'amour : Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.* » (En ligne) : <https://diacritik.com/2017/10/12/les-quatre-saisons-de-lamour-jean-philippe-toussaint-m-m-m-m/> (Consulté le 3 août 2020).

à Paris et à l'île d'Elbe. *La Vérité sur Marie* et *Nue* rattrapent la suite de la relation amoureuse à Paris et à l'Île d'Elbe, avec des analepses qui renvoient à des épisodes narrés dans *Faire l'amour*, ou bien qui dévoilent des détails omis dans le premier roman de la série. Comme l'explique Jean-Philippe Toussaint lui-même, le projet initial ne contemplait que l'histoire d'une rupture ; pourtant il s'est prolongé pendant dix ans :

Au départ, avec *Faire l'amour*, en 2002, je pensais juste raconter une histoire de rupture. À l'arrivée, je me rends compte que j'ai raconté une histoire d'amour en quatre livres³²⁵.

Il s'agit d'un ouvrage fragmentaire, où chaque roman peut être lu de manière indépendante.

Jean-Philippe Toussaint définit sa structure comme celle d'un tétraèdre avec des faces transparentes :

J'avais songé à un tétraèdre transparent, pour exprimer l'idée qu'on pouvait entrer dans le Cycle de Marie par chacune de ses faces. C'est une idée qui m'intéressait beaucoup : quel que soit l'endroit par lequel on entre dans M.M.M.M., on a des échos avec toutes les autres parties, les quatre côtés se répondent. L'effet est encore renforcé par le fait que l'action du livre est assez limitée dans le temps et qu'il y a un certain nombre de lieux récurrents que les personnages traversent et retrouvent – la rue de La Vrillière à Paris, la propriété de la Rivercina à l'Île d'Elbe, le musée de Shinagawa à Tokyo. Le lecteur, de livre en livre, va également retrouver ces lieux, si bien que, quel que soit l'endroit par lequel on aborde le Cycle, on rencontre des réminiscences avec l'ensemble de l'histoire³²⁶.

Cet ouvrage fragmentaire s'inscrit dans une forme canonique que l'on retrouve dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola³²⁷, ou dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac³²⁸. Laurent Demoulin, en faisant référence à l'ouvrage de Balzac, appelle la série de Marie « micro-comédie humaine³²⁹ » et exprime à cet égard : « les romans appartenant à ce cycle peuvent être lus isolément, mais chacun d'eux gagne à être considéré dans l'ensemble³³⁰ ».

³²⁵ http://www.jptoussaint.com/documents/1/11/Le_Soir.pdf (Consulté le 13 avril 2022).

³²⁶ « La parole est à l'écrivain. Jean-Philippe Toussaint dialogue avec Benoît Peeters, puis avec la salle » dans Jean-Michel Devésa (Dir.), *Op. cit.*, p. 369.

³²⁷ *Les Rougon-Macquart*. En ligne : <https://www.les-rougon-macquart.fr/> (Consulté le 7 mars 2022).

³²⁸ « C'est le titre donné en 1841 par Balzac au regroupement des œuvres signées de son nom. *La Comédie humaine* englobe les romans déjà écrits à cette date - environ soixante-dix depuis 1829 - et une vingtaine d'autres conçus ultérieurement dans ce cadre ».

Maison de Balzac. *La Comédie humaine*. En ligne : <https://www.maisondebaltzac.paris.fr/fr/decouvrir-le-musee/les-collections/la-comedie-humaine> (Consulté le 7 mars 2022).

³²⁹ Laurent Demoulin, « Faire l'amour à la croisée des chemins » dans Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002/2009, « double » n° 61, p. 156.

³³⁰ *Idem*, p. 157.

Dans ce sens, la série de Marie ne répond pas au même critère qu'À la recherche du temps perdu car, comme l'exprime Marcel Proust lui-même dans une lettre à Anna de Noailles, *La Recherche* constitue un ensemble indivisible, et la lecture d'un chapitre séparé des autres volumes « n'a pas grand sens³³¹ ».

En outre, la composition du cycle renvoie à d'autres tétralogies : le nom de l'héroïne et ses initiales (Marie Madeleine Marguerite de Montalte), les quatre éléments (l'air, l'eau, le feu, la terre), les quatre saisons (automne, hiver, printemps, été), et les quatre saisons de la mode (été, hiver, printemps-été, automne-hiver). De plus, le numéro *quatre* prend des connotations particulières associées à la série de Marie, comme le nombre de mois que l'écrivain a passés à Tokyo, ou le laps de temps – *quatre* minutes – que le narrateur de *Faire l'amour* doit attendre au quai lors de son retour à Tokyo (FA, 138)³³².

La traduction espagnole de la série s'avère fragmentaire mais aussi partielle, puisque le dernier volet de la tétralogie, à ce jour, n'a pas encore été traduit. En effet, seules les traductions *Hacer el amor* (2013), *Huir* (2007) et *La verdad sobre Marie* (2012) sont disponibles. La présence incontournable du feu dans le dernier volet (*Nue*), en mettant en valeur le rôle des quatre éléments et l'importance des sensations olfactives au niveau de la construction du sens, attend sa traduction en espagnol. Rappelons que *Nue* débute avec l'épisode de la présentation de la robe de miel, suivi d'une longue analepse qui dévoile les détails de la fin du voyage à Tokyo narré dans *Faire l'amour*, et de la rencontre de Marie et de Jean-Christophe de G. Ensuite le narrateur retrouve Marie place Saint Sulpice où elle lui demande de l'accompagner encore une fois à l'île d'Elbe pour l'enterrement de Maurizio, le gardien de la maison du son père. Un deuxième incendie a lieu, celui de la *cioccolateria*, épisode très riche en termes de perceptions

³³¹ Marcel Proust, « Lettres à la comtesse de Noailles : 1901-1919 » dans *Correspondance générale de Marcel Proust*, vol. 2, Paris, Plon, 1931.

³³² María Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, pp. 179-180.

dans la mesure où l'odeur envahissante arrive à déclencher toute une isotopie olfactive. L'histoire finit avec le dévoilement de la grossesse de Marie et l'union des amants.

Par ailleurs, les traductions ont été réalisées par un Argentin et deux Espagnols, et publiées par trois maisons d'édition différentes, sans respecter l'ordre chronologique des originaux :

Tableau 1 - Éditions originales

Titre	<i>Faire l'amour</i>	<i>Fuir</i>	<i>La Vérité sur Marie</i>
Maison d'édition	Minuit, Paris	Minuit, Paris	Minuit, Paris
Date	2002	2005	2009

Tableau 2 - Traductions espagnoles

Titre	<i>Hacer el amor</i>	<i>Huir</i>	<i>La verdad sobre Marie</i>
Maison d'édition	Editorial Siberia, Barcelona, Espagne	Beatriz Viterbo, Rosario, Argentine	Editorial Anagrama, Barcelona, Espagne
Date	2013	2007	2012
Traducteur	David Martín Copé (Espagnol)	Diego Vecchio (Argentin)	Javier Albiñana (Espagnol)

Même si l'absence de traduction du quatrième volet empêche toujours le lecteur hispanophone de connaître la fin de l'histoire, le manque de corrélation entre les publications originales et les traductions peut aujourd'hui être réparée. Néanmoins, si l'on suit la chronologie de la parution des traductions, il est évident que le lecteur hispanophone n'a pu connaître le commencement de la série qu'à la fin de son parcours. De plus, l'absence de coordination entre les traductions met en lumière trois stratégies traductives différentes et, par conséquent, trois manières singulières d'envisager la traduction. La participation d'un traducteur argentin et de deux espagnols signale la coprésence de deux variétés d'espagnol, ce qui aura, comme nous le montrerons, un impact additionnel en termes de résistance à la traduction et de production du sens.

La traduction fragmentaire n'est pas une exception, comme le montre, par exemple, la traduction française d'*Ulysse* de James Joyce³³³, publiée en 2004, faite par une équipe multidisciplinaire composée de spécialistes de Joyce, de psychanalystes, d'académiciens, de traducteurs, de traductologues³³⁴. Cependant, cette traduction d'*Ulysse* a été conçue comme un projet collectif, en contraste avec la traduction de la série de Marie, où l'absence de coordination est mise en lumière par l'ordre de publication des traductions, et par le travail indépendant de chaque traducteur, sans considérer la « série » comme un ensemble ou comme un tout à traduire. Nous reviendrons sur les différentes problématiques associées à la traduction quand nous aborderons les traductions interlinguistiques et intersémiotiques dans les chapitres respectifs.

3.2.2 Caractéristiques générales du corpus

La série de Marie partage avec le reste de l'œuvre romanesque de Jean-Philippe Toussaint un faisceau de traits stylistiques – le paradoxe, la confusion multilingue, l'emploi de vulgarités, l'ironie, l'antiphrase, l'autodérision – mis en exergue par les différents ouvrages critiques à propos de la production de l'écrivain. Parmi ces traits, nous nous arrêterons sur ceux qui entretiennent un rapport particulier avec notre étude, et qui seront évoqués à plusieurs reprises dans nos analyses.

³³³ James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2004.

Ver <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Du-monde-entier/Ulysse2#> (Consulté le 10 mars 2022).

³³⁴ Voir « Retraduire Ulysses ». Table ronde animée par Bernard Hœpffner, avec Jacques Aubert, Michel Cusin, Pascal Bataillard et Tiphaine Samoyault in *Vingt et unièmes Assises de la Traduction littéraire* (Arles 2004), Paris, Actes Sud/Atlas, pp. 41-65.

3.2.2.1 Le narrateur

La narration est menée par un narrateur homodiégétique, la plupart du temps à la première personne, et en focalisation interne, un des « fondements de l'esthétique toussaintienne³³⁵ ». Lorsque la narration passe à la troisième personne, elle ne quitte pas le subjectivisme « pleinement assumé³³⁶ » du narrateur, qui, à travers l'emploi de la paralepse³³⁷, évoque des événements auxquels il n'a pas assisté physiquement, ou décrit des pensées et des émotions d'autres personnages. À cet égard, Annelies Schulte Nordholt³³⁸ note que « dans *La Vérité sur Marie*, la paralepse envahit massivement le récit, jusqu'à en occuper près de la moitié³³⁹ ». Ainsi, le narrateur met en scène une sorte de simulacre où il feint la prétendue *objectivité* de son discours à la troisième personne, en restant néanmoins « omniprésent dans la narration³⁴⁰ ». Le narrateur se montre, depuis le début de la tétralogie, comme un être atomisé, imprégné d'une profonde mélancolie, « caractéristique première et tellement évidente des héros narrateurs de Toussaint³⁴¹ ». Son discours ne mentionne ni son nom, ni son prénom, ni sa profession, l'absence d'information sur les narrateurs autodiégétiques étant elle aussi un trait

³³⁵ « Le choix récurrent de la narration homodiégétique, loin d'être "gratuit", se révèle donc au contraire parfaitement motivé, qui par les liens qu'il entretient à la phénoménologie, elle-même plongée en une réflexion métaphysique, constitue le fondement de l'esthétique toussaintienne ».

Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité » dans Laurent Demoulin, Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, p. 31.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ « [...] l'excès d'information ou paralepse [,] peut consister en une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe. [...] Ce peut être également, en focalisation interne, une information incidente sur les pensées d'un personnage autre que le personnage focal, ou sur un spectacle que celui-ci ne peut pas voir ».

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 291-292.

³³⁸ Annelies Schulte Nordholt, « "L'urgence et la patience", principes dynamiques de *La Vérité sur Marie* » dans Stéphane Chaudier (dir.), *op. cit.*, p. 146.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ « [Mais] le narrateur de *La Vérité sur Marie*, s'il est absent physiquement de certaines scènes qu'il évoque, est omniprésent dans la narration. Il en imprègne les pages, il les hante. [...] Même si, physiquement, le narrateur n'apparaît pas dans les scènes qu'il décrit, il se sait intimement présent, non seulement en tant que source unique de l'invocation en cours, mais au sein même de chacun des personnages. Il le dit même explicitement : « J'étais autant moi-même que chacun d'eux. »

« L'auteur, le narrateur et le pur-sang. Une enquête de Pierre Bayard et Jean-Philippe Toussaint » dans Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, printemps-été, Paris, Minuit, Double, 2009, pp. 211-212.

³⁴¹ Stéphane Chaudier, « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : "olé" ! », dans Stéphane Chaudier, (dir.), *op. cit.*, p. 17.

caractéristique de l'écrivain³⁴². Le peu qu'on apprend grâce à son récit, c'est qu'il va avoir quarante ans, qu'il est plus grand que Marie car il ne rentre pas dans son manteau – « la manche du manteau de cuir remontait sur mon avant-bras et m'étranglait l'aisselle » (*FA*, 51) – et qu'il a « les yeux couleur vieux gris » (*F*, 63). Par ailleurs, les interventions récurrentes du narrateur – « Mais où étais-je ? » (*F*, 149), « Que faisais-je là ? » (*LVSM*, 146), « Mais où étais-je alors maintenant ? » (*N*, 60) – constituent de véritables appellations au narrateur. À l'instar d'un leitmotiv, voire d'un phatème, elles attirent l'attention et invitent à continuer la lecture. En même temps, ces (auto)questionnements réitératifs peuvent être lus comme des micro-confessions qui viennent signaler la confusion et l'état d'égarement du narrateur qui avoue en toute honnêteté sa perplexité.

Le long de la série on découvre le narrateur face au miroir, un autre trait récurrent³⁴³. Comme Roquentin dans *La Nausée*, il ne reconnaît pas son image reflétée sur la glace³⁴⁴, et, dans *Faire l'amour*, quand il se regarde dans la « pénombre du miroir » (*FA* 31) bien qu'il ait du mal à visualiser son visage, son image lui remémore un autoportrait de Robert Mapplethorpe³⁴⁵ :

Je devinais à peine les traits et les contours de mon visage dans le grand miroir mural placé au-dessus du lavabo. [...] De mon visage dans le noir n'émergeait que le regard, mes yeux fixes et intenses qui me regardaient. Je me regardais et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où du noir de ténèbres des profondeurs thanatéennes du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpté en tête de mort, auquel, sur le même plan, avec la même parfaite profondeur de champ, répondait comme en écho

³⁴² « Bien sûr, mis à part *Monsieur*, il y a toujours un protagoniste qui coïncide avec le narrateur homodiégétique. Mais l'identité et la personnalité de ce détenteur du point de vue sont très floues. D'abord, il ne dispose jamais d'un nom, d'autant plus qu'étant aussi le narrateur il n'a pas à se désigner ».

Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale » dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *op.cit.*, p. 74-75.

³⁴³ « Qui connaît un tant soit peu la production de Toussaint se rappelle l'une ou l'autre description d'un narrateur découvrant son image dans un miroir [...] »

Olivier Mignon, « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint » dans *Textyles*, n° 38, p. 75

³⁴⁴ « Au mur, il y a un trou blanc, la glace. C'est un piège. Je sais que je vais m'y laisser prendre. Ça y est. La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde, je ne peux plus m'en aller.

C'est le reflet de mon visage. Souvent, dans ces journées perdues, je reste à le contempler. Je n'y comprends rien, à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien. Je ne peux même pas décider s'il est beau ou laid. Je pense qu'il est laid, parce qu'on me l'a dit. Mais cela ne me frappe pas. Au fond je suis même choqué qu'on puisse lui attribuer des qualités de ce genre, comme si on appelait beau ou laid un morceau de terre ou bien un bloc de rocher ».

Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 33-34.

³⁴⁵ Robert Mapplethorpe, *Self-portrait* (Autoportrait), 1988, 61x50,8 cm, épreuve au platine.

le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà recouvert. Son regard, pourtant, avait une expression de calme et de défi serein. Debout dans l'obscurité de la salle de bain, j'étais nu en face de moi-même, un flacon d'acide chlorhydrique à la main. (*FA*, 32-33)

L'*ekphrasis*³⁴⁶ est une autre figure récurrente dans la narrative de Toussaint. Souvent l'auteur se sert des références picturales ou photographiques – Piet Mondrian, Mark Rothko, Edward Hopper, Phil Viola, Robert Mapplethorpe, Nan Goldin – pour donner des pistes, entre autres, sur l'apparence physique de certains personnages. Dans *Nue*, Marie est associée à deux *Annonciations* (*N*, 156) l'une contemporaine, l'autre de la Renaissance. Dans *La Télévision*, une étudiante est comparée « à une créature de Cranach, Vénus ou Lucrèce » (*T*, 38). Ces interventions intertextuelles³⁴⁷ constituent de micro traductions intersémiotiques dans la mesure où, en transformant les images en mots, texte et peinture s'offrent comme deux plans de l'expression différents d'un même plan du contenu. Nous reviendrons sur ces observations dans le chapitre sur la traduction intersémiotique.

Dans le fragment évoqué, non seulement l'*ekphrasis* met en valeur les aspects dysphoriques de la photographie en noir et blanc et, par extension, l'état d'esprit du narrateur mais elle décrit une des dernières photographies de Robert Mapplethorpe, qui mourra en 1989, à quarante-deux ans, victime du sida. On ne peut lire dans cette *ekphrasis* qu'une évocation de la mort, d'autant plus que le « flacon d'acide chlorhydrique à la main » dévoile la pulsion thanatique du narrateur³⁴⁸.

³⁴⁶ « La description littéraire (qu'elle soit intégré ou non dans un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc., - que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction ».

Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 7.

³⁴⁷ « L'intertexte d'un texte littéraire se définit généralement à partir de l'ensemble des propriétés des autres textes évoqués dans l'œuvre, et l'on admet que de telles propriétés sont propres à n'importe quelle forme d'expression ». Teresa Keane Greimas, *op. cit.*, p. 24.

³⁴⁸ « Narcisse amoureux cache Narcisse suicidaire ; la plus pulsionnelle de toutes est la pulsion de mort ». Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p. 156.

La scène du miroir, présente dans les trois autres volets (*F*, 63, *LVSM*, 43, *N*, 45), renvoie à la mélancolie du narrateur et à son « autodépréciation³⁴⁹ ». À chaque reprise le narrateur examine son visage inexpressif (*F*, 63), son visage invisible qui disparaît dans l'ombre (*LVSM*, 50), son visage qu'il arrive à peine à deviner (*N*, 45). Toussaint signale à cet égard :

Comme constante, je verrais l'inquiétude, comme indice, le miroir. Très souvent, on trouve des autoportraits au miroir dans mes livres [...] Mais, peu de choses sont dites en général de l'apparence physique du narrateur. Même lorsqu'il s'observe dans un miroir, il n'en profite pas pour se décrire physiquement, c'est plutôt l'occasion d'une rêverie métaphysique [...]³⁵⁰.

Olivier Mignon trouve que le héros toussaintien se montre comme une « figure antithétique³⁵¹ » de Narcisse, dans la mesure où il fuit son image au lieu de s'abîmer éternellement dans son reflet :

Le narrateur de *Faire l'amour*, lui, plutôt que de s'abîmer éternellement dans son image, « assis au bord de l'eau, nu dans la pénombre » (*FA*, 42), préfère se laisser « glisser à la verticale dans le bassin » (*FA*, 42-43) pour ainsi devenir lui-même, l'espace d'un instant, « le cours du temps » (*FA*, 44)³⁵².

Toutefois, la version populaire du mythe d'Ovide³⁵³ – un jeune homme qui n'ayant jamais vu sa propre image la découvre un jour reflétée dans l'eau, et, émerveillé et séduit par sa propre beauté, se noie en essayant de caresser son reflet – passe à côté du fait que Narcisse n'avait jamais vu un miroir, et par conséquent il ne tombe pas amoureux de lui-même mais d'un autre : il se perd dans l'autre. Dans ce sens, le narrateur toussaintien est un Narcisse dérouteré qui n'arrive pas à se perdre dans cet autre effacé de son reflet. À travers la scène du miroir, Toussaint met en exergue, encore une fois, l'atomisation du sujet contemporain, incapable de se reconstituer à partir de ce regard qui revient vers lui « du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace³⁵⁴ » en le poussant à porter ses yeux sur lui-même.

³⁴⁹ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 45. Trad. fr. : Aline Weill.

³⁵⁰ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 63

³⁵¹ Olivier Mignon, *op. cit.*, p. 76.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ La fable de Narcisse apparaît en littérature au début de l'ère chrétienne. La première variante complète correspond à Ovide, dans le troisième chapitre des *Métamorphoses*, écrites entre l'an 2 et l'an 8.

Voir Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 131.

³⁵⁴ Michel Foucault, *Des espaces autres. Hétérotopies*, (1967). En ligne : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/> (Consulté le 27 août 2022).

Maria Giovana Petrillo considère que l'attitude du narrateur envers le monde est celle d'un « solipsisme narcissique³⁵⁵ », ce qui non seulement accentue le trait *narcissique* mais renvoie à l'*univocité* du discours d'un narrateur qui ne (re)connaît que ce qui l'entoure. En effet, le sujet amoureux toussaintien « donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas³⁵⁶ ». C'est Narcisse, amoureux d'un leurre, « d'un amour sans objet autre qu'un mirage³⁵⁷ ». Et comme sujet amoureux, il se trouve « féminisé³⁵⁸ », c'est-à-dire qu'il tient un « discours de l'absence³⁵⁹ », historiquement attribué à la femme, qui dévoile son état d'attente. Il se déplace en Chine, au Japon, à l'île d'Elbe, ou même dans Paris, pour répondre à l'appelle et aux demandes de Marie. Il court toujours vers l'héroïne, mais quand c'est lui qui veut lui parler ou la voir, Marie n'est pas disponible, elle est absente et, par conséquent, le narrateur reste dans l'expectative. L'absence de l'autre devient pour lui une « asphyxie³⁶⁰ » qui stimule la « reconstitution de [sa] “vérité”³⁶¹ » jusqu'à la projeter sur l'être aimé en affirmant « je savais la vérité sur Marie » (*LVSM*, 74).

3.2.2.2 La construction de Marie

Bien que la voix de Marie soit reproduite à travers des occurrences du discours direct « Ramasse-le, dit-elle. Je ne dis rien. Ramasse-le, répéta-t-elle » (*FA*, 67), du discours indirect « elle me dit qu'elle ne pouvait pas me parler maintenant » (*F*, 132), ou même du discours indirect libre, où la subjectivité de Marie s'entremêle avec les mots du narrateur

[...] j'étais touché et même ému de constater qu'à chaque *moment important* de sa vie, quand *quelque chose de grave* lui arrivait, c'était toujours vers moi qu'elle se tournait. (*N*, 94) (C'est nous qui soulignons).

³⁵⁵ Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 159.

³⁵⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977) – *Œuvres complètes*, T. V - 1977-1980, Paris, Seuil, p. 29.

³⁵⁷ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 132.

³⁵⁸ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 42.

³⁵⁹ *Idem*, p. 41.

³⁶⁰ *Idem*, p. 45.

³⁶¹ *Ibid.*

nous n'avons accès à l'héroïne qu'à travers la voix du narrateur, « il ne l'autorise guère à s'exprimer, ne donnant accès ni à sa conscience ni à sa parole³⁶² ». Même les rêves de Marie s'écoulaient dans l'esprit du narrateur :

Ou bien était-ce dans mon propre esprit que s'écoulaient maintenant les rêves de Marie, comme si, à force de penser à elle, à force d'invoquer sa présence, à force de vivre sa vie par procuration, j'en étais venu, la nuit, à imaginer que je rêvais de ces rêves. (*LVSM*, 183-184).

Bien que l'information sur Marie soit moins restreinte que celle sur le narrateur – on connaît sa profession, ses affaires, ses amours, sa famille, ses goûts, ses manies – nous ne disposons pas d'une description physique complète. Outre la décision de l'écrivain de laisser la voie ouverte à l'imagination du lecteur, ce manque d'information renvoie à une idéalisation de Marie en tant que femme, et, par conséquent, à une construction imaginaire de la beauté idéale au-delà de toute possible description concrète.

Si dans *Nue*, le moment où le narrateur apprend la grossesse de Marie, elle est comparée à « *l'Annonciation* de Botticelli qui se trouve aux Offices » (*N*, 158) :

Et, continuant à réfléchir, je finis par me souvenir de *l'Annonciation* de Botticelli qui se trouve aux Offices, où la Vierge présente une étonnante ressemblance psychologique avec l'état d'esprit de Marie cet après-midi au cimetière de Portoferraio, cette Vierge de Botticelli, qui, dans l'histoire des *Annonciations* italiennes, est, à ma connaissance, l'unique exemple de cette attitude de réticence de la Vierge, de réticence foncière, fondamentale, qui, dans le même geste, semble témoigner à la fois de l'acceptation et du refus de son état, la silhouette sinueuse et la main qui éloigne – comme si Botticelli n'avait pas peint une *Annonciation* mais un *Noli me tangere* ! (*N*, 158)

³⁶² Jacques Dubois, « Avec Marie » dans *Textiles*, n° 38, p. 14.



Figure 1- Sandro Botticelli, *L'Annonciation du Cestello*
(1489-1490, tempera sur panneau, 150 x 156 cm.)
Galerie des Offices, Florence.

La mention de Botticelli associée à la « disposition océanique » (N, 147) de Marie rappelle deux autres tableaux du peintre : *La Naissance de Vénus* et par extension *Le Printemps* :



Figure 2 - Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*
(ca. 1483-1485, tempera maigre, 1,725 x 2,785 m.)
Galerie des Offices, Florence.



Figure 3 - Sandro Botticelli, Le Printemps (Primavera)

(1478-1482, tempera sur panneau de bois, 203 x 314 cm.)
Galerie des Offices, Florence.

Marie, Venus océanique, ramasse « des bigorneaux dans les anfractuosités des rochers » (LVSM, 172), essaie de décrocher des « moules minuscules » (LVSM, 173), observe des anémones, « les pieds dans la mer et les mains sur les hanches » (LVSM, 173), beauté idéale plus audacieuse que la *Venus pudique*³⁶³ de Botticelli.

³⁶³ Jérôme Coignard, « Botticelli. Grâce & mélancolie » dans *Connaissance des Arts*, Musée Jacquemart-André, hors-série, n° 944, pp. 10-13.

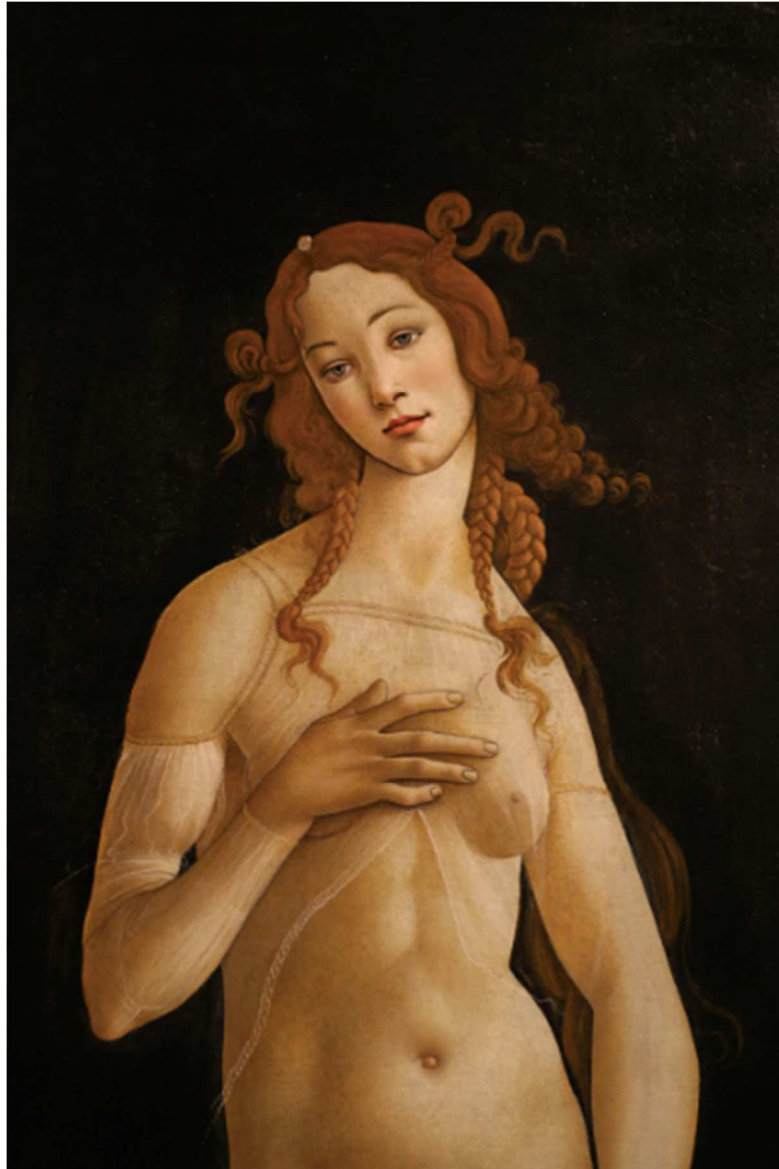


Figure 4 - Sandro Botticelli, *Venus pudique (Venere)* (Détail)

(ca. 1485-1490)

Galleria Sabauda, Musées Royaux, Turin.

Et quand elle regagne la terre, en prolongeant le rapport intertextuel, Marie rappelle la *Primavera*³⁶⁴, où « les figures souples et élancées des Grâces aux seins menus, au ventre arrondi, incarnent sa [Botticelli] vision de la beauté idéale³⁶⁵ », transposée dans ce jardin

³⁶⁴ Voir <https://www.virtualuffizi.com/fr/les-personnages-du-printemps-de-botticelli.html> (Consulté le 22 mars 2022).

³⁶⁵ Jérôme Coignard, *op. cit.*, p. 10.

édénique d'une île d'Elbe, elle aussi idéalisée, construite par Jean-Philippe Toussaint en entremêlant ses coins préférés de la Corse, de la Sicile et de l'île d'Elbe³⁶⁶.

Cette intertextualité picturale liée à Botticelli renvoie à une autre, littéraire, associée à Marcel Proust, « le plus grand écrivain français, selon Toussaint³⁶⁷ » et dont la mention est fréquente dans la fiction et dans les essais. À titre d'exemple, en parlant de la complexité et de l'extension de ses propres phrases dans *La Vérité sur Marie* et dans *Fuir*, Toussaint évoque la maîtrise de Marcel Proust :

Proust arrive très bien à écrire des phrases d'une très grande complexité grammaticale, qui semblent tenir toutes seules en suspension dans l'air³⁶⁸.

De plus, dans *L'Urgence et la Patience*³⁶⁹ Toussaint signale avoir commencé la lecture d'*À la recherche du Temps perdu* par *Un amour de Swann* (« j'ai sauté toute la première partie, Combray, sur les conseils de mère³⁷⁰ »). Cette lecture initiatique apparaît en filigrane dans la passion et l'idéalisation du narrateur envers Marie, et dans certains traits empruntés à Charles Swann, qui lui-même se plaisait à retrouver « dans la peinture des maîtres » « les traits individuels des visages que nous connaissons » :

Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons [...]³⁷¹

et qui de manière explicite signale « la ressemblance d'Odette avec la Zéphora » de Botticelli :

Quoi qu'il en soit, et peut-être parce que la plénitude d'impressions qu'il avait depuis quelque temps, et bien qu'elle lui fût venue plutôt avec l'amour de la musique, avait enrichi même son goût pour la peinture, le plaisir fut plus profond – et devait exercer sur Swann une influence durable –, qu'il trouva à ce moment-là dans la ressemblance d'Odette avec la Zéphora de ce Sandro di Mariano auquel on donne plus volontiers son surnom populaire de Botticelli depuis que celui-ci évoque au lieu de l'œuvre véritable du peintre l'idée banale et fausse qui s'en est vulgarisée³⁷².

³⁶⁶ « [Mais] plus généralement, l'île d'Elbe de mes livres est toujours inspirée par la Corse ».

« Nue est un titre qui pourrait d'appliquer à tous mes livres. Conversation entre Alexandre Rochon et Jean-Philippe Toussaint » dans Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, automne-hiver, Paris, Minuit, Double, 2013, p. 182.

³⁶⁷ Pierre Piret, « Portrait de l'artiste en Oriental », dans *Textiles*, n° 38, p. 40.

³⁶⁸ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 102.

³⁶⁹ Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, pp. 61-68.

³⁷⁰ Jean-Philippe Toussaint, « Lire Proust » dans *L'urgence et la patience*, p. 64.

³⁷¹ Marcel Proust, *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard, Folio, 1954, p. 53.

³⁷² *Idem*, p. 54.

Ainsi dans *Nue*, le narrateur se sert de la peinture d'un autre maître pour décrire l'aspect physique d'un personnage, Pierre Signorelli, « qui évoquerait plutôt un portrait d'Antonello de Messine qu'un autoportrait de son homonyme Luca Signorelli ». (*N*, 62).

D'une autre manière, toujours dans le même niveau intertextuel, la scène où le narrateur observe Marie depuis le toit de la *Contemporary Art Space* de Shinagawa renvoie à celle où Swann est atteint de jalousie devant les fenêtres éclairées de l'appartement d'Odette³⁷³ :

Parmi l'obscurité de toutes les fenêtres éteintes depuis longtemps dans la rue, il en vit une seule d'où débordait – entre les volets qui en pressaient la pulpe mystérieuse et dorée – la lumière qui remplissait la chambre et qui, tant d'autres soirs, de plus loin qu'il l'apercevait en arrivant dans la rue, le réjouissait et lui annonçait : « Elle est là qui t'attend » et qui maintenant le torturait en lui disant : « Elle est là avec celui qu'elle attendait. » Il voulait savoir qui ; il se glissa le long du mur jusqu'à la fenêtre, mais entre les lames obliques des volets il ne pouvait rien voir ; il entendait seulement dans le silence de la nuit le murmure d'une conversation³⁷⁴.

Dans la série, la scène du vernissage de l'exposition de Marie au *Contemporary Art Space* de Shinagawa est introduite dans *Faire l'amour* (*FA*, 144-145) :

Mes yeux brillaient d'un éclat de vif-argent, et je les écarquillais pour percer l'obscurité, je passais de salle d'exposition en salle d'exposition, ma pauvre bougie impuissante à la main, et je sentais l'âme de Marie m'accompagner dans le musée, je la sentais près de moi, je sentais sa présence. [...] Marie était là. Ce en fut pas à proprement parler une hallucination, car la scène eut lieu en dehors de toute représentation visuelle, mais dans un registre purement mental, dans un éclair fugitif de la conscience, comme si j'appréhendais la scène d'un seul coup sans en développer aucune des composantes potentielles [...] (*FA*, 144-145).

Cependant, le récit détaillé de l'épisode sera développé dans *Nue*, quatrième volet de la série, à travers une longue analepse de trente-neuf pages (*N*, 44-83), qui dévoilera d'ailleurs la rencontre de Marie et de Jean-Christophe de G. :

Ce n'était pas la première fois que je voyais cette salle d'exposition, je l'avais connue dans le noir quelques jours plus tôt, inquiétante, ombrée, fantasmagique, quand je m'étais introduit de nuit dans le musée à mon retour de Kyoto et que j'avais traversé l'exposition de Marie en coup de vent, un flacon d'acide chlorhydrique à la main. (*N*, 58).

Sans invitation au vernissage, le narrateur arrive à s'introduire dans le musée et à monter sur le toit d'où il observe tout ce qui se passe à l'intérieur, à travers une ouverture, « un petit hublot

³⁷³ *Idem*, pp. 116-120.

³⁷⁴ *Idem*, pp. 116-117. La totalité de l'épisode s'étend jusqu'à la page 120.

qui laissait échapper une lueur blanche dans la nuit » (N, 56). La toiture du musée détermine la frontière d'un espace englobé, lieu interdit autour duquel le narrateur doit se borner à des « mouvements péritopiques qui manifestent entre autres l'inquiétude et l'agitation³⁷⁵ ». En effet, le narrateur exprime « l'anxiété qui ne [l]e quittait pas » (N, 56), l'inquiétude qui lui « faisait battre le cœur plus vite » (N, 57), l'impatience « de la voir [Marie] au plus vite » (N, 57). Régi par un dispositif modal où un *vouloir-être* se trouve contredit par un *ne-pas-pouvoir-être*, le narrateur sait qu'il ne peut pas « rester là indéfiniment » (N, 57) mais il ne quittera la galerie qu'après avoir découvert Marie dans la foule : « Marie était là, je l'avais sous les yeux maintenant, je l'apercevais dans la foule [...] » (N, 79). Comme le signalent Greimas et Fontanille :

L'espace englobé et interdit est une scène, qui cache des coulisses, et cet espace est à la fois exposé sur la dimension cognitive, sur le mode du *ne-pas-pouvoir-ne-pas-voir*, et refusé sur la dimension pragmatique, sur le mode du *ne-pas-pouvoir-accéder*³⁷⁶.

Certes, les fins des épisodes ne sont pas pareilles pour Swann et pour le narrateur, même si les deux récits partagent une nuance dérisoire. Swann s'éloigne après s'être rendu compte qu'il s'était trompé de fenêtre :

Il se haussa sur la pointe de pieds. Il frappa. On n'avait pas entendu, il refrappa plus fort, la conversation s'arrêta. Une voix d'homme dont il cherchait à distinguer auquel de ceux des amis d'Odette qu'il connaissait elle pouvait appartenir, demanda :

— Qui est là ?

Il n'était pas sûr de la reconnaître. Il frappa encore une fois. On ouvrit la fenêtre, puis les volets. Maintenant, il n'y avait plus moyen de reculer et, puisqu'elle allait tout savoir, pour ne pas avoir l'air trop malheureux, trop jaloux et curieux, il se contenta de crier d'un air négligeant et gai :

— Ne vous dérangez pas, je passais par là, j'ai vu de la lumière, j'ai voulu savoir si vous n'étiez plus souffrante.

Il regarda. Devant lui, deux vieux messieurs étaient à la fenêtre, l'un tenant une lampe, et alors, il vit la chambre, une chambre inconnue. Ayant l'habitude, quand il

³⁷⁵ « [Aussi] tous les espaces de l'exclusion jalouse se ressemblent-ils : un *englobement* détermine les frontières du lieu interdit au jaloux ; une *direction* indique la zone de franchissement possible de cette frontière. Les seules opérations possibles sur un tel dispositif sont : (1) des franchissements –entrées ou sorties-, c'est-à-dire des mouvements directionnels aux frontières de l'englobement, et (2) des contournements de l'englobement, mouvements « péritopiques » pour le jaloux, qui ne peut franchir la frontière, et mouvements « paratopiques » pour les deux autres, qui restent confinés dans l'espace englobé.

Algirdas J. Greimas – Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions – Des états de choses aux états d'âme*, pp. 300-301.

³⁷⁶ *Idem*, p. 301.

venait chez Odette très tard, de reconnaître sa fenêtre à ce que c'était la seule éclairée entre les fenêtres toutes pareilles, il s'était trompé et avait frappé à la fenêtre suivante qui appartenait à la maison voisine. Il s'éloigna en s'excusant et rentra chez lui, heureux que la satisfaction de sa curiosité eût laissé leur amour intact et qu'après avoir simulé depuis si longtemps vis-à-vis d'Odette une sorte d'indifférence, il ne lui eût pas donné, par sa jalousie, cette preuve qu'il l'aimait trop, qui, entre deux amants, dispense, à tout jamais, d'aimer assez, celui qui la reçoit³⁷⁷.

Chez Toussaint, le narrateur quitte le toit de la galerie après avoir aperçu Marie parmi ses invités en train d'exprimer que, quand elle est déprimée, elle se fait « un œuf à la coque » :

Avec une appréhension croissante, le cœur serré, je fixais les mouvements de ses lèvres et je craignais, en l'observant ainsi à son insu, de surprendre soudain quelque révélation bouleversante, un secret, une information privée qui se fût rapportée à notre amour ou aux circonstances douloureuses de notre rupture, mais la seule phrase que je pus lire ce soir-là sur ses lèvres, la seule phrase complète et intelligible que je surpris durant les deux ou trois minutes pendant lesquelles j'étais resté sur le toit à l'observer ainsi à travers le hublot (avant de quitter les lieux, de redescendre du toit et de rentrer à l'hôtel), l'unique phrase, en somme, que Marie avait dite ce soir-là en ma présence, avec la franchise enjouée et souveraine qui la caractérise, dans une sorte d'élan spontané qui me fit retrouver, d'un coup, comme par magie, l'essence même de sa personnalité, ce fut : « Moi, quand je suis déprimée, je me fais un œuf à la coque. » (N, p. 83)

La scène à Tokyo, en contraste avec le quiproquo proustien, vient signaler que, chez Toussaint, l'ambition du roman et de la forme littéraire comme représentation authentique du monde « n'est plus prise au sérieux³⁷⁸ », et, qui plus est, à travers ce geste l'auteur se place « dans le cadre d'une esthétique post-littéraire qui rompt à dessein avec la norme et la valeur symbolique de la littérature elle-même³⁷⁹ ». En effet, à travers ce long paragraphe le narrateur déploie la dimension passionnelle de son discours – appréhension croissante, cœur serré, crainte, suspicion – en créant toute une intrigue autour de « l'unique phrase » prononcée par Marie le soir du vernissage, pour surprendre le lecteur au demeurant avec la déclaration anodine et dérisoire « Moi, quand je suis déprimée, je me fais un œuf à la coque ».

³⁷⁷ Marcel Proust, *Un amour de Swann*, pp. 119-120.

³⁷⁸ Christian von Tschilschke, « Il était une fois la télévision : *La Télévision* (1997) de Jean-Philippe Toussaint au miroir de *La Lenteur* (1995) de Milan Kundera » dans Jean-Michel Devésá (dir.), *op. cit.*, p. 163.

³⁷⁹ *Ibid.*

3.2.2.3 L'histoire et le style

Ces observations à propos des traits récurrents ainsi qu'eu égard à l'intertextualité et à l'ekphrasis chez Jean-Philippe Toussaint, nous mènent vers une réflexion à propos du style, bien que l'écrivain se montre réticent, voire incapable de s'exprimer de manière détaillée sur ce sujet : « Le style ? Me voici soudain en terrain inconnu³⁸⁰ ». Certes, ses différents témoignages, tantôt dans ses écrits, tantôt dans les interviews, permettent de déceler les éléments pris en compte dans le processus d'écriture – la recherche approfondie des mots, les réflexions autour de la construction des phrases, l'organisation des paragraphes, les lectures successives des manuscrits, le choix de l'espace approprié pour écrire –. Néanmoins, en termes de style proprement dit, Toussaint préfère s'appuyer sur son « intuition³⁸¹ » et « laisser la tâche aux critiques³⁸² » :

Je prends tout d'un coup conscience d'une sorte de limite aux explications que je peux donner. Je sais que je réfléchis toujours beaucoup à l'écriture. [...] Mais, sur le style proprement dit, je n'ai pas de réflexions que je pourrais partager. Je préfère me fier à mon intuition. [...] S'interroger sur son propre style, sur ses caractéristiques, sur ses constances, sur ses obsessions, je préfère laisser la tâche aux critiques³⁸³.

En reconnaissant que « l'intérêt majeur de la littérature ne tient pas dans les histoires que les livres racontent³⁸⁴ » car « la beauté d'un livre tient à bien d'autres choses qu'à l'histoire, elle tient au rythme, à la couleur, à la manière, à la construction³⁸⁵ », l'auteur met en valeur la façon dont l'histoire est racontée, autrement dit, la prééminence de la forme par rapport au contenu. Cette « indifférence envers les contraintes purement diégétiques³⁸⁶ » a été repérée par la critique, non seulement à propos de Toussaint mais aussi de la nouvelle tendance apparue dans

³⁸⁰ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 143.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Idem*, p. 99.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Idem*, p. 143.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Dominique Viart, *Le Roman français au XXe siècle*, Hachette, « Hachette supérieur », Paris, 1999, p. 141. Aline Mura-Brunel, « *Un soir au club de Gailly, Faire l'amour de Toussaint* » dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *op. cit.*, p. 297.

les années 1980, notamment aux Éditions de Minuit, appelée d'abord par la presse « nouveau nouveau roman » et plus tard « écrivains minimalistes ». Comme le note Laurent Demoulin :

Ainsi peut-on dire que les minimalistes ne racontent pas vraiment : ils font semblant de raconter. Et, en derniers recours, l'illusion réaliste, sans être annulée, est ridiculisée ; le texte met en valeur, *in fine*, sa propre littéarité : c'est le primat de la forme sur le fond à la manière postmoderne, l'originalité sans provocation et l'intensité déplacée (puisque les grands thèmes, amour et mort, sont systématiquement relégués entre parenthèses par un narrateur apathique)³⁸⁷.

Cette nouvelle manière d'envisager la narration, et la littérature en générale, n'est pas jugée de manière uniforme, comme le montrent les commentaires réprobateurs de Philippe Claudel qui affirme que *Faire l'amour* est « l'illustration d'une littérature [...] qui joue à nous faire croire qu'elle est littérature³⁸⁸ ». Claudel semble ne pas avoir compris que la lecture de Toussaint sollicite une prise de conscience de l'esthétique postmoderne qui traverse son œuvre, et qui fait que son ironie « porte également sur les procédés littéraires eux-mêmes³⁸⁹ ».

En même temps, cette prise de position du côté de la forme au détriment du contenu ne veut pas dire que ce dernier ne compte pas. Avec peu de personnages et une intrigue dépourvue d'événements marquants ou d'enchaînements de péripéties³⁹⁰, Jean-Philippe Toussaint essaie de mettre à nu dans ses romans la société contemporaine « mais sous une forme déstructurée³⁹¹ ». Assumé par l'écrivain, son intérêt envers la banalité est exprimé dans ses témoignages :

Il y a dans mes romans, et c'était perceptible dès *La Salle de bain*, un grand intérêt pour le quotidien, le banal, l'insignifiant, où je me sens en terrain connu. Je l'ai fait de façon provocatrice dans *L'Appareil-photo*, en disant explicitement que j'allais parler des choses qui sont sans intérêt. Le goût du prosaïque, de la banalité, du quotidien, est très développé, c'est aussi une façon de créer une complicité avec le lecteur, je parle de notre monde aujourd'hui tel qu'il est, tel qu'il est au quotidien...³⁹²

³⁸⁷ Laurent Demoulin, « Génération innommable », in *Textyles*, n° 14, 1997, pp. 7-17. En ligne : <https://doi.org/10.4000/textyles.2152> (Consulté le 8 mai 2022).

³⁸⁸ Philippe Claudel, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité » dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *op. cit.*, p. 139.

³⁸⁹ Christian von Tschilschke, *op. cit.*, p. 164.

³⁹⁰ Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », p. 26.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Jean-Philippe Toussaint, « La parole est à l'écrivain » dans Jean-Michel Devésa (dir.), *op. cit.*, p.371.

On constate, en effet, chez Toussaint une attention particulière portée sur le trivial, accompagnée d'une certaine « réticence à l'égard de l'Histoire, du politique et du social³⁹³ ». Ainsi peut-on lire des digressions à propos des courses faites au supermarché (FA, 114-115), d'un restaurant chinois « qui n'avait rien de chinois » (F, 66) ou d'une partie de bowling (F, 87). Pourtant, le social se laisse percevoir en filigrane, dans le contraste entre le « vieil homme chaussée de socques » (FA, 54) et « Marie vêtue d'une robe de collection à vingt mille dollars » (FA, 53) dans le petit boui-boui japonais, ou dans la mention « de la maigre silhouette d'un vieil homme-sandwich dégarni et pensif » (FA, 52), installé « dans l'ombre, désœuvré près des poubelles » (FA, 52) dans la nuit froide à Tokyo.

Cet intérêt envers la banalité n'empêche pas le texte de s'imbiber d'une nuance métaphysique et philosophique, une des composantes du discours des narrateurs homodiégétiques toussaintiens, comme le montre cette longue méditation à propos de la « vérité idéale » :

Je savais qu'il y avait sans doute une réalité objective des faits – ce qui s'est réellement passé cette nuit-là dans l'appartement de la rue de La Vrillière –, mais que cette réalité me resterait toujours étrangère, je pourrais seulement tourner autour, l'aborder sous différents angles, la contourner et revenir à l'assaut, mais je buterais toujours dessus, comme si ce qui s'était réellement passé cette nuit-là m'était par essence inatteignable, hors de portée de mon imagination et irréductible au langage. J'aurais beau reconstruire cette nuit en images mentales qui auraient la précision du rêve, j'aurais beau l'ensevelir de mots qui auraient une puissance d'évocation diabolique, je savais que je n'atteindrais jamais ce qui avait été pendant quelques instants la vie même, mais il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle, qui s'inspirerait de ce qui avait été la vie et la transcenderait, sans se soucier de vraisemblance ou de véracité, et ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale. *LVSM* (165-166)

Cette réflexion, vaste et profonde, avec des réminiscences psychanalytiques et proustiennes³⁹⁴, permet de comprendre le « solipsisme narcissique » du narrateur, dans la mesure où ce dernier

³⁹³ Pascal Mougin, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster » dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *op. cit.*, p. 208.

³⁹⁴ « Les niais s'imaginent que les grosses dimensions des phénomènes sociaux sont une excellente occasion de pénétrer plus avant dans l'âme humaine ; ils devraient au contraire comprendre que c'est en descendant en profondeur dans une individualité qu'ils auraient chance de comprendre ces phénomènes ». Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, Folio, 1988, p. 320.

doit plonger dans son individualité pour mieux saisir les phénomènes sociaux et, en fin de comptes, parvenir à interagir avec autrui.

Ce contraste entre l'attirance envers la banalité et la propension à l'état méditatif, voire autoréflexif est un des traits les plus déroutants chez Toussaint, car le lecteur est forcé de reconnaître ces fragments où un hypercorrectisme ludique est mis au service de l'autodérision, et ces autres imprégnés d'un véritable lyrisme qui n'a rien de dérisoire. Ce trait met en lumière au demeurant la « narrativité paradoxale³⁹⁵ » toussaintienne que nous aborderons par la suite.

3.2.3 L'esthétique du désaccord dans la série de Marie

Comme nous l'avons signalé, le paradoxe, la contradiction, l'opposition, l'antiphrase, la confusion multilingue, l'autodérision sont des empreintes distinctives de la production de Jean-Philippe Toussaint qui affirme appuyer son écriture sur « deux notions apparemment inconciliables : l'urgence et la patience³⁹⁶ », une problématique développée par l'écrivain non seulement dans son texte homonyme mais aussi dans ses romans :

Le narrateur toussaintien est toujours en quête de la coexistence des contraires, du paradoxe ou rhétoriquement parlant, de l'oxymore. Or la coexistence des contraires, dans leur tension, implique un constant va-et-vient entre eux, entre l'immobilité et le mouvement, l'urgence et la patience³⁹⁷.

On observe dans la tétralogie de Marie la présence récurrente de ce faisceau de traits stylistiques d'autant plus que la série commence par un roman dont le titre ne pourrait être plus contradictoire car *Faire l'amour* est l'histoire d'une rupture :

C'est là que tout avait commencé, ou plutôt que tout s'était achevé pour nous, car c'est là que nous avons rompu, c'est là que nous nous étions aimés pour la dernière fois, dans la chambre d'un grand hôtel de Shinjuku. (N, 43)

³⁹⁵ Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », pp. 71-80.

³⁹⁶ « Il y a toujours en jeu, je crois, dans l'écriture, ces deux notions apparemment inconciliables : l'urgence et la patience ».

Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, p. 26.

³⁹⁷ Annelies Schulte Nordholt, « "L'urgence et la patience", principes dynamiques de *La Vérité sur Marie* » dans Stéphane Chaudier (dir.), *op. cit.*, p. 142.

Cette première mésentente à Tokyo inaugure une série de retrouvailles et de séparations, d'accords et de désaccords, qui octroie à l'histoire une cadence cyclique, circulaire, et qui dessine une esthétique particulière que nous proposons d'appeler du désaccord.

3.2.3.1 Le désaccord dans la série de Marie

La définition du dictionnaire pour le *désaccord* dans le domaine *sentimental*, voire *affectif*, notamment dans un couple, est la « mésentente » ou la « désunion³⁹⁸ ». Dans *Faire l'amour* ce désaccord est présenté d'emblée dans la mesure où l'annonce de la quatrième de couverture « c'est l'histoire d'une rupture amoureuse, une nuit, à Tokyo » se trouve confirmée dès les premières pages :

Avant même qu'on s'embrasse pour la première fois, Marie s'était mise à pleurer. C'était dans un taxi, il y a sept ans et plus, elle était assise à côté de moi dans la pénombre du taxi, le visage en pleurs, que traversaient les ombres fuyantes des quais de la Seine et les reflets jaunes et blancs de phares de voitures que nous croisions. [...]

La même scène s'est reproduite à Tokyo il y a quelques semaines, mais nous nous séparions alors pour toujours ». (*FA*, 12)

Il est à noter que dans le roman l'expression « faire l'amour » recouvre tous ses sémantismes, soit la relation physique qui résulte du lien affectif et passionnel entre deux personnes, soit l'acte sexuel dépourvu de tout sentiment particulier. Ainsi peut-on observer dans certains fragments un véritable clivage entre la relation physique et la relation affective :

Non, c'était comme si elle évitait soigneusement tout contact superflu avec ma peau, tout attouchement inutile, toute jonction entre nos corps autre que sexuelle. Car seul son sexe semblait participer à notre étreinte [...]. (*FA*, 28)

De fait, le récit de la première rencontre entre Marie et le narrateur permet de constater que leur relation n'a pas été conçue, en empruntant l'expression au film de Frédéric Fonteyne,

³⁹⁸ *Dictionnaire CNRTL*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/désaccord> (consulté le 28 juin 2019).

comme « une liaison pornographique³⁹⁹ », mais comme une véritable histoire d'amour où les sentiments tiennent un rôle primordial :

Nous ne nous étions pas embrassés tout de suite cette nuit-là. Non, pas tout de suite. Mais qui n'aime prolonger ce moment délicieux qui précède le premier baiser, quand deux êtres qui ressentent l'un pour l'autre quelque inclination amoureuse ont déjà tacitement décidé de s'embrasser, que leurs yeux le savent, leurs sourires le devinent, que leurs lèvres et leurs mains le pressentent, mais qu'ils diffèrent encore le moment d'effleurer tendrement leurs bouches pour la première fois ? (FA,13-14)

Dès lors, on ne peut être que frappé par le changement de rapport et le conséquent contraste mis en évidence par le récit de l'arrivée à l'hôtel après être descendus du taxi. Marie et le narrateur sont « remontés immédiatement » (FA,14) dans leur chambre, après avoir « traversé sans un mot » (FA,14) le hall désert. L'attente a cédé la place à l'immédiateté, le silence s'est imposé entre les amants et un léger tremblement de terre accompagne la scène comme l'indice qui annonce la rupture.

Par ailleurs, l'expression *faire l'amour* se trouve atteinte de manière explicite par l'aspectualité *inchoative* (« pour la première fois ») et par l'aspectualité *terminative* (« pour la dernière ») :

Et, à chaque fois, ces deux soirs, à Paris et à Tokyo, nous avons fait l'amour, la première fois, pour la première fois – et, la dernière, pour la dernière ». (FA,15)

Prenant en compte l'information précédente, le désaccord peut être projeté sur un carré sémiotique (Figure 5) :

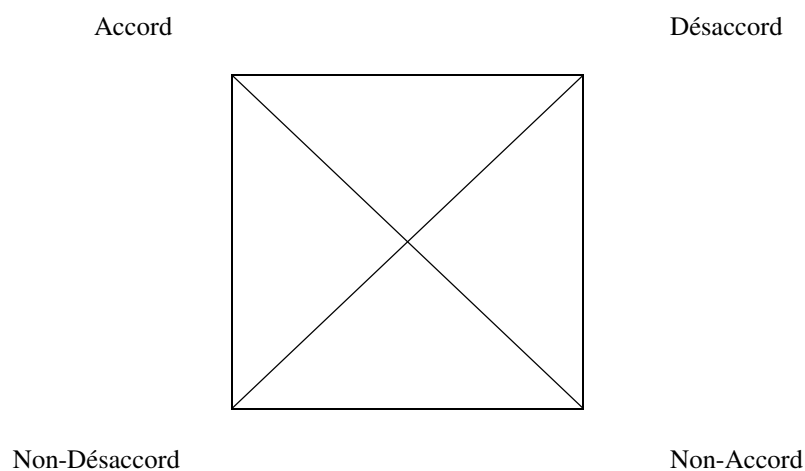


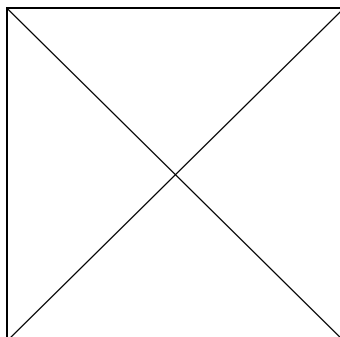
Figure 5 - Désaccord

³⁹⁹ Frédéric Fonteyne, *Une liaison pornographique*, 1999. Dans ce film, les protagonistes entament une relation dans le but d'entretenir des rapports sexuels dépourvus de toute liaison sentimentale.

qui prendrait dans le roman le schéma de la Figure 6 :

Union
Paris
Première fois
Vouloir être ensemble

Séparation
Tokyo
Dernière fois
Vouloir ne pas être ensemble



Non-Séparation
Ne pas vouloir ne pas être ensemble

Non-Union
Ne pas vouloir être ensemble

Figure 6 - Le désaccord dans *Faire l'amour*

Le parcours du narrateur va de l'accord, c'est-à-dire de l'union à Paris, modalisé par un /vouloir-être-ensemble/, vers le désaccord, la séparation définitive à Tokyo, modalisé par un /vouloir ne pas être ensemble/. Le passage d'un terme à l'autre dans le carré sémiotique s'opère à travers l'état de la « non-union », modalisé par un /ne pas vouloir être ensemble/. Les événements détaillés dans le roman, et par extension dans la série, entraînent les acteurs vers la « dés-union », c'est-à-dire, leur séparation définitive. Cela permet de considérer le désaccord dans le texte de Toussaint comme l'*état définitif* de séparation et en même temps comme le *processus* qui y mène.

Dans le premier cas – le désaccord comme *processus* – accord et désaccord deviennent les termes d'une opposition graduelle et la série montre comment l'histoire d'amour de Marie et du narrateur emprunte le chemin qui les mène d'un terme à son contraire. Par conséquent, le désaccord s'installe dans la tétralogie au moment où la première mésentente, la première non-rencontre, a lieu entre Marie et le narrateur, une information qui nous échappe car elle n'est pas mentionnée dans *Faire l'amour*, mais qui peut être d'autant mieux inférée que le voyage à Tokyo n'avait d'autre but que de « brûler nos dernières réserves amoureuses » (*FA*, 22). Par

ailleurs, dans *Fuir*, deuxième volet de la série qui ramène l'action à « l'été précédent [leur] séparation » (*F*, 11), le narrateur et l'héroïne ne sont pas ensemble. Ce désaccord, considéré comme *processus*, finit par imposer un changement de modalité : le passage du /ne pas vouloir être ensemble/ au /ne pas pouvoir être ensemble/. Autrement dit, tel que le montrent les paragraphes suivants, la présence de l'autre devient « insupportable » et l'*incapacité* prend la place du *désir*, discoursivisation du *vouloir* être ensemble :

Nous avons marché quelques minutes ainsi sans un mot, et, au premier mot de Marie – me reprochant encore quelque chose, ou se plaignant, je ne sais pas, peu importe, rien que le son de sa voix m'était devenu insupportable – j'avais accéléré le pas et l'avait plantée là devant l'avenue. (*FA*, 67)

Nous nous aimions, mais nous ne nous supportions plus. Il y avait ceci, maintenant dans notre amour, que, même si nous continuions à nous faire dans l'ensemble plus de bien que de mal, le peu de mal que nous nous faisons nous était devenu insupportable. (*FA*, 68-69)

Dans le deuxième cas, si l'on considère le désaccord comme un *état*, celui-ci s'avère le point de rupture et, en même temps, le point de départ d'un nouvel accord, comme l'atteste le discours du narrateur :

Elle allait bien, me disait-elle, elle était très concentrée, absorbée par le travail, ses journées étaient épuisantes, mais le montage de l'exposition était fini, je ne lui manquais pas tellement, c'était peut-être mieux pour son travail que je ne sois pas là. Oui, je crois que je suis mieux seule en ce moment, me dit-elle. Elle disait tout cela d'une voix égale et douce, légèrement ensommeillée, et je songeais que je ressentais la même chose qu'elle, finalement, que moi aussi j'étais mieux seul en ce moment, plus calme et plus apaisé, je ne pouvais que m'incliner devant la lucidité de son jugement, même si j'aurais préféré faire les mêmes constatations moi-même, car on allège toujours la cruauté d'un constat par la satisfaction d'en établir soi-même la pertinence. (*FA*, 133)

Marie et le narrateur sont, l'un et l'autre, finalement *d'accord* (« je ressentais la même chose qu'elle ») bien que cela signifie qu'ils se trouvent mieux séparés. Greimas signale que la ponctualité peut être interprétée, en tant qu'irruption du discontinu et selon la lecture adoptée, comme l'*inchoativité* qui annonce l'événement ou bien comme la *terminativité* qui indique son épuisement⁴⁰⁰. Dans cette perspective, chaque désaccord peut être perçu comme le début d'un

⁴⁰⁰ « Sabemos [empero] que la puntualidad, en cuanto irrupción de lo discontinuo en la continuidad, puede interpretarse, según la lectura que se adopte, bien sea como incoatividad que anuncia el evento, bien sea como

nouvel accord, d'un nouveau contrat avec la conséquente « transformation de la compétence modale de sujets en présence⁴⁰¹ ». On observe en effet comment le *vouloir* de Marie retrouve l'engagement du narrateur, qui n'est autre que le *vouloir* issu du faire suggéré par l'héroïne. On note aussi dans l'attitude du narrateur son « faire interprétatif “influencé”⁴⁰² », manifeste dans son adhésion en tant que sujet manipulé.

3.2.3.2 Les isotopies du désaccord

L'importance des isotopies par rapport à la cohésion du discours et à sa compréhension est un sujet largement traité par les études sémiotiques. Comme le signale Anne Hénault, « la fonction de l'isotopie dominante consiste à promouvoir le développement du discours⁴⁰³ » et « c'est autour d'elle que se font les enchaînements⁴⁰⁴ » :

L'existence du discours – et non d'une suite de phrases indépendantes – ne peut être affirmé que si l'on peut postuler à la totalité des phrases qui le constituent une isotopie commune, reconnaissable grâce à la récurrence d'une catégorie ou d'un faisceau de catégories linguistiques, tout le long de son déroulement⁴⁰⁵.

Il en va de même pour l'activité perceptive et son rôle dans la conformation de la signification. Signalée par Greimas comme « l'endroit non linguistique où se situe l'appréhension de la signification⁴⁰⁶ », l'expérience du sujet percevant, déployée sur la scène du discours, s'avère une « première forme de catégorisation dans le processus d'appréhension de la

terminatividad que señala su agotamiento: será el proceso, situado entre las dos manifestaciones aspectuales, el que decidirá sobre ello ».

Algirdas Julien Greimas, *La semiótica del texto : ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 267. Trad. esp. : Irene Agoff.

⁴⁰¹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 70

⁴⁰² Algirdas Julien Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 123

⁴⁰³ Anne Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012, p. 55

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ Algirdas Julien Greimas, *Maupassant, La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 28, cité par Anne Hénault, *Op. cit.*, p. 55.

⁴⁰⁶ « La perception est l'endroit non linguistique où se situe l'appréhension de la signification ».

Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, (1966, Larousse), Paris, PUF, (1986) 2002, p. 8.

signification⁴⁰⁷ ». De surcroît, les figures peuvent tenir un rôle isotopant, garantissant la « cohérence du discours » et la « rationalité » de sa manifestation⁴⁰⁸.

En prenant en compte ces deux prémisses, nous examinerons les isotopies visuelles dans *Faire l'amour* et la construction discursive de la mort dans la série de Marie pour expliciter la configuration de l'esthétique du désaccord.

3.2.3.3 La figurativité visuelle dans *Faire l'amour*

Dans *Faire l'amour*, le désaccord se trouve mis en lumière, au niveau de la manifestation discursive, par la présence récurrente d'expressions qui relèvent de la *figurativité visuelle*, où la dimension chromatique et la dimension lumineuse se trouvent privilégiées par rapport à la dimension eidétique.

Ces expressions conforment deux *isotopies* confrontées dans le texte. La première, *chromatique*, comporte un éventail de nuances allant du noir au blanc, tandis que la deuxième, *lumineuse*, renvoie à des lumières qui font irruption en perturbant la pénombre et la grisaille qui accompagnent Marie et le narrateur pendant leur séjour à Tokyo. Cette confrontation entre lumière et couleur met en évidence un autre rapport conflictuel qui relève de la *figurativité eidétique* : celui qui s'établit entre l'espace englobé, la chambre de l'hôtel, et l'espace englobant, conformé par les autres dépendances de l'hôtel, comme la réception ou la salle de bain, et la ville de Tokyo. Autrement dit, les lumières qui envahissent la chambre des amants, en troublant la pénombre de leurs reflets criards, ont pour source d'autres dépendances de

⁴⁰⁷ María Isabel Filinich, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 79 (La traduction nous appartient).

⁴⁰⁸ « [...] la figurativité peut jouer un rôle isotopant, garantissant la permanence de la visée, l'homogénéité du discours. Et c'est là, croyons-nous, une des façons d'approcher le problème de la cohérence du discours, la forme de la rationalité par laquelle il se manifeste ».

Keane, Teresa, « Figurativité et perception » dans *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 17, 1991, PULIM, Université de Limoges, pp. 2-3.

Nous renvoyons également au travail de Denis Bertrand *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985, où la permanence isotopique du discours est abordée à partir de la récurrence de la catégorie haut/bas dans le roman de Zola.

l'hôtel, et de la ville de Tokyo avec ses « néons verticaux qui clignotaient imperturbablement dans la nuit » (*FA*, 16).

3.2.3.4 L'isotopie chromatique

La place privilégiée octroyée au chromatisme dans *Faire l'amour* est annoncée par le témoignage de Jean-Philippe Toussaint dans l'interview « En belge dans le texte » :

[...] lorsque j'ai commencé à visualiser mon livre [*Faire l'amour*], la tonalité était rouge, il baignait dans le rouge, aussi je me suis procuré un dictionnaire établi par le CNRS entièrement consacré au vocabulaire du rouge, j'y ai trouvé mon nuancier, et ce beau mot « incarnadine »⁴⁰⁹.

Bien que dans l'étude et l'analyse de la signification, toutes les perceptions se trouvent imbriquées dans une sorte de synesthésie plus ou moins prononcée, où les cinq sens traditionnelles ne constituent pas les seules sources de perception⁴¹⁰, nous retiendrons notre attention sur la figurativité visuelle, dans ses trois dimensions – eidétique, chromatique et lumineuse – pour expliciter de quelle manière couleur et lumière se trouvent confrontées dans un désaccord qui apporte son soutien à la trame complexe de la production du sens.

Tout au long du roman, Marie, l'héroïne, porte un manteau de cuir noir, un chemisier blanc, un soutien-gorge en dentelle noir, un pantalon noir, un slip noir transparent, un pantalon gris, un col roulé noir, des lunettes de soleil aux verres très noirs. La lumière la gêne (*FA*, 23). Son visage est pâle (*FA*, 89) et la masse de poils de son pubis est dense et sombre (*FA*, 24).

⁴⁰⁹ Jean-Baptiste Harang, « En belge dans le texte », *Libération*, 19 septembre 2002. En ligne : https://next.liberation.fr/livres/2002/09/19/en-belge-dans-le-texte_415955 (Consulté le 30 mai 2019).

⁴¹⁰ « [...] parler du rôle de la sensorialité dans la syntaxe figurale ce n'est pas invoquer le canal sensoriel par lequel sont prélevées les informations sémiotiques, au sens où l'on dit que les images relèvent de la sémiotique visuelle parce nous y accédons par le canal sensoriel de la vue. Il s'agit pour nous, [...] non pas du canal sensoriel récepteur, mais de la contribution de la sensorialité à la syntaxe figurale des sémiotiques-objets. Or [...] cette contribution repose rarement (et seulement en apparence) sur des sensations isolées, mais exploite des réseaux, des « grappes » et des « faisceaux » de sensations : pour comprendre comment la sensorialité contribue à la syntaxe figurale, il nous faudra donc passer par la dimension polysensorielle de la signification et de l'énonciation (en production comme en réception) et non par le canal (mono) sensoriel grâce auquel les informations sont prélevées dans le message ». Jacques Fontanille, *Corps et sens*, p. 54.

Moins de détails concernent le narrateur : il porte un tee-shirt noir froissé et humide (FA, 45), des pantoufles en mousse blanche (FA, 35), un grand manteau gris-noir (FA, 87). Il a « le cou piqueté de poils gris et noirs, drus, épars » (FA, 85) et sa langue est « blanche et pâteuse » (FA, 85). Cependant quand il se regarde dans la « pénombre du miroir » (FA, 31) bien qu'il ait du mal à reconnaître son visage, son image lui remémore l'autoportrait de Robert Mapplethorpe⁴¹¹ évoqué plus haut (cf. 3.2.2.1 supra). On ne peut que lire dans cette ekphrasis une anticipation de la fin de la relation, d'un désaccord confirmé par la scène qui clôt la narration, où le narrateur vide le flacon d'acide chlorhydrique sur une fleur :

[...] qui se contracta d'un coup, se rétracta, se recroquevilla dans un nuage de fumée et une odeur épouvantable. Il ne restait plus rien, qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. (FA, 146)

Ces acteurs habillés en blanc, noir et gris circulent dans un espace topique non moins monochrome. Dans la pénombre d'un taxi « surchauffé » (FA, 12) ils arrivent à l'hôtel où la chambre sombre et désordonnée ne se trouve allumée que par « la faible veilleuse tamisée de l'abat-jour de la lampe de chevet » (FA, 19). Un cortège de robes de collection noires repose dans la pénombre (FA, 33). Les employés de l'hôtel portent de livrées noires avec boutons dorés et une petite toque noire (FA, 84). Le réceptionniste en habit noir (FA, 45) vérifie sur un grand registre en cuir noir (FA, 47). La salle de sport se trouve dans le noir (FA, 38). Dehors, la nuit à Tokyo est noire, avec des profils de bâtiments noirs. Et quand le jour se lève, sous un ciel nuageux et gris, les trottoirs noirs deviennent gris au fur et à mesure que la neige blanche fonde quand la pluie commence à tomber. Dans la « grisaille affreuse » du « lendemain de nuit blanche » (FA, 79), une « brume comateuse » enveloppe l'esprit du narrateur (FA, 92).

Cette succession d'occurrences forment une isotopie chromatique sur laquelle prend appui la discoursivisation du désaccord installé dans le couple. De surcroît, les autres sensations et perceptions mises en discours ne sont pas moins dysphoriques : Marie et le narrateur étouffent

⁴¹¹ Robert Mapplethorpe, *Self-portrait* (Autoportrait), 1988, 61x50,8 cm, épreuve au platine.

dans leur chambre ; quand ils sortent dans la rue ils sont frappés par le froid de la « ville grise et embrumée » (FA, 86), traversée par des « avenues fantomatiques et désertes » (FA, 52).

Les rares occurrences de couleur soulignent le désaccord : ne s'intégrant pas à la composition en noir et blanc – à l'instar d'un accord pictural – elles la perturbent. Ainsi, quand le narrateur retrouve Marie dans le hall de l'hôtel il signale :

Elle était immobile, allongée dans un des élégants canapés en cuir noir du halle, la tête et les cheveux tombant en arrière, un bras baillant au sol, et vêtue – c'est ce qui me frappa immédiatement le plus – d'une de ses propres robes de collection en soie bleu nuit étoilée, strass et satin, laine chinée et organza, qu'elle avait passée n'importe comment avant de quitter la chambre, sans l'agrafer à l'épaule, ni l'ajuster aux hanches (je ne l'avais jamais vue porter une de ses robes, et cela ne présageait rien de bon). (FA, 48)

Ou bien quand dans leur chambre ils font l'amour, Marie couvre ses yeux – discoursivisation du /ne-pas-vouloir-voir/ – avec une paire de lunettes de soie *lilas* de la Japan Airlines. En se voilant la face Marie fait taire ses yeux et refuse de regarder le monde et autrui, et, comme le signale Philippe Claudel, « dans un renversement logique, ce qui devrait être visible se cache, et ce qui devrait être caché se voit⁴¹² ».

L'occurrence de la couleur « rouge orangée » (FA, 128) mentionnée plus haut vient accentuer de manière antiphastique la palette monochrome qui typifie l'état de désaccord. En se promenant dans Kyoto le narrateur cherche à retrouver les traces d'un passé heureux avec Marie. La découverte soudaine du sanctuaire Heian et de sa « couleur indéfinissable, ni rose ni vraiment orange, ce rouge dissous, crémeux, exténué » (FA, 128) apparaît comme un *pentimento*, comme une tache de couleur ajoutée jadis à la composition originale pour être plus tard recouverte, condamnée à rester cachée derrière le camaïeu de l'image définitive.

⁴¹² Philippe Claudel, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité » in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (Éds.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 132.

3.2.3.5 L'isotopie lumineuse et les autres manifestations du désaccord

Confrontées à l'atmosphère monochrome du récit, les phares de voitures, les lumières des gratte-ciel, les néons des magasins, les lampadaires de la rue projettent leurs reflets colorés sur les murs de la chambre de l'hôtel. Jaunes, rouges, mauves, ces lumières ne s'accordent pas avec la pénombre. En laissant leurs empreintes par de « longues traînées » (FA, 28) ou de « fugaces filaments » (FA, 28), elles « pénètrent » (FA, 24) et envahissent la chambre (FA, 30) ou bien « déchirent » (FA, 24) la nuit. Leur éclat entre en conflit avec l'isotopie chromatique en signalant le désaccord et en accentuant la différence entre l'espace englobé de la chambre, et celui englobant de la ville de Tokyo :

Aucun de nous n'avait encore allumé de lumière dans la chambre, ni le plafonnier ni la lampe de chevet, et, par la grande baie vitrée de la chambre d'hôtel, on apercevait au loin le quartier administratif de Shinjuku illuminé dans la nuit [...]. En contrebas, à quelques mètres de la fenêtre, apparaissait l'ombre d'un toit plat, en terrasse, recouvert de hautes rampes de néons verticaux qui clignotaient imperturbablement dans la nuit comme des balises aériennes, avec des reflets intermittents et dilatés, rougeoyants, noirs et mauves, qui pénétraient dans la chambre et recouvraient les murs d'un halo de clarté rouge indécise [...]. (FA, 16)

À plusieurs reprises le narrateur signale ce contraste entre son emplacement « dans le noir » (FA, 38) et les « points de vue lumineux tremblotants » de la ville de Tokyo qu'il parvient à percevoir à travers une baie vitrée. Même quand il sort se promener avec Marie, ils le font pendant la nuit, à travers de rues sombres, fondus dans une pénombre où personne ne s'intéresse à leurs tenues excentriques tant ils deviennent imperceptibles. Guidés par les lanternes et les néons des magasins et des boîtes de nuit, les amants poursuivent leur chemin vers une rupture que le narrateur perçoit comme inévitable dès la fin de la nuit : « je pressentis alors qu'avec la fin de la nuit se terminerait notre amour » (FA, 59). Dès le lever du jour le narrateur voit leur amour se dissiper au fur et à mesure que les lumières perdent leur éclat et la nuit son intensité, et le « bleu intense de la nuit » (FA, 69) se transforme en « grisaille » (FA, 69). Le discours du narrateur signale de manière explicite que « le passage au jour me paraissait davantage être une question de couleur que de lumière » (FA, 69), non seulement associant la

temporalité au chromatisme mais aussi indiquant la prééminence d'une figurativité sur l'autre. De fait, les lumières restent attrapées dans une « nuit maintenant diurne » (FA, 69) qui leur ôte force et éclat. Et si le chromatisme s'impose, c'est pour aller rejoindre le narrateur dans la grisaille de sa propre dysphorie.

Ce désaccord entre couleur et lumière est renforcé par d'autres marques qui rejoignent la narrativité paradoxale, comme le multilinguisme qui n'assure pas la communication mais la complique ou la rend impossible, ou les grossièretés et vulgarités qui interpellent le lecteur par leur agressivité inattendue en total désaccord avec le registre soutenu du paragraphe où elles s'insèrent⁴¹³. Finalement, un parapluie « tombé par terre, entre nous, en appui sur ses baleines, à la renverse dans la neige » (FA, 67) s'offre comme une allégorie du désaccord dans le couple. Tout y est subverti. Le haut est tombé vers le bas. L'intérieur est renversé vers l'extérieur. Ce qui doit protéger est exposé à la pluie. On revient, en somme, au désaccord illustré par le carré sémiotique de la Fig. 1 (voir supra) où l'on observe le passage du pôle de l'accord à celui du désaccord.

3.2.4 La mort et l'esthétique du désaccord dans la série de Marie

Depuis l'Antiquité l'amour et la mort se montrent comme des topoï récurrents dans les textes littéraires. La problématique n'est pas étrangère à Jean-Philippe Toussaint qui dans une interview publiée sous le titre « Le sexe et la mort sont au cœur de mes livres » affirme :

Le sexe, comme la mort, sont difficiles à décrire. Avec les éléments et les saisons, ils sont au centre de mes derniers livres. Ce sont les choses les plus essentielles, celles qui touchent à l'humanité⁴¹⁴.

On constate en effet dans les quatre romans qui forment la série de Marie la présence réitérée de l'amour et de la mort, associés l'un et l'autre, en rythmant le récit. Dans le premier volet,

⁴¹³ Voir Fabien Gris, « Vulgarités de Toussaint » in Stéphane Chaudier (dir.), *op. cit.*, p. 161-172.

⁴¹⁴ « Toulouse. Jean-Philippe Toussaint : "Le sexe et la mort sont au cœur de mes livres" ». En ligne : <https://www.ladepeche.fr/article/2013/10/10/1727543-jean-philippe-toussaint-sexe-mort-sont-coeur-livres.html> (Consulté le 5 mars 2020).

Faire l'amour, bien que la mort du père de Marie soit mentionnée « Son père était mort quelques mois plus tôt » (*FA*, 20), c'est surtout la mort de l'amour qui est mise en exergue à travers différents recours narratifs et stylistiques, notamment la métaphore, l'allusion et l'allégorie. Dans le deuxième volume, *Fuir*, longue analepse qui ramène l'action à quelques mois précédant le voyage au Japon, la mort du père de Marie est un des événements principaux du roman. *La Vérité sur Marie*, troisième volet, place la mort de l'amant de Marie, Jean-Christophe de G., au centre de la scène. Finalement, dans *Nue* on assiste à la mort de Maurizio, l'intendant de la maison du père de Marie à l'île d'Elbe. Il y a par conséquent deux morts dans la tétralogie, l'une symbolique, l'autre concrète. Il faudra, dès lors, traiter ces deux morts individuellement, en cherchant leurs traces au niveau de la manifestation discursive pour comprendre leurs constructions et leurs fonctionnements dans le cadre de l'esthétique du désaccord.

3.2.4.1 La mort de l'amour

« L'amour ou la mort ? ». Voici la réponse de Jacques Derrida à une journaliste qui lui demande son avis sur l'amour⁴¹⁵. Outre le quiproquo, la réponse du philosophe met en lumière la liaison incontournable entre les pulsions érotique et thanatique. Comme le signale Jacques Lacan :

[...] la tendance à l'union – l'Éros tend à unir – n'est jamais saisie que dans son rapport à la tendance contraire, qui porte à la division, à la rupture, à la redispersion, et très spécialement de la matière inanimée. Ces deux tendances sont strictement inséparables. Il n'y a pas de notions qui soit moins unitaire⁴¹⁶.

En reprenant cette confusion anecdotique derridienne on peut se demander si dans le roman de Jean-Philippe Toussaint, il s'agit de « faire l'amour » ou de faire la mort. Puisque c'est la mort de l'amour qui est au centre du roman. Ou plutôt son agonie car cet « éros dépité », en

⁴¹⁵ « Jacques Derrida On Love and Being ». En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=dj1BuNmhjAY&t=75s> (Consulté le 27 mai 2020).

⁴¹⁶ Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 114.

empruntant l'expression à Philippe Claudel⁴¹⁷, est en fait un éros agonisant, menacé le long de la tétralogie sans pour autant arriver à mourir tel Prométhée attaché au rocher, condamné à voir son foie dévoré chaque jour pour le voir repousser chaque nuit.

Dans le roman la mort de l'amour est annoncée « je compris qu'elle était prête à brûler nos dernières réserves amoureuses dans ce périple » (FA, 22), pressentie « je pressentis alors qu'avec la fin de la nuit se terminerait notre amour » (FA, 59), consommée « le feu de la rupture que nous étions en trains de consommer » (FA, 29), accomplie « tu ne m'aimes plus, dit-elle » (FA, 18). Cependant c'est surtout sous sa forme métaphorique qu'elle se montre de manière prégnante. Dès l'incipit on décèle la pulsion thanatique incarnée dans le flacon d'acide chlorhydrique que le narrateur porte sur lui jusqu'à la fin du roman avec l'intention « de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un » (FA, 11) et qu'il évoque maintes fois dans le récit, soit pour se demander comment l'emporter sur lui au Japon, (FA 21), soit pour l'associer au plaisir sexuel (« à mesure que l'étreinte durait, que le plaisir sexuel montait en nous comme de l'acide » (29)), soit pour décrire son odeur « et c'était ça qui puait, l'odeur âcre de l'acide » (FA, 35). Néanmoins l'acide tombera sur une fleur, allégorie de la brièveté de la vie, qui disparaîtra soudainement, victime du « désastre infinitésimal » (FA, 146) qui clôt la narration et qui n'est autre que la mort symbolique de la relation amoureuse⁴¹⁸.

Des indices sur la mort de l'amour hantent ce récit chargé d'« une sorte de lyrisme morbide⁴¹⁹ ». Le faible tremblement de terre qui reçoit les amants quand ils arrivent à l'hôtel, la pluie, le froid, les disputes, les malentendus installent au niveau de la manifestation

⁴¹⁷ Philippe Claudel, *op. cit.*, p. 127-130.

⁴¹⁸ La petite fleur mourante rappelle le bouquet de mariage d'Emma Bovary : « Elle le jeta dans le feu. Il s'enflamma plus vite qu'une paille sèche. Puis ce fut comme un buisson rouge sur les cendres, et qui se rongeaient lentement. Elle le regarda brûler. Les petites baies de carton éclataient, les fils d'archal se tordaient, le galon se fondait ; et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée ».

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 79-80.

Nous remercions Béatrice Couteau pour cette observation.

⁴¹⁹ Aline Mura-Brunel, « “ Retour en grâce ” de la fiction : *Un soir au club* de Christian Gailly et *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint » dans Marc Dambre, Bruno Blanckeman (dir.), *op. cit.*, p. 300.

discursive une atmosphère disphorique et funèbre. Ainsi Marie ouvre sa valise devant le douanier au Japon comme « si elle avait dû desceller là le cercueil d'un ami mort dont on eût rapatrié le cadavre après un accident de la route à l'étranger » (FA, 84) et le narrateur voit le tremblement de terre « indissociablement lié » (FA, 95) aux « amours mortes » (FA, 42) et à la fin de l'amour.

3.2.4.2 Les autres morts

Dans *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue* la mort quitte son sujet immatériel pour s'éprendre des acteurs de l'énoncé, les trois liés à Marie. D'abord Henri de Montalte, son père, ensuite Jean-Christophe de G., son amant, finalement Maurizio, l'intendant de la maison de son père à l'île d'Elbe. De la même manière que dans *Faire l'amour* le discours du narrateur offre des pistes, des indices, des traces qui suggèrent ou qui anticipent l'occurrence de la mort. Ainsi dans *Fuir* avant que Marie lui annonce la mort de son père, le narrateur en exprimant ses « relations difficiles avec le téléphone » (F, 41) signale :

J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort – peut-être au sexe et à la mort – mais, jamais avant cette nuit, je n'allais avoir l'aussi implacable confirmation qu'il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort. (F, 41)

Dans *La Vérité sur Marie*, la mort est annoncée d'emblée :

[Mais] je préfère rester prudent quant à la chronologie exacte des événements de la nuit, car il s'agit quand même du destin d'un homme, ou de sa mort, on ne saurait pendant longtemps s'il survivrait ou non. (LVSM, 12)

Et dans *Nue*, l'hypothèse de la proximité de la mort est appuyée sur deux expériences précédentes :

Ce vide qu'elle avait laissé dans la conversation – ce manque, cette absence – laissait place à toutes les hypothèses, de la plus banale à la plus tragique (une mort, évidemment, puisque, chaque fois que Marie m'avait téléphoné à l'improviste ces derniers temps, c'était pour m'annoncer la mort de quelqu'un, son père, deux étés plus tôt, et Jean-Christophe de G., en juin dernier), et permettait toutes les conjectures, sans que rien permît d'en étayer aucune. (N, 88)

Par ailleurs, le discours du narrateur est parsemé d'expressions – « un noir pressentiment » (LVSM, 17), « un déferlement de violence, de stupeur et de mort » (LVSM, 17), « il y eut encore un éclair au loin, vers la Seine, en direction du Louvre, muet, étrange, zébré, prémonitoire » (LVSM, 18) – qui préfigurent, en empruntant le titre au roman de Gabriel García Márquez, « une mort annoncée⁴²⁰ ». Ces occurrences successives conforment un « horizon tensif » sur lequel se profilent les préconditions de la signification⁴²¹. Autrement dit, bien que la mort en tant qu'événement n'ait pas encore eu lieu, elle s'annonce en laissant pressentir son arrivée.

3.2.4.3 La mort comme rencontre

La mort fait partie de l'esthétique du désaccord dans la mesure où, à chaque occasion que la mort apparaît, Marie demande le narrateur de la rejoindre, ce qui déclenche une nouvelle rencontre et un nouvel épisode amoureux. Désormais la mort devient paradoxalement l'élément agglutinant entre l'héroïne et le narrateur et son occurrence scande le texte. Ce dernier se trouve par la suite rythmé par la succession de retrouvailles et de séparations toujours autour d'une mort. En paraphrasant Jacques Lacan, c'est une mort qui ne songe qu'à vivre et non une vie qui « ne songe qu'à mourir⁴²² ».

⁴²⁰ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, La Oveja Negra, Bogota, 1981

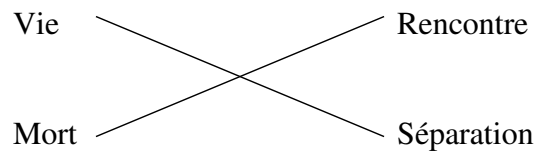
⁴²¹ Dans leur *Sémiotique des passions*, Greimas et Fontanille explicitent qu'il existe dans la production du sens « une première projection du monde en tant que tensitivé phorique » [...] « un horizon tensif non encore polarisé » où les objets (sémiotiquement parlant) ne sont pas encore investis de valeurs. Par conséquent « il convient d'imaginer un palier de "pressentiment" où se trouveraient, intimement liés l'un à l'autre, le sujet pour le monde et le monde pour le sujet ».

Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, pp. 21-25.

⁴²² « La vie ne songe qu'à se reposer le plus possible en attendant la mort. [...] La vie ne songe qu'à mourir – Mourir, dormir, rêver peut-être, comme a dit un certain monsieur, au moment précisément où il s'agissait de ça – *to be or not to be* ».

Jacques Lacan, « Le désir, la vie et la mort » dans *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, p. 319.

Si l'on accepte, en adoptant une lecture occidentale canonique, la catégorisation de la mort comme cause de séparation entre les êtres, les oppositions « vie / mort » et « rencontre / séparation » sont présentés dans une sorte de chiasme :



On constate que la mort, soit sous sa forme symbolique, soit sous sa forme concrète, ne sépare pas mais réunit les amants. Il s'agit en effet d'une opération antiphrastique circonscrite à l'esthétique du désaccord chez Jean-Philippe Toussaint. De la même façon que l'épisode du parapluie tombé par terre à Tokyo met en lumière une inversion des valeurs, la mort perd dans le récit son caractère d'obstacle pour devenir possibilité. Dans ce sens la mort est atteinte d'une double aspectualité syncrétique. Sa terminativité est évidente dans la mesure où il y a quelqu'un ou quelque chose qui disparaît. Son inchoativité est exprimée par sa capacité d'ouvrir la voie à une nouvelle rencontre, c'est-à-dire ou à un nouvel accord.

La situation est récurrente dans la tétralogie. Dans *Fuir* le narrateur se trouve en Chine quand il apprend la mort du père de Marie ce qui devient pour lui une obsession : « Le front contre la vitre, et les sens à l'arrêt, j'avais simplement à l'esprit la phrase comme vide de sens : Henri de Montalte est mort, et je continuais de regarder fixement la nuit par la fenêtre » (*F*, 51). La Chine, les péripéties, les aventures et même le rapport amoureux avec Li Qi, tout sera vite oublié pour ne plus être mentionné dans le roman.

Dans *La Vérité sur Marie* la narration s'ouvre in medias res et le récit s'organise autour d'une anamnèse qui signale l'état de séparation ou de disjonction des acteurs de l'énoncé « [...] plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble » (*LVS*M, 11). Ensuite, à travers une analepse le narrateur reproduit l'épisode de l'accident de Jean-Christophe de G., l'appel de Marie lui demandant de venir chez elle et finalement, leur rencontre. La mort

de Jean-Christophe de G. n'aura lieu que cinquante-cinq pages plus tard « Marie me téléphona en fin de matinée pour m'apprendre sa mort. Jean-Baptiste est mort, me dit-elle (et je ne sus que répondre, ayant toujours pensé qu'il s'appelait Jean-Christophe) » (*LVSM*, 66). Cependant ce ne sera qu'un événement vite oublié. De fait, bien que la digression qui permettra de connaître les détails sur la rencontre à Tokyo de Marie et Jean-Christophe de G., les mésaventures souffertes par ce dernier avec son cheval Zahir ou le quiproquo avec une autre Marie prennent beaucoup de place dans les deux derniers volets de la série, Marie n'évoquera plus cet homme qui a failli mourir dans son lit et dans ses bras.

Dans *Nue*, quand Marie appelle le narrateur pour fixer rendez-vous après deux mois d'absence (« J'aimerais te voir, me dit-elle d'une voix douce, j'ai quelque chose à te dire » (*N*, 87), le narrateur n'imagine d'autre raison qu'une mort, car cela a été la cause de ses appels « à l'improviste ces derniers temps [...] son père, deux étés plus tôt, et Jean-Christophe de G., en juin dernier » (*N*, 88). Plus tard dans le récit on découvrira que la vraie raison de cet appel, c'était l'annonce de sa grossesse et, par conséquent, de la vie.

Ce qui frappe encore plus, c'est le fait qu'en contraste avec ces morts qu'on vient d'évoquer – encore une marque supplémentaire du désaccord – Marie et le narrateur se retrouvent à l'île d'Elbe avec ses couleurs, « son dégradé de maisons aux volets verts et aux façades ocre, jaune pâle et rose » (*F*, 128), et sa végétation exubérante « des bougainvilliers tombaient en cascade de terrasses » (*F*, 129), jardin édénique où Adam va à la rencontre d'Ève. Tous les sens seront convoqués sur cette île dans une synesthésie qui décèle les changements des saisons, comme le montre le récit du narrateur dans *Nue* où il s'arrête sur l'arrivée à l'île en automne :

Cette image d'arrivée en bateau à l'Île d'Elbe m'était pourtant familière, mais je ne l'avais jamais vécue qu'en été, par mer calme, dans la merveilleuse lumière rose et liquide du matin. Aujourd'hui, on faisait à peine la différence entre le ciel et la mer, la côte paraissait sauvage, avec des nappes de brume qui s'accrochaient aux aspérités du relief. (*N*, 103)

On ne peut passer sous silence la mise en valeur de l'expérience olfactive à travers le récit de l'incendie de *la cioccolateria*, où l'odeur de brûlé sature l'espace par son omniprésence. Par

ailleurs la tétralogie des saisons rappelle non seulement la structure de la série de Marie, mais aussi son nom, sa profession de styliste et surtout les quatre éléments – la terre, le feu, l’air et l’eau – dont deux, le feu et l’eau, auront une importance particulière : le feu comme élément destructeur et transformateur et l’eau comme élément réparateur.

3.2.4.4 Le deuil de Marie et la mélancolie du narrateur

Ces morts symbolique et matérielle, comme on les a nommées, produisent des effets différents sur Marie et sur le narrateur. Leurs attitudes envers la mort se trouvent encore une fois dans un rapport de désaccord. Comme l’explique Sigmund Freud, les mêmes événements peuvent provoquer un deuil ou une mélancolie :

Le deuil est, d’ordinaire, la réaction à la perte d’un être aimé, ou bien d’une abstraction qui lui est substituée, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc. Parmi ces circonstances, on trouve chez des nombreuses personnes, [...], une mélancolie au lieu du deuil⁴²³.

Dans ce sens, on constate le travail de deuil fait par l’héroïne face à la perte de l’amour ou à celle de son père. Le narrateur, par contre, réagit comme un mélancolique, caractéristique déjà évoquée des héros narrateurs de Toussaint. Le deuil sera surmonté après un certain temps et le moi deviendra « libre et déshinibé⁴²⁴ ». Dans la mélancolie, le moi s’identifie avec l’objet abandonné, et la perte de l’objet devient « une perte de son moi⁴²⁵ ».

Si l’on revient à l’épisode du parapluie tombé à Tokyo, le narrateur, déçu par l’agonie de cet éros qui le ronge comme l’acide du flacon, décide de se rendre à Kyoto – anagramme de Tokyo où l’on peut lire encore une fois la subversion – pour retrouver les traces d’un passé heureux avec l’héroïne. Porté par son élan il l’appelle depuis Kyoto bien qu’il soit déjà trop tard :

⁴²³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 45.

⁴²⁴ *Idem*, p. 48.

⁴²⁵ *Idem*, p. 53.

« Quant à la pulsion *thanatique*, ou de *mort*, [...] elle a le choix : soit de se diriger seule vers le dehors (objet, autre) et de l’attaquer avec un maximum de violence, de destructivité, de cruauté ; soit de s’infléchir vers le Moi sous l’aspect d’une dépréciation, d’une sévérité critique, d’une dépressivité, voire d’une mélancolie suicidaire ». Julia Kristeva, « La révolte intime : Colette », Séminaire doctoral de Julia Kristeva - Idéalisations, génitalité, néo-réalité. En ligne : <http://www.kristeva.fr/idealisation.html> (Consulté le 3 juillet 2020).

Elle allait bien, me disait-elle, elle était très concentrée, absorbée par le travail, ses journées étaient épuisantes, mais le montage de l'exposition était fini, je ne lui manquais pas tellement, c'était peut-être mieux pour son travail que je ne sois pas là. Oui, je crois que je suis mieux seule en ce moment, me dit-elle. Elle disait tout cela d'une voix égale et douce, légèrement ensommeillée, et je songeais que je ressentais la même chose qu'elle, finalement, que moi aussi j'étais mieux seul en ce moment, plus calme et plus apaisé, je ne pouvais que m'incliner devant la lucidité de son jugement, même si j'aurais préféré faire les mêmes constatations moi-même, car on allège toujours la cruauté d'un constat par la satisfaction d'en établir soi-même la pertinence. (FA, 133)

En tant que sujet amoureux barthésien, le narrateur essaie de rattraper « le fil d'une histoire » à laquelle ni lui ni Marie ne croient plus⁴²⁶. Bien que Marie et le narrateur soient d'une certaine manière d'accord et qu'ils préfèrent rester séparés « [...] je crois que je suis mieux seule en ce moment, me dit-elle. [...] et je songeais que je ressentais la même chose qu'elle » (FA, 133), leurs réactions diffèrent fortement. En fait, derrière l'acceptation du narrateur se cache le faire persuasif de Marie. Néanmoins il retournera à Tokyo et essaiera de la retrouver. Marie, pour sa part, fera ce même soir la connaissance de Jean-Christophe de G. avec qui elle aura une relation amoureuse qui se prolongera après leur retour à Paris.

Cette disposition à accepter la mort de l'amour de la part de Marie est en accord avec son attitude vis-à-vis de la mort de son père et de Maurizio, le gardien de la maison à l'île d'Elbe. Elle exprime sa douleur et sa rage. Elle participe aux rituels qui accompagnent la mort. Et dans une sorte de cérémonie funéraire elle se baigne dans la mer et elle pleure ses pertes, cherchant dans l'eau la force réparatrice qui lui permettra d'accomplir ses devoirs. Nous avons mentionné plus haut le contraste entre l'eau et le feu. Ce dernier avec sa force destructrice et la perte irréparable qu'il génère non seulement évoque la mort mais aussi un nouvel ordre des choses. D'une certaine manière il rappelle ce deuil qui, comme signale Freud, « sera surmonté après un certain laps de temps, et nous considérons peu convenable, voire malsain, de le perturber⁴²⁷ ». Il est à noter que pour son court-métrage « Trois fragments de *Fuir* » Jean-

⁴²⁶ « On reprenait alors tant bien que mal, le fil d'une histoire à laquelle on ne croyait plus ». Roland Barthes (1977), « Sans réponse » dans *Fragments d'un discours amoureux*, p. 209.

⁴²⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 45.

Philippe Toussaint a choisi de montrer dans le premier fragment le moment où Marie apprend la mort de son père et se lance dans une course effrénée à travers le Louvre, ne cachant ni sa rage, ni sa douleur, ni son désespoir. En cherchant « la sortie » elle se perd dans sa perte pour retrouver finalement le calme dans un coin isolé du musée. Dans le troisième fragment on retrouve l'héroïne à l'île d'Elbe pleurant dans la mer. Au demeurant, les deux fragments permettent de retracer les diverses étapes de ce deuil qu'on arrive à recomposer.

3.2.4.5 La vie versus la mort

Le cycle de Marie finit avec l'annonce de la grossesse de Marie. D'une certaine manière, la vie s'impose à la mort. Néanmoins, les événements n'échappent pas non plus à l'esthétique du désaccord. Appelé par Marie, le narrateur se rend place Saint Sulpice et bien qu'il pressente l'annonce de quelque chose de spécial il apprendra pourtant une nouvelle mort, celle de Maurizio :

Je regardais la silhouette de Marie de dos à travers la vitre du café – elle était déchirante, cette nuit, sous la pluie –, et je compris alors, à ce moment-là, j'en eus la certitude, en un éclair, que ce n'était pas ça, la chose qu'elle avait à me dire – la mort de Maurizio et sa proposition de l'accompagner à l'île d'Elbe pour l'enterrement –, mais que ce qu'elle avait à me dire, elle ne me l'avait pas encore dit et qu'elle ne me le dirait pas ce soir, mais seulement quelques jours plus tard à l'île d'Elbe. Et quand, plus tard, je repenserais à cet instant, il se vérifierait que je ne m'étais pas trompé. (N, 98)

Cette mort sera le point de départ d'une nouvelle rencontre et d'un nouveau voyage à l'île d'Elbe, où Marie lui annoncera sa grossesse. Et elle le fera, paradoxalement, dans un cimetière. Plus tard, le narrateur se servira d'une ekphrasis pour évoquer la scène, et il choisira, parmi toutes les *Annonciations* italiennes, la seule image à sa connaissance où la Vierge se montre réticente face à la volonté divine (N, 158). Une fois encore, la figure rappelle le désaccord. De plus, l'enfant a été conçu « la nuit du grand incendie de la fin de l'été » (N, 160) ce qui renvoie à la présence du feu comme élément transformateur qui à travers sa capacité destructrice établit un nouvel ordre des choses. Finalement, la série de Marie est close par une question de

l'héroïne « Mais, tu m'aimes, alors ? » (*N*, 169), p  roraison qui met en sc  ne une fin qui n'en finit pas de ne pas finir et qui laisse la voie ouverte à de nouveaux désaccords.

3.2.5 L'esth  tique du désaccord et la traduction

Force est de constater que l'étude des perceptions visuelles et de la construction discursive de la mort dans la série de Marie ne sont que deux possibilités pour évaluer la narrative paradoxale de Jean-Philippe Toussaint, avec ses jeux d'imprécisions « Il est peut-être très imprécis de dire que je l'aimais, mais rien ne pourrait être plus précis » (*LVSM*, 57) et sa circularité qui rappelle les saisons. Notre attention a été portée sur deux traits saillants mais pas exclusifs, qui sont d'ailleurs accompagnés d'autres éléments textuels présentés, eux aussi, dans un rapport d'opposition – l'Asie (le Japon et la Chine) et l'Europe (la France et l'Italie) l'espace urbain (Paris) et l'espace rural (l' le d'Elbe), l'hiver au Japon et l'été en Chine –, et qui s'intègrent à l'esthétique du désaccord dont le fonctionnement en termes de production du sens est schématisé par le carré sémiotique de la Fig. 1 (voir supra). Nous verrons dans le chapitre consacré aux traductions interlinguistiques comment certaines composantes de cette esthétique particulière répondent à un degré d'intraduisibilité plus ou moins prononcé, en montrant une résistance *stylistique*   la traduction.

3.2.5.1 Jean-Philippe Toussaint et la traduction

Jean-Philippe Toussaint consacre une partie de *C'est vous l'écrivain* aux traductions, « une des choses les plus belles qui me soit arriv ⁴²⁸ ». Selon l'auteur, c'est grâce aux traductions qu'il a découvert le Japon en 1990, et la Chine en 2000. « La littérature m'a apporté l'Asie sur un

⁴²⁸ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 123.

plateau de jade⁴²⁹ ». La page web de l'écrivain (jptoussaint.com), dans la section qu'il accorde aux traductions, permet de constater que ses textes ont été traduits dans trente-six pays⁴³⁰ – et trente-neuf langues si on ajoute le catalan, le galicien et le corse⁴³¹ – depuis la première traduction italienne de *La Salle de bain*, parue peu après la sortie du livre en France, en 1985⁴³². Jovanka Šotolová, éditrice et traductrice de Toussaint, signale à ce propos :

Les chiffres ne font que résumer quelques faits bien connus pour ceux qui s'intéressent à l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint : le plus grand nombre de parutions concerne l'Allemagne, y compris deux rééditions. Suivent le Japon, les États-Unis, les Pays-Bas et la Chine, tous avec plus de dix parutions. Entre trois et neuf titres ont été traduits et publiés dans seize pays, quinze autres proposent à leurs lecteurs deux, voire un seul livre⁴³³.

En outre, l'invitation à rédiger et à traduire une version de la nouvelle apocryphe de Jorge Luis Borges mentionnée dans *La Vérité sur Marie* (168), publiée sur la page web de l'écrivain en treize langues – allemand, anglais, chinois, coréen, espagnol, estonien, français, hongrois, italien, japonais, portugais, serbe, tchèque – confirme encore une fois l'intérêt de Toussaint envers la traduction et le multilinguisme.

Le travail de Toussaint avec ses traducteurs au Collège européen des traducteurs de Seneffe, en Belgique, est également évoqué dans *C'est vous l'écrivain*⁴³⁴. Les comptes rendus des séances, et quelques enregistrements des rencontres entre 2000 et 2016 sont disponibles sur le site web de l'écrivain. Ces matériels permettent d'apprécier la manière dont l'écrivain coopère avec ses traductrices et traducteurs, notamment dans la traduction de la série de Marie, comme

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ Afrique du Sud, Algérie, Allemagne, Angleterre, Argentine, Bosnie, Brésil, Bulgarie, Chili, Chine, Corée, Croatie, Danemark, Espagne, Estonie, États-Unis, Finlande, Grèce, Hongrie, Italie, Japon, Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Russie, Serbie, Slovénie, Suède, Taïwan, Tchéquie, Turquie, Israël, Vietnam.

<http://www.jptoussaint.com/traductions.html> (Consulté le 3 juin 2022).

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 122.

⁴³³ Jovanka Šotolová, « Les mécanismes de séduction de Jean-Philippe Toussaint, écrivain » dans Jean-Michel Devésa (dir.), *op. cit.*, p. 22.

⁴³⁴ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 123.

le montre la suggestion de maintenir certains termes en langue étrangère, exprimée pendant la séance sur *Fuir* le 28 août 2006 :

“hutongs”, les ruelles chinoises traditionnelles. JPT suggère de ne pas traduire ni expliquer le terme, de laisser “hutongs” dans toutes les langues⁴³⁵.

Cette demande explicite de l'écrivain ne doit pas être interprétée pourtant comme une ingérence dans le travail des traducteurs. Au contraire, Toussaint considère que « la décision finale⁴³⁶ » appartient au traducteur :

Malgré toutes les explications qu'on peut donner, le traducteur est toujours seul, il doit résoudre les problèmes sans aide extérieure. C'est lui qui est aux manettes, c'est à lui qui appartient la décision finale. [...] Moi, comme écrivain, je ne peux que l'assister, apporter des informations sur certains passages du texte français, le mettre en garde sur certaines difficultés ou allusions cachées, mais ce n'est pas à moi qu'appartient la décision finale. C'est au traducteur de prendre ses responsabilités, et d'avoir la main ferme. Ce que je demande d'un traducteur, c'est qu'il ait dans sa langue la même exigence que moi en français⁴³⁷.

De plus, cette coopération avec les traducteurs n'est pas exclusive de Toussaint. On retrouve une remarque similaire chez Umberto Eco :

[...] il faut informer le plus possible ses traducteurs sur les allusions qui, pour une raison ou pour une autre, risquerait de leur échapper ; aussi, je leur envoie en général des pages entières de notes qui explicitent les références⁴³⁸.

On apprécie, en effet, chez Toussaint, l'attitude coopérative de l'écrivain qui se met au service des traducteurs en répondant « aux questions de chacun⁴³⁹ » pleinement conscient de la complexité et de la minutie qui concernent toute traduction. De surcroît, l'écrivain montre un regard très avenant envers la traduction. En acceptant que toute traduction comporte des glissements et des pertes, l'auteur ne voit pas cela comme une trahison mais comme quelque chose d'inévitable, qui ne compromet pas dans tous les cas de manière inéluctable les qualités de l'œuvre original. De fait, Toussaint reconnaît avoir lu « tous les grands auteurs étrangers⁴⁴⁰ » en français, sans que cela l'ait empêché « d'apprécier les délicieuses volutes ocellées de la

⁴³⁵ http://www.jptoussaint.com/documents/2/24/28_ao%C3%BBt_2006.pdf (Consulté le 3 juin 2022).

⁴³⁶ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 124.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, p. 275.

⁴³⁹ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 123.

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 125.

prose de Nobokov⁴⁴¹ ». Ce qui compte, pour Toussaint, outre la maîtrise du traducteur de sa propre langue, c'est la disposition du lecteur envers le texte, que ce soit l'original ou la traduction. Ainsi un lecteur asiatique ou latino-américain confronté à une traduction peut-il se montrer plus réceptif envers « les intentions de l'auteur⁴⁴² » qu'un lecteur français vis-à-vis de l'original. De manière indirecte, Toussaint met en lumière cette capacité qu'a la traduction de faire apparaître des potentialités du texte source, de générer des pertes mais aussi des gains.

3.2.5.2 Le multilinguisme dans la série de Marie

Tout au long de la tétralogie de Marie, le narrateur bouge sans cesse. On le retrouve au Japon dans *Faire l'amour* ; en Chine et à l'Île d'Elbe dans *Fuir* ; à Paris, à l'Île d'Elbe et au Japon dans *La Vérité sur Marie* et dans *Nue*. Ces déplacements impliquent la confrontation et l'interaction avec des contextes linguistiques différents où le narrateur et son héroïne devront faire face à une série de situations disparates.

Bien que la définition du dictionnaire pour multilinguisme soit l'« état d'un individu ou d'une communauté linguistique qui utilise concurremment trois langues différentes ou davantage⁴⁴³ », Jean René Ladmiral distingue le multilinguisme, « un concept "objectif"⁴⁴⁴ » qui désigne l'espace où coexistent plusieurs langues, du plurilinguisme, « un concept plus "existential" qui concerne les individus pratiquant plusieurs langues⁴⁴⁵ ». Dans ce sens, la situation de communication multilingue et plurilingue toussaintienne comprend un ensemble de procédés

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Dictionnaire CNRTL*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/multilinguisme> (Consulté le 5 mai 2020)

⁴⁴⁴ Jean-René Ladmiral, « Préface », dans Marc Lacheney, Nadine Rentel, Stephanie Schwerter (dir.), *Langues et cultures en contact*, Berlin, Peter Lang, 2022, p. 8.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

phatiques, notamment la gestualité et la proxémique⁴⁴⁶, comme le montrent la scène où Zhang Xiangzhi indique au narrateur la Cité interdite à Pékin :

Zhang Xiangzhi, devant moi, qui continuait de conduire la moto sans ralentir, lâchait un instant le guidon pour m'indiquer l'édifice du bras en me criant : *Gugong, Gugong !*, tout en levant le pouce en l'air dans le vent pour témoigner sans doute en quelle haute estime il tenait le monument (et m'en conseiller par là même, en quelque sorte, implicitement, la visite) [...]. (F 84-85)

ou le récit de l'arrivée de Marie et le narrateur à l'île d'Elbe pour l'enterrement de Maurizio :

Marie l'enlaça, le prit par l'épaule et lui fit ses condoléances, passa rapidement la main dans ses cheveux dans un geste affectueux et brouillon. *È la vita*, dit-il, sans conviction, d'un air un peu las, ennuyé, et il s'avança vers moi, hésita un instant à se laisser également enlacer, mais je n'en avais nullement l'intention, et je me contentai de lui tendre la main à distance. Il me serra la main, avec résolution, une poigne ferme, volontaire, sans sourire. Je lui dis un mot aimable en italien sur son père, je dis que l'appréciais et que tout le monde l'aimait à la Rivercina, et m'écoutant en hochant la tête, triturant les clés de sa voiture, il dit la même phrase « *è la vita* » sur le même ton ennuyé, comme s'il l'avait déjà dite cent fois dans la journée et la dirait encore cent fois. (N 107)

De la même manière que les gestes de Zhang Xiangzhi se confondent avec ses cris, la gestualité et la proxémique s'imbriquent avec l'expression en italien « *È la vita* » [C'est la vie]⁴⁴⁷, en discours direct et sans traduction, et avec le récit du narrateur qui reproduit en discours indirect, en signalant l'emploi de l'italien, ses mots adressés à Giuseppe.

Le narrateur toussaintien est conscient du multilinguisme et des entraves qu'il comporte. « L'obstacle de la langue » est signalé de manière récurrente à travers sa mention directe (LVSM 97), (N 116) ou par la mise en scène des confusions, malentendus, quiproquos où le narrateur apparaît comme la victime, comme l'agent passif du multilinguisme. Ce sont les autres qui emploient leurs propres langues laissant le narrateur dans une situation d'exclusion.

⁴⁴⁶ « C. Kerbrat-Orecchioni [en] fait un substantif et appelle *phatiques* "l'ensemble des procédés dont use le paroleur pour s'assurer l'écoute de son destinataire". Ces phatiques peuvent être des unités d'ordre verbal ("hein ?", "tu vois", "n'est-ce pas ?"...) mais aussi des regards, des mimiques... ».

Dominique Maingueneau. *Les termes clés de l'analyse du discours*, p. 98.

« L'anthropologue américain E.T. Hall a proposé le terme de proxémique (*proxemics*) pour désigner "l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique". [...] [E.T. Hall] admet l'existence d'importantes variations d'une culture à l'autre en ce qui concerne les normes proxémiques en vigueur (aux cultures "à contact proche" s'opposent les cultures "à contact distant", cette distinction étant du reste graduelle) ».

Patric Charaudeau, Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 477-479.

⁴⁴⁷ Toutes les traductions entre crochets nous appartiennent.

Ou bien, ce sont les étrangers qui se servent d'une troisième langue – d'habitude l'anglais⁴⁴⁸ – pour communiquer avec le narrateur. La situation n'est jamais envisagée du point de vue opposé présentant le narrateur comme celui qui profiterait du français pour en tirer avantage. Ainsi, quand le narrateur rentre dans la maison du père de Marie pour voir s'il y a quelqu'un, l'emploi de sa langue devient un obstacle et un signe d'étrangeté par rapport au contexte :

Il y a quelqu'un ? dis-je, criai-je presque, une nouvelle fois, au milieu des escaliers, et c'est alors que je compris que, s'il y avait quelqu'un, c'était quelqu'un qui ne voulait pas se montrer, c'était quelqu'un qui ne répondrait pas à mes questions – et encore moins si elles étaient formulées en français. (N, 166)

Le multilinguisme peut aussi jouer le rôle de marque d'érudition ou de prestige social. Le père de Marie, sorte de misanthrope installé à l'île d'Elbe, est un « homme de culture qui parlait plusieurs langues » (N 124) et Jean-Christophe de G. s'adresse « en anglais, à divers interlocuteurs » (LVSM 88). Dans le même ordre, on trouve dans *La Vérité sur Marie* tout un paragraphe consacré au vocabulaire équestre en différentes langues :

Marie demanda à Jean-Christophe de G. si, dans toutes les langues, on parlait de *la robe* des chevaux. Est-ce que c'était le même mot en anglais pour désigner la couleur de leur crin ? *A dress* ? Jean-Christophe de G. lui dit que non, qu'en anglais, on disait *coat*, un manteau – à cause du climat, lui expliqua-t-il en souriant, en France, les chevaux peuvent se contenter d'une robe, en Angleterre, ils ont besoin d'un manteau (et d'un parapluie, naturellement, ajouta-t-il avec flegme). (LVSM 141-142)

L'emploi de termes locaux, selon les différents pays où l'action se développe, fonctionne comme marqueur topographique dans la narration. Ainsi, dans *Faire l'amour*, aux toponymes propres du séjour au Japon (Nagoya, Kyoto, Shin-Osaka, Shih-Kobe) (110), viennent s'ajouter des termes en japonais : « tako-yaki » (53), « udon » (54), « ramen » (54) (termes culinaires), « getas » (63) (chaussures japonaises), « katakanas » (64) (système d'écriture), « Shinkasen »

⁴⁴⁸ Philippe Claudel signale à propos de *Faire l'amour* : « [...] aucune langue – sinon un fade, très impersonnel et très universel anglais, le fameux anglais commercial, utile pour le commerce des hommes et non leur connaissance – ne permet de s'unir aux autres, de goûter leur voie, le produit mélodieux de leur langue. Un chemin et un espace ponctués de l'étrangeté " d'indéchiffrables colonnes d'idéogrammes " qui portent un sens auquel sans cesse et de façon irrémédiable on échappe, duquel toujours on est exclu et qui ne deviennent que les ornements décoratifs d'une histoire se tissant dans une autre langue ».

Philippe Claudel, *op. cit.*, p. 128.

(110) (système de train à grande vitesse japonais), « bentos » (111) (repas japonais individuel, complet et prêt à consommer), « fusuma » (119) (écran opaque coulissant employé comme porte ou comme division dans une pièce), « sumotori » (120) (lutteur de sumo), « shiso » (128) (équivalent du basilic), « daikon » (128) (radis japonais)⁴⁴⁹.

Cette présence de mots japonais francisés, d'emprunts qui revêtent « une valeur stylistique de couleur locale⁴⁵⁰ » répond à une décision de l'auteur mentionnée dans les comptes rendus des séances au Collège des traducteurs de Seneffe. Non seulement Jean-Philippe Toussaint intègre ces termes au discours du narrateur en les montrant en romain, c'est-à-dire sans les reproduire en italique comme il est de rigueur dans la règle typographique pour les mots dans une autre langue, mais de plus il demande aux traducteurs de les conserver tels quels dans leurs traductions. On lit ainsi dans le compte rendu de la séance sur *Faire l'amour* du 25 août 2003, publié sur la page web de l'écrivain :

JPT francise un grand nombre de mots japonais, certains connus comme futon ou sushi, mais aussi des mots plus complexes, comme pachinko, daikon ou fusuma. Il préconise de ne pas chercher à les traduire, de leur laisser leur « couleur » japonaise, sans les mettre en italique ou chercher à les expliquer (ni dans le texte, ni dans des notes en bas de page). C'est un roman, pas un livre savant.

La situation est identique avec l'italien à l'île d'Elbe. La *barzulletta* [blague] (*F* 159), le *telefonino* [téléphone portable] (*LVSM* 160), les *vongole* [palourdes] (*LVSM* 173), la *cioccolateria* [chocolaterie] (*N* 108) accompagnent les toponymes – Nisporto (*F* 126), Portoferraio (*F* 127), Monte Capanello (*LVSM* 199), Monte Strega (*LVSM* 199), Voleterraio (*LVSM* 199), etc. – réalisant « au sens de : faire passer pour réel⁴⁵¹ » tout ce que la fiction a de concerté et d'artificiel. De fait, dans « *Nue* est un titre qui pourrait s'appliquer à tous mes livres », entretien avec Alexandre Rochon, l'auteur exprime de quelle manière l'île d'Elbe de ses

⁴⁴⁹ Nous respectons la police employée par Jean-Philippe Toussaint dans ses romans. Les termes japonais ne sont pas reproduits en italique.

⁴⁵⁰ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, p. 19.

⁴⁵¹ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation » dans *Communications*, 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, p. 20.

romans est une création fictionnelle, inspirée, bien entendu, d'endroits réels mais qui correspondent aussi à la Sicile ou la Corse⁴⁵². De cette manière, la reproduction d'un office religieux (*F* 134-135) ou celle d'une chanson de Luccio Battisti (*N* 121)⁴⁵³ apportent à cette « construction immatérielle d'adjectifs et de pierre, de métal et de mots⁴⁵⁴ » l'effet de réel, dans le sens barthésien du terme⁴⁵⁵ (Barthes 84-89), qui la rend vraisemblable.

En termes généraux, dans le cycle de Marie, le multilinguisme apparaît a) de façon spontanée sous la forme d'un terme ou d'un syntagme, la plupart du temps intégrés au discours du narrateur ou d'un personnage ; b) thématisé de manière directe ou indirecte par des commentaires du narrateur qui signalent, voire explicitent, l'emploi d'une langue étrangère.

Nous évoquerons, dans le premier cas, la scène de *Faire l'amour* où le narrateur et l'héroïne reçoivent dans leur chambre un fax arrivé de manière inopinée :

Sans la moindre intervention extérieure, et dans un silence d'autant plus surprenant que rien ne l'avait précédé ni rien le suivit, le téléviseur s'était allumé de lui-même dans la chambre. Aucun programme n'avait été initialisé, aucune musique ni aucun son ne sortait du récepteur, seulement une image fixe et neigeuse sur fond bleu dans un imperceptible grésillement électronique continu. *You have a fax. Please contact the central desk.* Marie, les yeux ceints de ses lunettes de soie, n'avait rien remarqué de cette interruption et continuait de se mouvoir dans mes bras dans la pénombre bleutée de la chambre. (*FA* 30)

⁴⁵² « En réalité, j'ai fait un tout premier voyage au début des années 2000, avec déjà l'idée d'y situer un roman. Puis en 2020, j'y suis retourné quasiment en repérages pour la scène du cimetière de *Nue*. Il y a d'ailleurs plus de précision documentaire dans cette scène, même si je mélange plusieurs cimetières existants à l'île d'Elbe, auxquels je mêle quelques souvenirs de l'extraordinaire cimetière d'Agrigente en Sicile. Mais, plus généralement, l'île d'Elbe de mes livres est toujours inspirée par la Corse, que je connais très bien depuis le début des années 1980. L'expérience intime des lieux, les odeurs, les sensations physiques, et même la géologie et la végétation, viennent toujours de la Corse. Même si de façon superposée, j'ai travaillé avec de la vraie documentation qui concerne l'île d'Elbe, des cartes de géographie, des guides touristiques. J'ai situé très précisément la Rivercina, la maison du père de Marie, sur une carte d'île d'Elbe, un peu à l'est de Portoferraio, sur la route de Nisportino. Mais si le niveau supérieur concerne l'île d'Elbe, dans le détail, plus on descend sur la carte, plus on zoome en quelque sorte vers le sol, comme dans un logiciel de cartographie en ligne, plus on se rapproche de la Corse, plus c'est la Corse en réalité qui m'inspire ».

« *Nue* est un titre qui pourrait s'appliquer à tous mes livres. Conversation entre Alexandre Rochon et Jean-Philippe Toussaint » dans Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Minuit (« double » n° 92), 2013/2017, pp. 173-185.

⁴⁵³ La chanson de Lucio Battisti dit « *Amore mio, hai già mangiato o no ?* » [Mon amour, as-tu déjà mangé ou pas ?]. L'italien permet l'élision du sujet, dès lors « amore mio » [mon amour] est un vocatif et non le sujet phrastique de la proposition « hai [tu] già mangiato o no ? » [as-tu mangé ou pas ?]. Par conséquent la transcription dans le roman (*Amore mio ha già mangiato o no.*) semble comporter une erreur culturelle, d'autant plus que la même orthographe est conservée dans la version intégrale de la tétralogie Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M. - Marie Madeleine Marguerite de Montalte*. Minuit, 2017, p. 646. (C'est nous qui traduisons entre crochets).

⁴⁵⁴ Jean-Philippe Toussaint, « Comment j'ai construit certains de mes hôtels » dans *L'urgence et la patience*, p. 54.

⁴⁵⁵ Roland Barthes, « L'effet de réel » dans *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable, pp. 84-89.

Bien que le message soit écrit en anglais, outre l'emploi de l'italique, aucune autre remarque ne signale son emploi. La même situation est observée dans la mention des dépendances et des panneaux d'indication de l'hôtel : « *Health Club* » (37), « l'*airport limousine* » (46), ou même « EXIT, EXIT, EXIT » (37) reproduit en romain dans l'original en français.

Dans d'autres cas, dans les différents volets de la tétralogie, l'emploi de la langue étrangère apparaît sous la forme du discours direct :

Le réceptionniste tardait à revenir (*just a moment, please*, m'avait-il dit, avant de disparaître dans les profondeurs d'un petit local annexe), et j'attendais son retour à la réception, les pieds nus dans mes sandales humides. (FA 47)

[...] j'entendis le jeune homme refermer la porte précipitamment et me suivre dans l'allée en m'expliquant que le musée était fermé (*it is closed, it is closed*, répétait-il d'une voix altérée). (FA 141)

ou intégré au discours du narrateur :

[...] la fille de Peppino, une adolescente morose assise à califourchon sur la barrière, un *telefonino* à l'oreille, qui parlait d'une voix traînante en alignant à l'occasion une brève salve de gestes éloquents de sa main retournée. (LVSM 160)

La dame nous accompagna au premier étage, ouvrit la porte d'une chambre en haut des escaliers, une chambre très spacieuse, haute de plafond, avec un lit *matrimoniale*. [...] *Aspettate un attimo*, dit-elle, et elle nous expliqua qu'il fallait attendre quelques minutes pour que cela commence à chauffer. (N 130-131)

Dans le dernier exemple, la mention du lit « *matrimoniale* » [matrimonial] correspond à un discours indirect libre. Le mot en effet appartient au discours de la propriétaire de l'hôtel ; le narrateur, en tant que Français, parlerait plutôt d'un *lit double*. De plus, l'expression « *lit matrimoniale* », outre la marque de l'italien, comporte une connotation culturelle, comme si un lit double ne pouvait être occupé que par un couple marié.

Quand le multilinguisme est thématiqué, il est traité de différentes manières. Dans certains cas, le narrateur mentionne l'emploi d'une langue « elle dit quelques mots en japonais au chauffeur pendant que je prenais place dans la voiture » (FA 105), ou reproduit le message original en discours indirect « [...] et d'un ton précis, en anglais, dit qu'elle avait des bagages à faire descendre à la réception » (FA 82).

Dans d'autres cas, la narration présente une intervention méta-discursive⁴⁵⁶, comme l'explicitation des contraintes linguistiques qui provoquent la confusion entre le chinois et le français quand le narrateur se trouve en Chine et veut modifier son billet d'avion pour rentrer en France :

Dans ma chambre, je passai immédiatement quelques coups de téléphone pour régler les modalités de mon retour. Je tombai d'abord sur une opératrice, qui me disait « ouais » d'un air morne (en réalité elle disait « wei », « allô » en chinois, qui se prononce à peu près comme le « ouais » français, avec la même intonation désinvolte et épuisée). (F 62)

Il est à noter que dans certaines occurrences le narrateur construit son discours à l'instar d'un traducteur ou d'un interprète :

Une porte s'ouvrit alors en dessous de moi, et une dame en tablier de cuisine apparut dans le couloir, accueillante, volubile, étonnamment souriante et gentille, qui me dit que l'hôtel était complet (*mi dispiace ma siamo al completo*). Elle paraissait vraiment désolée (*ma in agosto, se non c'è gente in agosto*), et, me retenant comme j'allais partir (*è piena stagione, capisce*), me dit d'attendre un instant, réfléchit avec ostentation (elle semblait, quand elle ne parlait pas, mimer ostensiblement chacune des paroles qu'elle ne prononçait pas), la main levée, démonstrative, en suspension, pour me faire patienter. (F 130)⁴⁵⁷

On observe que la première phrase en italien est reprise d'abord par le narrateur en discours indirect en français puis reproduite en italien entre parenthèses. Les autres interventions de la propriétaire de l'hôtel sont explicitées par le discours du narrateur et illustrées par la reproduction exacte des mots de la femme.

Pourtant le narrateur peut aller encore plus loin, comme il arrive avec le récit de la rencontre avec Li Qi dans *Fuir*. Bien que l'échange ait eu lieu en anglais, il est reproduit par le narrateur en français :

C'est là que je fis la connaissance de Li Qi. [...] J'avais tout de suite remarqué sa présence, mais je ne lui avais adressé la parole que plus tard [...] Elle avait remarqué que je n'étais pas Chinois (sa perspicacité m'avait amusé, et qu'est-ce qui vous fait croire ça ? avais-je dit). *Votre* sourire, avait-elle dit, *votre* léger sourire (tout ceci *en anglais* et sans se départir de ce léger sourire qui nous venait aux lèvres de manière irrépissible

⁴⁵⁶ « [...] le locuteur peut à tout moment commenter « sa propre énonciation : le discours apparaît ainsi truffé de métadiscours ».

Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, p. 86.

⁴⁵⁷ Notre traduction entre crochets : « *mi dispiace ma siamo al completo* » [désolée, nous sommes au complet] ; « *ma in agosto, se non c'è gente in agosto* » [mais en août, s'il n'y a pas de monde en août] ; « *è piena stagione, capisce* » [c'est la haute saison, vous comprenez].

depuis que nous nous parlions, qu'un rien déclenchait et que semblait nourrir en permanence le plus bénin combustible). (F 20) (C'est nous qui soulignons).

Le narrateur se sert du *vouvoiement* pour reproduire son échange « en anglais » avec Li Qi en Chine, ce qui s'avère déjà une décision. Si l'on essaie de reconstituer le dialogue en anglais, on obtient :

— *And what made you think that?*
— *Your smile, your light smile*

Il est impossible d'attribuer avec certitude « vous » et « votre » ou « tu » et « ton » au « you » et aux « your » du dialogue. Comme le signale Umberto Eco, la réversibilité, c'est-à-dire la possibilité d'une traduction de revenir au texte de départ⁴⁵⁸, n'est pas « une mesure binaire [...] mais matière à gradations infinitésimales⁴⁵⁹ ». Il semble clair que Jean-Philippe Toussaint, prenant en considération les « présuppositions culturelles⁴⁶⁰ », a imaginé une rencontre entre deux francophones qui auraient entamé une première discussion en se vouvoyant et, par conséquent, il a naturalisé « you » en le transformant en « vous⁴⁶¹ ».

3.2.5.2.1 Multilinguisme et humour

Dans son article « La fougère dans le frigo », Laurent Demoulin attribue aux procédés humoristiques employés par Jean-Philippe Toussaint deux particularités : « leur inextricable

⁴⁵⁸ Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, p. 72.

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 80.

⁴⁶⁰ « La traduction [...] est une méta-communication qui prend pour objet la langue source (mais aussi, dans un second temps, la langue-cible), en la resituant dans un cadre plus large où elle n'est qu'un élément parmi d'autres et où interviennent aussi l'autre langue précisément, les conditions spécifiques de double énonciation qui président à l'élaboration d'une traduction, ses "conditions de production", les présuppositions culturelles (de la culture-source et de la culture-cible), etc. La langue est là l'essentiel, mais elle n'est pas tout ».

Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, p. 148.

⁴⁶¹ La même situation imaginée dans un contexte argentin semble avoir poussé le traducteur de *Fuir* dans son choix du tutoiement au lieu du vouvoiement pour reproduire la même scène : « Aquí conocí a Li Qi. [...] Noté su presencia de inmediato, pero solo más tarde le dirigí la palabra [...] Ella notó que yo no era chino (su perspicacia me divirtió, y ¿qué te hace pensar eso? le dije). Tu sonrisa, dijo ella, tu sonrisa ligera (todo esto en inglés y sin renunciar a aquella sonrisa ligera que se nos formaba irrefrenablemente en los labios desde que comenzábamos a hablar, desencadenada por cualquier nadería y que parecía alimentar continuamente el más benigno combustible). » (C'est nous qui soulignons).

Jean-Philippe Toussaint, *Huir*. Diego Vecchio (trad.), Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 17-18.

imbrication et leur relative discrétion⁴⁶² ». Dans ce sens, nous évoquerons la scène dans *Nue* où Marie et le narrateur, en allant à l'enterrement de Maurizio, se trompent de cimetière. Ils y trouvent un groupe de personnes dont un vieux monsieur avec une casquette :

Ils avaient installé l'oncle nonagénaire sur une chaise en toile pliante au pied d'un pilier et l'ancêtre restait là, immobile, le regard fixe, un bonnet *odio la Juve* sur la tête, en face des rangées de niches funéraires qu'il regardait fixement. (N 135)

La remarque à propos de la phrase sur le bonnet « *odio la Juve* » [je hais la Juve], qui exprime la haine envers l'équipe de football italienne Juventus, octroie à la scène dramatique une nuance dérisoire proche de l'absurde. De plus, l'observation peut être assimilée aux détails des réalités contemporaines chez Jean-Philippe Toussaint, qui produisent « une impression de léger loufoque⁴⁶³ » par leur gratuité ornementale et leur futilité.

Toujours dans cette perspective du comique de situation lié au multilinguisme, on retrouve un des dialogues de sourds typiques de la narrative toussaintienne dans le quiproquo dont est victime Jean-Christophe de G. dans *Nue*. À l'occasion du vernissage de l'exposition de Marie au *Contemporary Art Space* de Shinagawa, Jean-Christophe de G. croit converser avec Marie, l'héroïne, simplement parce que la femme qu'il essayait de séduire s'appelle Marie elle aussi et qu'elle parle français :

Jean-Christophe de G. était arrivé à ses fins. La seule chose qu'il ignorait, c'est que la jeune femme avec qui il venait de trinquer ainsi de manière aussi prometteuse n'était pas Marie (mais tout le monde peut se tromper). Ce qui avait dû induire Jean-Christophe de G. en erreur, à mon avis, c'est que la jeune femme qu'il avait ainsi approchée parlait français elle aussi, et sans le moindre accent, et qu'elle s'appelait également Marie. (N 69)

Dans ce contexte multilingue, même la propre langue, en occurrence le français, provoque la confusion et ouvre la voie à la dérision. En sens inverse, c'est la non-maîtrise de l'anglais qui déclenche une scène loufoque entre le narrateur et Zhang Xiangzhi dans *Fuir* :

⁴⁶² « Tout se passe en effet comme si l'humour était à la fois omniprésent et voilé, exploité sous mille formes, mais nulle part nécessaire ».

Laurent Demoulin, « La fougère dans le frigo » dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *op. cit.*, p. 81.

⁴⁶³ Pascal Mougin, *op. cit.*, p. 206.

Parfois, il m'adressait péniblement une phrase en un anglais rugueux, à laquelle je répondais en acquiesçant avec un sourire prudent, vague, gentil, qui n'engageait à rien. Je ne comprenais pas grand-chose à ce qu'il me racontait, son anglais était rudimentaire, souvent inspiré de la structure monosyllabique du chinois, l'accent difficile à comprendre, il prononçait *forget* comme *fuck* (*don't fuck it*, m'avait-il par exemple recommandé avec force à propos du billet de train – *no, no, don't worry*, avais-je dit). (F 32-33)

La reprise de la même situation un peu plus tard dans la narration, permet de noter non seulement l'emploi de l'humour mais aussi celui de la vulgarité, un autre trait caractéristique de la production romanesque de Jean-Philippe Toussaint :

Il me rejoignit sous le portique, et je ne le vis qu'alors – dans un éclat de bleu liquide qui étincela au soleil –, il avait le flacon de parfum à la main. *Don't fuck that*, me dit-il en me le rendant, et il eut un sourire de satisfaction ambigu. (F 78)

La vulgarité et l'obscénité chez Jean-Philippe Toussaint génèrent un effet de rupture dans la mesure où elles font irruption soudainement dans le discours, provoquant un hiatus entre niveaux et registres des langues⁴⁶⁴, comme le montre ce récit au passé simple, littéraire et soigné, où la vulgarité, par son apparition inopinée acquiert une sur-visibilité qui renforce la dérision et élargit le champ d'action de l'humour. Au demeurant, l'humour, la confusion et la vulgarité participent du discours toussaintien comme *figures de dérision*⁴⁶⁵ et le multilinguisme accentue leur visibilité.

3.2.5.2.2 Le multilinguisme et l'esthétique du désaccord

Le multilinguisme n'échappe pas à l'esthétique du désaccord. Il peut signaler l'inclusion mais aussi l'exclusion, la proximité ou l'éloignement. Bien que Marie dans *Faire l'amour* ne soit

⁴⁶⁴ Fabien Gris, « Vulgarités de Toussaint », p. 162.

⁴⁶⁵ « Nous pouvons [donc] résumer [ainsi] les propriétés des figures de dérision : i) elles sont péjoratives, provocantes et incidentes ; ii) elles concernent des personnages de peu d'importance, et évoqués en de brèves allusions ; iii) elles sont prises en charge dans un dispositif polyphonique, qui permet à l'instance du discours poétique de se dégager dans ce cas de tout investissement énonciatif ; iv) elles semblent faire office de pivot discursif, entre, d'une part, des descriptions ou les tropes, et d'autre part, les scènes mentales symboliques ». Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, p. 123.

pas trop persuadée de « l'universalité des mots » (FA 84), c'est l'anglais qui lui permet d'expliquer au douanier que ce qu'il trouve dans sa valise n'est que « *a dress* » [une robe] :

Et dans cette caisse-là, qu'est-ce qu'il y a ? demandait-il d'un simple geste, sans un mot. *A dress*, dit Marie. *Please open*, dit le douanier. *It is a dress*, répéta-t-elle, légèrement agacée. *Please open*, répéta le douanier, sans se départir de sa politesse, avec un soupçon de fermeté supplémentaire. [...] *A dress ?* dit le douanier. *A dress*, dit Marie à voix basse. *A sort of dress*, convint-elle, plus très persuadée maintenant, plus très convaincue, sous le regard de ce douanier, de l'universalité des mots, des valeurs et des choses. (FA 83-84)

Au contraire, c'est l'emploi du chinois entre Li Qi et Zhang Xiangzhi qui installe la distance et la conséquente exclusion dans la conversation au restaurant :

Je regardais Li Qi qui mangeait en face de moi de bon appétit et parlait chinois avec Zhang Xiangzhi, détendue, souriante, les gestes sûrs, les baguettes expertes. Tout occupés à leur conversation, ils ne me traduisaient presque plus rien, Li Qi m'avait simplement fait savoir qu'elle serait occupée aujourd'hui toute la journée et que c'est Zhang Xiangzhi qui me ferait visiter Pékin. (F 68)

Cependant ces situations d'inclusion et d'exclusion, de compréhension et d'incompréhension ne sont pas déterminantes ou péremptoires. Elles suivent l'alternance et la juxtaposition mentionnées plus haut, comme la scène de l'évocation du tremblement de terre :

Aussitôt, à l'évocation du tremblement de terre (aucun sujet ne pouvait sans doute toucher chacun plus intimement), tout le monde prit part à la conversation, aussi bien le taciturne Kawabata, qui lâcha une phrase péremptoire en japonais, que personne ne nous traduisit, que les deux jeunes gens tirés à quatre épingles, qui surmontèrent leur timidité pour apporter eux aussi leur pierre aux débats. Le plus jeune (si c'était possible d'être plus jeune que l'autre), aussi réservé que bien informé, se mit à nous expliquer dans un anglais ésotérique que, selon des informations entendues à la radio, une personne était morte ce matin d'une attaque cardiaque dans un village de la péninsule d'Izu où se situait l'épicentre du séisme. À cela, l'imprévisible Kawabata, se redressant brusquement dans son fauteuil – il s'était appuyé en arrière les mains jointes sous le nez comme pour prendre son élan et bondir en avant – avait répliqué par une nouvelle phrase péremptoire en japonais, et, alors que, jusque-là, par courtoisie pour nous, on s'efforçait de parler plutôt français ou anglais, la conversation s'était poursuivie exclusivement en japonais, chacun ajoutant un détail ou en évoquant un autre, mimant des chutes d'objets, des affolements, des vacillements. Aux dires de Yamada Kenji, le seul qui continuait à nous traduire quelques informations de temps à autre, il y avait eu deux secousses, une petite, horizontale, à peine perceptible, vers une heure du matin, et une beaucoup plus forte au lever du jour, qui avait occasionné des dégâts dans Tokyo, des coupures d'électricité, des retards de train, des éboulements, des bris de verre, des chutes de toitures et d'éléments de climatiseurs. (FA 93-94)

On observe les nuances du texte. Même si la discussion passe du japonais à l'anglais « ésotérique » pour revenir au français, à l'anglais, et au japonais, il y a certes une partie qui

échappe au narrateur, mais ce dernier arrive à comprendre les dégâts occasionnés par le tremblement de terre. On note dans le fragment la façon dont le multilinguisme est lié à d'autres recours stylistiques, notamment la dérision et l'ironie, pour composer une scène typiquement toussaintienne.

Trait distinctif de l'œuvre romanesque de Jean-Philippe Toussaint, les occurrences multilingues répondent à la poéticité de l'écrivain et mettent en exergue l'intérêt porté par Jean-Philippe Toussaint aux langues et à la traduction. Ainsi, l'univers de l'écrivain lui-même, décrit dans « Mes bureaux⁴⁶⁶ » ou « Comment j'ai construit certains de mes hôtels⁴⁶⁷ », se trouve transposé dans le monde globalisé et multilingue parcouru par les personnages de ses romans. De cette manière, les différentes langues octroient au discours du narrateur une dimension polyphonique qui renvoie à la nature intertextuelle du texte toussaintien et, au demeurant, à l'enchevêtrement des voix et à la complexité de la société contemporaine.

3.3 Conclusion

À travers nos observations et nos réflexions, nous avons présenté la production de Jean-Philippe Toussaint et les traits stylistiques qui caractérisent son œuvre en général ainsi que notre corpus. Nous avons, par ailleurs, montré comment ces traits s'associent pour composer une esthétique du désaccord générée par la narrative paradoxale de Jean-Philippe Toussaint. Nous aborderons par la suite l'étude détaillée des traductions interlinguistiques où nous verrons de quelle manière les différentes stratégies traductives font face à ces contraintes stylistiques.

⁴⁶⁶ Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, pp. 15-19.

⁴⁶⁷ *Idem*, pp. 47-54.

Deuxième partie

Deuxième partie

Chapitre 1 - Les traductions et les variétés d'espagnol

Utopie (à la Fourier) : celle d'un monde où il n'y aurait plus que des différences, en sorte que se différencier ne serait plus s'exclure.

Roland Barthes, « L'exclusion⁴⁶⁸ »

Nous aborderons dans ce chapitre l'étude des traductions interlinguistiques de notre corpus, en focalisant notre attention sur la problématique de la coprésence de deux variétés d'espagnol, péninsulaire et rioplatense.

1.1 La traduction espagnole de la tétralogie de Marie

1.1.1 Une traduction fragmentaire

Comme nous l'avons signalé dans la description du corpus, la série ou la tétralogie de Marie, *M.M.M.M.*, est un ouvrage fragmentaire. Composé de quatre romans – *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie*, et *Nue* – il peut être lu comme un tout et, en même temps, chaque volet peut être abordé de manière indépendante. Toutefois, une lecture partielle produira des effets de sens différents de ceux générés par la série comme un ensemble.

La traduction espagnole de la série répond, elle aussi, à un critère fragmentaire mais dans un sens plus accentué, dans la mesure où : a) seuls trois romans de la série ont été traduits en

⁴⁶⁸ Roland Barthes, « L'exclusion » dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 102.

espagnol (*Nue*, le dernier volet reste sans traduction jusqu'à présent) ; b) chaque traduction a été réalisée par un traducteur différent, un Argentin et deux Espagnols ; c) chaque traduction a été publiée par une maison d'édition différente, dont deux espagnoles et une argentine ; d) l'ordre de publication des traductions n'a pas respecté l'ordre de parution des romans originaux :

Tableau 3 - Éditions originales

Titre	<i>Faire l'amour</i>	<i>Fuir</i>	<i>La Vérité sur Marie</i>
Maison d'édition	Minuit, Paris	Minuit, Paris	Minuit, Paris
Date	2002	2005	2009

Tableau 4 - Traductions espagnoles

Titre	<i>Hacer el amor</i>	<i>Huir</i>	<i>La Verdad sobre Marie</i>
Maison d'édition	Editorial Siberia, Barcelona, Espagne	Beatriz Viterbo, Rosario, Argentine	Editorial Anagrama, Barcelona, Espagne
Date	2013	2007	2012
Traductrice/Traducteur	David Martín Copé (Espagnol)	Diego Vecchio (Argentin)	Javier Albiñana (Espagnol)

Ce caractère fragmentaire n'est pas exclusif de la traduction espagnole. Ainsi constate-t-on la participation de plusieurs traducteurs et de plusieurs maisons d'édition dans les traductions, par exemple, en anglais, en allemand, et en italien, comme le montrent les tableaux suivants :

Tableau 5 - Traductions anglaises

Titre	<i>Making Love</i>	<i>Running Away</i>	<i>The Truth about Marie</i>
Maison d'édition	The New Press, New York	Dalkey Archive Press, Illinois	Dalkey Archive Press, Illinois
Date	2004	2009	2011
Traductrice/Traducteur	Linda Coverdale	Matthew B. Smith	Matthew B. Smith

Tableau 6 - Traductions allemandes

Titre	<i>Sich lieben</i>	<i>Fliehen</i>	<i>Die Wahrheit über Marie</i>
Maison d'édition	Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt am Main	Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt am Main	Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt am Main
Date	2003	2007	2010

Traductrice/Traducteur	Bernd Schwibs	Joachim Unseld	Joachim Unseld
------------------------	---------------	----------------	----------------

Tableau 7 - Traductions italiennes

Titre	<i>Fare l'amore</i>	<i>Fuggire</i>	<i>La verità su Marie</i>
Maison d'édition	Nottetempo (Milano)	Fandango (Roma)	Barbès (Firenze)
Date	2003	2006	2012
Traductrice/Traducteur	Roberto Ferrucci	Roberto Ferrucci	Lorenza di Lella

Il est à noter que seules les traductions allemandes ont toutes été publiées par la même maison d'édition. Par ailleurs, dans les traductions évoquées, le dernier volet de la tétralogie, *Nue*, paru chez Minuit en 2013, a été publié en anglais sous le titre *Naked*, en 2016, par la maison d'édition Dalkey Archive Press (Illinois), traduit par Edward Gauvin, et en allemand sous le titre *Nackt*, en 2014, par la maison d'édition Frankfurter Verlagsanstalt (Frankfort-sur-le-Main), traduit par Joachim Unseld.

M.M.M.M., l'ensemble de la série, a été publié en allemand en 2017 – l'année de sa parution en français aux Éditions de Minuit – toujours par la maison d'édition Frankfurter Verlagsanstalt (Frankfort-sur-le-Main), avec les traductions de Bernd Schwibs (*Sich lieben* [*Faire l'amour*]) et de Joachim Unseld (*Fliehen* [*Fuir*], *Die Wahrheit über Marie* [*La Vérité sur Marie*] et *Nackt* [*Nue*]) mentionnées plus haut.

Ce caractère erratique a été signalé par Jill McCoy à propos des traductions anglaises parues aux États Unis à partir des années 1990. L'auteure identifie une première vague « sporadique⁴⁶⁹ », limitée à deux titres de Jean-Philippe Toussaint, publiés par deux maisons d'édition différentes, suivie d'une deuxième période où l'écrivain belge atteint la notoriété

⁴⁶⁹ Jill McCoy, « Un succès américain non commercial : le cas de Jean-Philippe Toussaint » dans Gisèle Sapiro (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2012, p. 84.

grâce aux traductions d'un « jeune enseignant américain⁴⁷⁰ », Matthew B. Smith, l'actuel traducteur de Toussaint, publiées par Dalkey Archive Press, maison d'édition à but non lucratif, « dotée d'une image novatrice, voire avant-gardiste⁴⁷¹ », dans l'État d'Illinois.

Par rapport aux traductions italiennes, Chiara Elefante estime que même si la plupart des romans de Toussaint ont été traduits⁴⁷² – plusieurs par l'écrivain-traducteur Roberto Ferrucci – il existe un manque de continuité dans le marché éditorial italien qui entraîne qu'un même écrivain, sauf certaines exceptions, soit traduit par plusieurs traducteurs et publié par différentes maisons d'édition⁴⁷³. Le même fait est signalé par Théa Rimini qui, dans son article sur *Faire l'amour* traduit par Roberto Ferrucci⁴⁷⁴, mentionne le souhait de Jean-Philippe Toussaint de garder le même traducteur et le même éditeur pour toutes ses œuvres, bien que cela ne soit pas le cas en Italie⁴⁷⁵.

1.1.2 Un traducteur argentin et deux traducteurs espagnols

Le premier volet de la série traduit en espagnol a été *Fuir*, publié sous le titre *Huir*⁴⁷⁶ en 2007 par la maison d'édition argentine Beatriz Viterbo. La traduction a été réalisée par l'écrivain-traducteur argentin Diego Vecchio, auteur d'œuvres de fiction, d'essais et de traductions. Diego Vecchio a publié en Argentine *Historia calamitatum*⁴⁷⁷, *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del Yo*⁴⁷⁸, *Microbios*⁴⁷⁹, et *Osos*⁴⁸⁰, et en Espagne *La extinción de las especies*⁴⁸¹. Ses deux derniers romans ont été traduits et publiés en France sous les

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Chiara Elefante, *op. cit.*, p. 145-163.

⁴⁷³ *Idem*, p. 145.

⁴⁷⁴ Thea Rimini, *op. cit.*, p. 115-133.

⁴⁷⁵ *Idem*, p. 116.

⁴⁷⁶ Jean-Philippe Toussaint, *Huir*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007 – Trad. esp. : Diego Vecchio.

⁴⁷⁷ Diego Vecchio, *Historia calamitatum*, Buenos Aires, Paradiso, 2000.

⁴⁷⁸ Diego Vecchio, *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del Yo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

⁴⁷⁹ Diego Vecchio, *Microbios*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006

⁴⁸⁰ Diego Vecchio, *Osos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2010

⁴⁸¹ Diego Vecchio, *La extinción de las especies*, Barcelona, Anagrama, 2017.

titres *Ours*⁴⁸², et *L'extinction des espèces*⁴⁸³. En 2012, il a traduit en espagnol *Cytomégalovirus* d'Hervé Guibert⁴⁸⁴.

Le deuxième roman publié en espagnol a été *La Vérité sur Marie*, traduit par le traducteur espagnol Javier Albiñana sous le titre *La Verdad sobre Marie* et publié par la maison d'édition espagnole Anagrama en 2012. Javier Albiñana a traduit, entre autres⁴⁸⁵, Honoré de Balzac, Jules Barbey d'Aurevilly, Albert Camus, Albert Cohen, Marie Darrieussecq, Gustave Flaubert, Irene Némirovsky, Marcel Proust, Françoise Sagan et plusieurs romans de la série des Maigret de Georges Simenon. Outre *La Vérité sur Marie*, il a traduit *La Salle de bain*⁴⁸⁶ et *L'Appareil-photo*⁴⁸⁷ de Jean-Philippe Toussaint. Il a reçu en 1997 le Prix Stendhal de traduction pour sa traduction de *Le Testament français* d'Andreï Makine⁴⁸⁸ et en 2002 le Prix de traduction Ángel Crespo⁴⁸⁹ pour sa traduction de *Passion fixe* de Philippe Sollers⁴⁹⁰.

Enfin, le troisième volume traduit et publié en espagnol a été *Faire l'amour*, premier volet de la tétralogie originale en français. La traduction *Hacer el amor*, publiée par la maison d'édition espagnole Siberia⁴⁹¹ en 2013, a été réalisée par l'espagnol David Martín Copé. Outre

⁴⁸² Diego Vecchio, *Ours*, Bordeaux, L'Arbre vengeur, 2013. Traduit de l'espagnol (Argentine) par Stéphanie Decante.

⁴⁸³ Diego Vecchio, *L'extinction des espèces*, Paris, Grasset, 2021. Traduit de l'espagnol (Argentine) par Isabelle Gugnion.

⁴⁸⁴ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus*, Paris, Seuil, 1992. Traduction espagnole : *Citomegalovirus*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2012.

⁴⁸⁵ Pour la liste complète des traductions de Javier Albiñana nous renvoyons au site de l'Asociación Colegial de Escritores de Catalunya (ACEC). En ligne : <https://www.acec-web.org/spa/PREMIOAC.ASP?CURRI=17> (Consulté le 8 mars 2021).

⁴⁸⁶ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985. Traduction espagnole : *El cuarto de baño*, Barcelona, Anagrama, 1987.

⁴⁸⁷ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-Photo*, Paris, Minuit, 1989. Traduction espagnole : *La cámara fotográfica*, Barcelona, Anagrama, 1989.

⁴⁸⁸ Andreï Makine, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995. Traduction espagnole : *El testamento francés*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996.

Le Testament français a reçu la même année le prix Goncourt, le prix Goncourt des lycéens, et le prix Médicis (ex-æquo avec *La Langue maternelle* de Vassilis Alexakis).

⁴⁸⁹ Le Prix de traduction Ángel Crespo est octroyé par l'Asociación Colegial de Escritores de Catalunya (ACEC), le Centro Español de Derecho Reprográficos (CEDRO) et le Gremi d'Editors de Catalunya. Il rend hommage au traducteur, poète et humaniste Ángel Crespo qui passa les dernières années de sa vie à Barcelone.

Voir aussi : https://elpais.com/diario/2002/11/16/cultura/1037401203_850215.html (Consulté le 8 mars 2021).

⁴⁹⁰ Philippe Sollers, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, 2000. Traduction espagnole : *Pasión fija*, Barcelone, Seix Barral, 2001.

⁴⁹¹ Il est à noter que, bien que les deux maisons d'édition espagnoles mentionnés, Anagrama et Siberia, aient leurs sièges à Barcelone, le seul roman de Jean-Philippe Toussaint traduit en catalan, selon le site web de l'auteur, est

le roman de Jean-Philippe Toussaint, David Martín Copé a traduit *Blesse, ronce noire* de Claude Louis-Combet⁴⁹², *La robe bleue* de Michèle Desbordes⁴⁹³ et *Baleine* de Paul Gadenne⁴⁹⁴. Par ailleurs, il est auteur de plusieurs articles : « D’Annunzio y la trilogía “I romanzi della rosa” : Tratado finisecular sobre el deseo y sus fantasmas⁴⁹⁵ », « Paganismo y decadencia : Camille Paglia y las máscaras del sexo⁴⁹⁶ » « Seductora irrealidad : “Simulacros, el efecto Pigmalión : de Ovidio a Hitchcock”⁴⁹⁷ », « Elegía : una filosofía de la finitud en la obra de Philip Roth⁴⁹⁸ », « En la antesala de la nada : Épica de la impermanencia en la narrativa de Philip Roth⁴⁹⁹ ».

Comme nous l’avons mentionné dans la description du corpus, cette traduction incomplète de la série de Marie empêche le lecteur hispanophone de connaître la fin de l’histoire, c’est-à-dire d’accéder à toute l’information contenue dans *Nue*. Cela constitue, à notre avis, un premier effet d’altération dans la production du sens de la traduction par rapport à l’ensemble de la tétralogie. De plus, le recours stylistique d’associer les quatre romans de la série à d’autres tétralogies est aussi perdu à cause de cette traduction partielle, voire incomplète.

La coprésence des trois traducteurs, tous appartenant d’ailleurs au milieu littéraire, signale non seulement une traduction collective – malgré le manque de coordination – mais aussi l’emploi

L’Appareil-Photo, publié sous le titre *La màquina de fer fotos*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1989. Traduction catalane de Sergi Pamies.

<http://www.jptoussaint.com/catalogne.html> (Consulté le 2 mai 2021).

⁴⁹² Claude Louis-Combet, *Blesse, ronce noire*, Paris, Corti, 1995. Traduction espagnole : *Hiere, negra espina*, Cáceres, Editorial Periférica, 2020.

⁴⁹³ Michèle Desbordes, *La robe bleue*, Paris, Verdier, 2004. Traduction espagnole : *El vestido azul*, Cáceres, Editorial Periférica, 2020.

⁴⁹⁴ Paul Gadenne, *Baleine*, Paris, Actes sud, 2005. Traduction espagnole : *Ballena*, Cáceres, Editorial Periférica, 2020.

⁴⁹⁵ David Martín Copé, « D’Annunzio y la trilogía “I romanzi della rosa” : Tratado finisecular sobre el deseo y sus fantasmas » in *Quimera*, n° 273, 2006, p. 12-17.

⁴⁹⁶ David Martín Copé, « Paganismo y decadencia : Camille Paglia y las máscaras del sexo » in *Quimera*, n° 277, 2006, p. 68-72.

⁴⁹⁷ David Martín Copé, « Seductora irrealidad: “Simulacros, el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock” » in *Quimera*, n° 278, 2007, p. 76.

⁴⁹⁸ David Martín Copé, « Elegía : una filosofía de la finitud en la obra de Philip Roth » in *Quimera*, n° 281, 2007, p. 90-94.

⁴⁹⁹ David Martín Copé, « En la antesala de la nada : Épica de la impermanencia en la narrativa de Philip Roth » in *Quimera*, n° 408, 2017, p. 28-30.

de deux variétés d'espagnol – *péninsulaire* et *rioplatense* –. Cette particularité ajoute un niveau de complexité à l'étude de la traduction des romans de la série, dans la mesure où les traductions montrent des *variations diatopiques* inhérentes à l'emploi de chaque variété, qui dépassent la problématique générale de la traduction du français vers l'espagnol.

1.1.3 Les variétés d'espagnol

D'un point de vue lexicographique, Nicole Tournier et Jean Tournier⁵⁰⁰ distinguent la *variante* de la *variété* de la langue. La *variante* d'une lexie est toute autre forme graphique ou phonique de la même lexie qu'on peut utiliser librement, comme *daurade* ou *dorade*, ou la prononciation du mot *août* [u] ou [ut], les deux correctes. La *variété* de la langue désigne les caractéristiques propres d'une langue commune, c'est-à-dire, la langue employée par une communauté linguistique appartenant à toute ou à une partie d'une nation ou à plusieurs nations. À l'intérieur de cette langue commune, existent d'autres variétés, déterminées par les *variables idiolectales*, qui concernent le locuteur – l'origine géographique, la classe sociale, la catégorie socio-professionnelle, le niveau culturel, la compétence linguistique, le sexe, l'âge – et par les *variables situationnelles* liées à la situation d'énonciation – le niveau socio-culturel et la compétence linguistique de l'interlocuteur ou de l'auditoire, le sujet traité par l'énoncé, le moyen de communication (langue écrite ou parlée), le temps ou l'espace accordé au texte de l'énoncé, le milieu où se produit l'acte de communication (familial, professionnel, officiel), les rapports hiérarchiques entre les participants, le choix du tutoiement ou du vousoiement, le type d'échange linguistique (monologue, dialogue à deux ou à plusieurs), la présence ou l'absence physique de l'interlocuteur, le but de l'énoncé.

D'après une perspective sociolinguistique, la linguistique variationniste reconnaît deux types de facteurs qui expliquent la variation entre langues : les facteurs internes à la langue, et les

⁵⁰⁰ Nicole Tournier, Jean Tournier, *Dictionnaire de lexicologie française*, Paris, Ellipses, 2007, pp. 352-353.

facteurs externes, liés aux locuteurs. Ces derniers intègrent la *variation externe*, organisée autour de cinq dimensions : *diachronique*, *diatopique*, *diastratique*, *diaphasique* et *diagénique*⁵⁰¹.

La variation *diachronique* étudie l'évolution de la langue à travers le temps, en distinguant les formes anciennes de celles plus récentes d'une même langue. La variation *diatopique* signale les différences d'une même langue d'après une perspective géographique. La variation *diastratique* indique les différences d'usage selon les couches sociales. La variation *diaphasique* rend compte des usages selon la situation de communication (formelle ou informelle). La variation *diagénique* considère le sexe du locuteur pour exprimer, par exemple, les différences entre le parler des femmes et des hommes. Une dernière dimension *diamésique* peut être ajoutée aux cinq précédentes pour mettre en lumière le canal employé par les locuteurs (oral ou écrit), et pour aborder « les formes liées aux nouvelles technologies⁵⁰² ».

Tableau 8 - Types de variation externe

Temps	Géographie	Groupe social	Usage	Sexe
Variation diachronique	Variation diatopique	Variation diastratique	Variation diaphasique	Variation diagénique

Nous garderons pour nos analyses le terme *variété* pour signaler l'espagnol péninsulaire et le rioplatense, et les dénominations *variation diatopique* pour indiquer les différences entre l'une et l'autre variété, et *variation diastratique* et *variation diaphasique* pour indiquer les différents registres présents dans la narration selon le groupe social considéré ou la situation de communication, respectivement.

Selon un article de l'Organisation des Nations unies, publié le 23 avril 2021 à l'occasion de la Journée de la langue espagnole⁵⁰³, 585 millions de personnes parlaient l'espagnol dans le

⁵⁰¹ Thierry Bulot, Philippe Blanchet, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ Natalia Montagna, Centre d'information des Nations Unies à Buenos Aires, "Día del Idioma Español: 'Somos lo que de la lengua hacemos'". En ligne : <https://news.un.org/es/interview/2021/04/1491222> (Consulté le 12 juin 2022).

monde à ce moment-là, ce qui permet d'inférer la diversité de variétés de la langue de Cervantes. Comme le signalent, entre autres, Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaffer :

Parler de *la* langue française, de *la* langue allemande, etc., c'est opérer une abstraction et une généralisation considérables (souvent inconscientes). Car il y a, en réalité, autant de parlers différents qu'il y a de collectivités utilisant une langue, et même, si on est rigoureux, qu'il y a d'individus à l'utiliser (sans exclure la possibilité qu'il y ait, linguistiquement, plusieurs individus dans chaque homme).⁵⁰⁴

Ainsi, parler de l'espagnol *rioplatense* en Argentine ou de l'espagnol *péninsulaire* en Espagne suppose qu'on mette de côté toutes les *variétés internes* qui génèrent, à leur tour, des phénomènes de contacts locaux, en faisant que des expressions ou des vocables d'une région particulière soient adoptés par une autre, à l'intérieur de chaque contexte géographique respectif⁵⁰⁵. Par ailleurs, nous nous sommes limités dans cette thèse à l'étude de l'espagnol péninsulaire et rioplatense car ce sont les variétés qui concernent notre corpus. Cependant, la problématique s'étend à toutes les variétés de la langue espagnole. L'espagnol rioplatense appartient à un ensemble composé de toutes les variétés « nationales autonomes de la langue⁵⁰⁶ », des sous-systèmes différenciés qui comportent des éléments communs et des particularités régionales et locales, c'est-à-dire des *diatopismes* ou des *ismes*. Par conséquent, à l'intérieur de l'ensemble dialectal appelé *espagnol panhispanique*, on trouve la coprésence de *colombianismes*, de *chilienismes*, de *mexicanismes*, d'*argentinismes*, d'*espagnolismes*, etc. Dans ce sens, la théorie linguistique a permis de comprendre que « la variation est inhérente à

⁵⁰⁴ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, (1972) 1995, p. 136.

⁵⁰⁵ À titre d'exemple, l'espagnol *rioplatense*, propre du bassin du Río de la Plata, exclue des localismes d'autres régions du pays, comme par exemple « *llavear* » [fermer à clef], forme employée dans la province de Misiones, dans nord-est argentin, ou l'expression « *¡chui !* » [ça caille] employée dans la province de La Rioja, dans le nord-ouest du pays. En revanche, l'expression « *una lágrima* » [une larme] qui dénote un café avec du lait, bien qu'originnaire de la province de Santa-Fé, est d'usage courant actuellement dans la région métropolitaine. Voir María Beatriz Fontanella de Weinberg (dir.), *El español de la Argentina y sus variedades regionales*, Buenos Aires, Edicial, 2000.

En ligne : <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2013/06/40225243-fontanella-de-weinberg-el-espanol-de-la-argentina.pdf> (Consulté le 1 avril 2021).

⁵⁰⁶ Liset Diaz Martínez, « García Márquez traducido: observaciones sobre la variación » dans Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamín Loy, Gesine Müller (dir.), *Literatura latina mundial. Dispositivos y disidencias*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2020, p. 148.

la langue, et que les variantes américaines ne sont pas une corruption⁵⁰⁷ », dès lors l'espagnol d'Espagne doit être considéré comme une variété parmi les autres.

En reprenant la classification mentionnée plus haut, les traductions espagnoles de la série de Marie montrent des variations *diatopiques* entre l'espagnol péninsulaire et le rioplatense, et des variaciones *diaphasiques* liées, notamment, à l'emploi de vulgarités et d'obscénités dans certaines parties du texte. Bien que la variation *diastrastique* n'ait pas une place prépondérante dans les romans de la série, elle est pourtant suggérée, par exemple, par le manque de maîtrise de l'anglais de Zhang Xiangzhi, le personnage chinois qui accompagne le narrateur dans *Fuir* : « *No, dit-il. Understand? No. Never. Very expensive, dit-il, very very expensive* » (F, 18). Cependant, cette variation *diastrastique* ne constitue pas une entrave particulière en termes de traduction car, d'une part, les termes en anglais sont conservés dans la langue source, ce qui répond d'ailleurs à la demande de Toussaint, et, d'autre part, la présence de cette variation est limitée à peu d'occurrences.

1.1.3.1 Les traductions espagnoles et le problème des variétés

Comme nous avons mentionné plus haut, la première traduction publiée de la série a été *Huir*, rédigée en espagnol rioplatense par l'écrivain-traducteur Diego Vecchio, sur la demande explicite de la maison d'édition Beatriz Viterbo de faire une « traduction neutre » car elle serait la seule disponible pour toute la communauté hispanophone⁵⁰⁸. Il est à noter que cette traduction est présentée comme la « version » de Diego Vecchio. Bien que toute traduction soit une version du texte source, toute version n'est pas forcément une traduction *stricto sensu*. Dans le contexte éditorial, on trouve en général cette dénomination pour signaler les différentes versions d'une même traduction. Ainsi distinguera-t-on, par exemple, la *version* de Jorge Luis

⁵⁰⁷ *Idem*, p. 150.

⁵⁰⁸ L'information nous a été fournie par le traducteur, à l'occasion d'un entretien qu'il nous a accordé à Paris, le 03 janvier 2018.

Borges de celle de Julio Cortázar de la *traducción* de *La lettre volée* (*The Purloined Letter*) d'Edgard Allan Poe. Au contraire, on lit « *traducción de Julio Cortázar* » [traduction de Julio Cortázar] dans la seule édition espagnole de *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar⁵⁰⁹. En français, la *version* est « un cas particulier de traduction⁵¹⁰ » de nature pédagogique, ayant pour but de tester la compétence des élèves en langue source étrangère. La traduction *stricto sensu* « est à elle-même sa propre fin et le texte traduit est la raison de l'opération traduisante⁵¹¹ ». Censée produire un texte-cible qui nous dispensera de la lecture du texte-source original, la traduction recouvre toute une série d'opérations multiples et complexes qui dépassent les exigences d'un exercice pédagogique.

Parler de *neutralité* d'une traduction s'avère une utopie, voire une aporie, dans la mesure où il n'existe pas un *degré zéro* de l'espagnol qui pourrait éventuellement être considéré comme paramètre⁵¹². De fait, il existe des différences infranchissables entre les variétés péninsulaire et rioplatense, et un même mot français peut recevoir deux traductions différentes, comme « valise » (*F*, 23) (*FA*, 19), traduit comme « *valija* » (*H*, 20) dans la variété rioplatense, et comme « *maleta* » (*HA*, 14) dans la variété péninsulaire.

Au-delà du milieu littéraire, à titre d'exemple, la chaîne de télévision *El Gourmet*, dans le but de rendre ses contenus accessibles à toutes les communautés hispanophones, offre dans sa page web un glossaire⁵¹³ qui permet d'accéder aux différentes appellations d'un même produit dans les différents pays, comme *palta* [avocat] (Argentine) et *aguacate* [avocat] (Mexique), ou *batata*

⁵⁰⁹ Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, Buenos Aires, Debolsillo, 2010. Traducción de Julio Cortázar.

⁵¹⁰ « Comme le thème, la version est un cas particulier de traduction : c'est une opération pédagogique ».

Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, p. 55.

⁵¹¹ *Idem*, p. 41.

⁵¹² Dans son article sur la traduction audiovisuelle en Argentine, Flavia Nanio signale que la dénomination *argentino neutro* [argentin neutre] employée pour mettre en exergue le caractère national de la langue constitue un oxymore, dans la mesure où en même temps que le terme « argentin » signale le trait national (et par conséquent sa différence par rapport à d'autres variétés) l'adjectif « neutre » renvoie à des représentations appartenant à l'idéologie de l'uniformité de la langue.

Flavia Nanio, « El "argentino neutro", un oxímoron en la traducción audiovisual » dans *Lenguas Vivas*, n°13, novembre 2017. La traducción en Argentina, pp. 204.

⁵¹³ En ligne : <https://elgourmet.com/glosario/> (Consulté le 08 juillet 2022).

[patate douce] (Argentine) et *boniato* [patate douce] (Uruguay). Ces exemples mettent en exergue l'impossibilité d'employer un seul vocable pour un même produit, et, par extension, d'établir une variété « neutre » de l'espagnol. On trouve, certes, dans les chaînes de télévision adressées au public hispanophone des États-Unis, une variété appelée par les media « espagnol neutre⁵¹⁴ ». Pourtant, il ne s'agit que d'une compilation d'accents et de vocables, un outil médiatique « qui n'a pas d'équivalent dans la vie réelle⁵¹⁵ ».

La prétendue neutralité échappe, en effet, à l'emploi correct ou incorrect d'un vocable ou d'un syntagme selon le dictionnaire ou la grammaire, et elle répond à une décision particulière qui détermine au préalable un critère pour pouvoir évaluer plus tard la prétendue neutralité. Dans ce sens, le désir de la maison d'édition Beatriz Viterbo pour la traduction de *Fuir*, loin d'essayer d'éliminer toutes les variations diatopiques, cherchait à produire un texte qui, en gardant la variété rioplatense, reste abordable pour les autres communautés hispanophones. Cette décision répond d'ailleurs à une tendance des politiques de traduction, développées pendant les deux dernières décennies par « la nouvelle édition argentine⁵¹⁶ ». L'appellation renvoie à un groupe d'une vingtaine de petites maisons d'édition, des acteurs culturels très actifs, qui composent leurs catalogues avec beaucoup de rigueur critique, en considérant différents genres, des textes classiques, et des œuvres peu connues dans le marché argentin. Ces maisons d'édition, nommées parfois « indépendantes » prêtent beaucoup d'attention à l'aspect esthétique de ses publications (couverture, quatrième de couverture, paratextes, typographie). Leurs livres « sont bien faits, respectent les dates de publication, et sont bien distribués⁵¹⁷ ». Par ailleurs, ces maisons d'édition indépendantes octroient une place considérable à la traduction dans leurs catalogues. L'importation d'auteurs étrangers participe de l'élaboration

⁵¹⁴ Michael Melia, « Cadena de TV Telemundo apunta a un español neutral en EEUU ». En ligne : <https://www.lmtonline.com/lmtenespanol/articulo/Cadena-de-TV-Telemundo-apunta-a-un-espa-ol-10283859.php> (Consultado el 1 de noviembre de 2021).

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ Santiago Venturini, *op. cit.*

⁵¹⁷ Damián Tabarovsky, *Fantasma de la vanguardia*, Buenos Aires, Mardulce, 2018, p. 57.

de leur identité. Même si la traduction de la littérature d'expression française en Argentine constitue une longue tradition, et même si des textes canoniques, comme *Les Fleurs du mal* ou *Madame Bovary*, ont été récemment retraduits⁵¹⁸, ces jeunes maisons d'édition incluent dans leurs collections des traductions de poésies, de romans, d'essais appartenant à la tradition canonique et à la sphère contemporaine comme, d'une part, le recueil *Poemas de amor* [Poèmes d'amour] de Paul Éluard, publié par Ediciones en Danza⁵¹⁹ ou l'*Antología Crítica* [Anthologie critique] de Francis Ponge publié par Gog y Magog⁵²⁰ et, de l'autre, *Diario del afuera* (*Journal du dehors*) et *La vida exterior* (*La Vie extérieure*) d'Annie Ernaux publiés par Milena Caserola⁵²¹. Dans la même tendance éditoriale, la maison d'édition Mardulce Editora⁵²² offre une liste assez vaste de titres comme *Un año* (2011) (*Un an*) et *Capricho de la reina* (2015) (*Caprice de la reine*) et de Jean Echenoz, *Del cansancio* (2013) (*De la fatigue*) de Jean-Louis Chrétien, *Zanzíbar* (2014) (*Zanzibar*) de Thibault de Montaignu, *La comunidad revocada* (2014, 2016) (*La communauté désœuvrée*) de Jean-Luc Nancy, *El gran teatro del género. Identidades, sexualidades y feminismos* (2016) (*Le Grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*) d'Anne-Emmanuelle Berger, *Historia vivida de Artaud-Momo* (2017) (*Histoire vécue d'Artaud-Momo*) d'Antonin Artaud, ou *La vida tranquila* (2017) (*La vie tranquille*) de Marguerite Duras pour ne citer que quelques exemples appartenant à différents genres.

Bien que toutes ces maisons d'édition considèrent l'espagnol péninsulaire comme une variété parmi d'autres, et maintiennent le rioplatense dans leurs traductions, leurs politiques de

⁵¹⁸ Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*, Buenos Aires, Colihue, 2005 – Trad. esp. : Américo Cristóbal Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Costumbres de provincia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014 – Trad. esp. : Jorge Fondebrider.

⁵¹⁹ Paul Éluard, *Poemas de amor*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2016 – Trad. esp. : Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Javier Cofreces, Vicente Cofreces, Sara Cohen, Jorge Fondebrider, Eduardo Mileo, César Fernández Moreno, Susana Murguía, Aldo Pellegrini.

⁵²⁰ Francis Ponge, *Antología crítica*, Buenos Aires, Gog y Magog, 2016 – Trad. esp. : Waldo Rojas

⁵²¹ Annie Ernaux, *Diario del afuera - La vida exterior*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2015 – Trad. esp. : Sol Gil

⁵²² <http://www.mardulceeditora.com.ar> (Consulté le 24 juillet 2019)

traduction oscillent entre une attitude plus radicale, qui soutient, par exemple, l'emploi de *vos* [tu], deuxième personne du singulier en rioplatense, et une autre moins catégorique, qui cherche à éviter les marques trop prononcées de la variété locale. Ainsi, dans sa retraduction de la *Divine Comédie*, publiée par Colihue en 2021⁵²³, la traductrice argentine Claudia Fernández Speier utilise une langue « très rioplatense⁵²⁴ » avec des marques morphologiques, comme l'emploi de *usted* [vous], et d'un lexique qui, sans être explicitement *porteño*⁵²⁵ se montre « clairement sud-américain⁵²⁶ ». En effet, bien que la traductrice privilégie l'emploi de *ustedes* [vous] aux *vosotros* [vous], étranger à la sensibilité des lecteurs latino-américains, elle choisit *tú* [tu], plus approprié pour la traduction d'un texte classique, au lieu de *vos* [tu]⁵²⁷. De manière similaire, le traducteur Diego Vecchio, à la demande de la maison d'édition, a décidé de ne pas employer *vos* [tu], deuxième personne du singulier *rioplatense*, ni *vosotros* [vous], deuxième personne du pluriel péninsulaire :

C'est moi, *ouvre-moi*. (*F*, 151) (C'est nous qui soulignons).

Soy yo, ábreme. (*H*, 152) (C'est nous qui soulignons).

[La même phrase en *rioplatense* aurait été : *Soy yo*, abríme.]

Viens, me dit-elle. Je lui souris, mais sans bouger. *Viens*, répéta-t-elle [...] (*F*, 163) (C'est nous qui soulignons).

Ven, me dijo. *Le sonreí, pero sin moverme*. *Ven*, repitió. (*H*, 165) (C'est nous qui soulignons).

[La même phrase en *rioplatense* aurait été : *Vení, me dijo. Le sonreí, pero sin moverme. Vení, repitió.*]

⁵²³ Dante Alighiere, *Divina Comedia*, Buenos Aires, Colihue, 2021. Trad. esp. : Claudia Fernández Speier.

⁵²⁴ « Dante revisitado ». En ligne : <https://www.perfil.com/noticias/cultura/dante-revisitado.phtml> (Consulté le 26 mai 2022).

⁵²⁵ Appartenant à la ville Buenos Aires, capitale de l'Argentine.

⁵²⁶ « Dante revisitado ».

⁵²⁷ Frangi, Katherina, « Dante Alighieri. *La Divina Comedia* traducida por Claudia Fernández Speier » dans *Revista Chilena de Estudios Medievales*, n°20, 2021, p. 89.

De cette manière, la stratégie traductive employée par le traducteur argentin cherche à éviter les marques trop prononcées, bien qu'il persiste, comme nous le verrons, des indices de la présence de la variété rioplatense dans sa traduction.

En ce qui concerne les traductions espagnoles *La verdad sobre Marie* et *Hacer el amor*, elles ne montrent pas de marques particulières d'atténuation de la variété péninsulaire. On trouve notamment des expressions figées étrangères, souvent incompréhensibles, par rapport à la variété rioplatense, comme « *a toca teja* », équivalent de « rubis sur l'ongle » ou « *duermevela* » équivalent de « demi-sommeil ». Cette difficulté des lecteurs latino-américains face à certaines traductions espagnoles est signalée par l'éditeur colombien Iván Hernández Arbeláez dans une interview de l'Université d'Antioquia⁵²⁸, où il note que certains traducteurs espagnols traduisent de « manière irresponsable⁵²⁹ », en faisant en sorte que des auteurs anglais parlent comme des auteurs espagnols, ou que les faits narrés semblent se développer dans un quartier de Madrid alors qu'ils se déroulent ailleurs. Dans ce sens, on peut évoquer l'anecdote concernant Gabriel García Márquez à propos de la publication de *La mala hora*⁵³⁰ en Espagne, en 1962, où l'éditeur a modifié non seulement la syntaxe dans les dialogues mais aussi le style, en ajoutant des expressions madrilènes sans aucun rapport avec l'original. La situation a mené l'écrivain colombien à récupérer ses droits d'édition et, de plus, à retirer du marché les livres publiés pour les brûler⁵³¹.

Plus loin, dans la même interview, Hernández Arbeláez note que les Espagnols « emploient et habitent leur langue avec plus de souplesse⁵³² ». Son hypothèse est que les Espagnols se sentent plus à l'aise dans leur langue et, par conséquent, ils l'emploient de façon plus naturelle. En

⁵²⁸ María Victoria Tipiani, « El proceso editorial de la traducción en Colombia : entrevista a Iván Hernández Arbeláez, editor de Cara y Cruz, Editorial Norma » dans *Mutatis Mutandis*, vol. 6, No. 2, 2013, pp.567-572

⁵²⁹ *Idem*, p. 570. (La traduction nous appartient).

⁵³⁰ Gabriel García Márquez, *La Mala Hora*, México, Ediciones Era, 1962. Gabriel García Márquez, *La Mala Hora*, Paris, Grasset et Frasnelle, 1986. Trad. fr. : Claude Couffon.

Il est à noter que la traduction française maintient le titre en espagnol, et l'espagnol de Colombie est signalée de manière explicite : « Roman traduit de l'espagnol (Colombie) par Claude Couffon ».

⁵³¹ Edit Grossman, *Why translation matters*, New Haven – London, Yale University Press, 2011, p. 45.

⁵³² María Victoria Tipiani, *op. cit.*, p. 570. (La traduction nous appartient).

revanche, les traducteurs latino-américains se montrent plus prudents, voire timorés à l'heure de se servir d'expressions ou de vocables locaux trop marqués, dans un geste qui semble mettre en lumière que leur espagnol est une langue acquise, héritée des colonisateurs, et qui a développé plus tard ses différentes variétés latino-américaines.

Pourtant, la situation n'est pas si simple, et les observations de l'éditeur colombien, bien que pertinentes, doivent être sinon nuancées au moins approfondies. Il faudrait d'abord souligner que le travail du traducteur ne peut pas être détaché de ceux de l'éditeur et d'autres agents qui participent des échanges culturels internationaux. Parmi les « opérations sociales⁵³³ » qui déterminent les transferts d'un champ national à un autre, Pierre Bourdieu identifie « une opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit ? qu'est-ce qu'on publie ? qui traduit ? qui publie ?)⁵³⁴ » qui montre que la traduction, loin d'être une affaire isolée, fait partie d'un ensemble de procédés de nature économique et commerciale, régis par les lois du marché éditorial, comme le note Gisèle Sapiro :

La traduction est aussi une pratique qui participe au marché du livre et rempli, à ce titre, une fonction économique. Si le rendement économique n'est pas l'unique motivation des éditeurs, elle n'en est pas moins présente comme condition même d'existence de leurs entreprises. Certaines traductions, tout comme certaines publications, sont avant tout destinées à rapporter des profits [...] Les enjeux économiques qui pèsent sur les échanges éditoriaux se sont accrus avec la mondialisation⁵³⁵.

Par conséquent, le choix d'une variété n'est pas une décision individuelle et spontanée du traducteur. Dans ce sens, l'étude de Thomas Barège sur les traductions d'*À la recherche du temps perdu* en Espagne et en Argentine, montre que « jusqu'aux années 2000, très majoritairement, les lecteurs latino-américains de Proust lisent un Proust "argentin" et les lecteurs espagnols un Proust "espagnol"⁵³⁶ ». Cependant, ce phénomène est la conséquence

⁵³³ Bourdieu Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées ».

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, p. 95.

⁵³⁶ Thomas Barège, « Un ping-pong transatlantique : les traductions de Proust en espagnol » dans *Société française de littérature générale et comparée, Actes & Volumes collectifs*. En ligne : <http://sflgc.org/acte/thomas-barege-un-ping-pong-transatlantique-les-traductions-de-proust-en-espagnol/> (Consulté le 18 juin 2022).

d'une série de disputes et de manœuvres opérées par les éditeurs au-delà du travail des traductrices et des traducteurs, et la problématique de la totalité des traductions du texte de Proust en l'une ou l'autre variété se trouve, au demeurant, « parasitée par des considérations tout à fait extérieures à la traduction⁵³⁷ ».

Le marché éditorial en langue espagnole n'échappe pas à des relations de domination comme on en trouve dans le marché français, bien qu'il présente plusieurs « pôles⁵³⁸ », notamment Madrid et Barcelone⁵³⁹. Dans ce sens, l'espace éditorial argentin se trouve en relation avec la région latino-américaine et avec le reste du monde, dans ce contexte de « mondialisation » éditorial évoqué par Gisèle Sapiro, où Penguin Random House et le groupe Planeta « monopolisent le marché de l'édition dans le monde hispanique⁵⁴⁰ ».

Vers la fin des années 1990, comme conséquence des nouvelles politiques économiques néolibérales mises en place par le gouvernement argentin, on assiste à l'arrivée des groupes étrangers qui achètent un grand nombre de maisons d'édition locales⁵⁴¹, en générant de

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ « Le summum de cette centralisation a été atteint en France, où Paris accueille la quasi-totalité des institutions régissant la vie culturelle, intellectuelle et littéraire. On notera en effet que les autres grands ensembles présentent un moindre degré de concentration culturelle, l'activité littéraire se répartissant entre plusieurs pôles : *Madrid et Barcelone en Espagne*, Moscou et Saint-Petersbourg en Russie, Rome, Milan ou Bologne en Italie, etc. ». (C'est nous qui soulignons).

Benoît Denis, Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p. 33.

⁵³⁹ « Chaque "territoire" linguistique comprend un (ou plusieurs) centre(s) qui contrôle(nt) et polarise(nt) les productions littéraires dépendant de lui. [...] Barcelone, capitale intellectuelle et culturelle de l'Espagne, reste un grand centre littéraire pour les Latino-Américains ».

Pascal Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 175.

⁵⁴⁰ Santiago Venturini, *op. cit.* (La traduction nous appartient).

⁵⁴¹ Entre 1998 et 2000 le groupe espagnol Planeta achète Emecé, Tusquets, Minotauro, Paidós, Seix Barral, Ariel, Espasa-Calpe, Crítica, Temas de Hoy, Destino y Martínez Roca. En 1998, le groupe allemand Bertelsmann, propriétaire de Random House, Grijalbo, Mondadori, Lumen, Debate y Plaza y Janés achète Sudamericana. Le groupe espagnol PRISA achète Santillana, Alfaguara, Taurus, Aguilar, Altea et Richmond Publishing. Du côté des investissements colombiens, le Groupe Norma achète Tesis en 1991 et Kapelusz en 1994. Le groupe Zeta-Ediciones B absorbe Javier Vergara Editores. Du côté français, c'est le groupe Havas, propriétaire d'Alianza et de Larousse, qui s'installe en Argentine. Selon le Centre d'Études pour la Production (CEP), en 2005, 75 % du marché est contrôlé par les maisons d'édition de capital étranger et vingt maisons d'éditions étrangères contrôlent 50 % des titres publiés.

Ezequiel Saferstein, Daniela Szpilbarg, « La industria editorial argentina, 1990-2010 : entre la concentración económica y la bibliodiversidad » dans *alter/nativas*, n° 3, 2014.

En ligne : <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2014/essays2/saferstein-szpilbarg.html> (Consulté le 18 juin 2022)

nouvelles formes d'édition « globales⁵⁴² », appuyées sur « les notions de rentabilité et de création de valeur économique⁵⁴³ » et avec une tendance *bestselleriste*. En même temps, en opposition à ce phénomène de concentration et de « dénationalisation de l'industrie éditorial⁵⁴⁴ » on observe l'émergence des maisons d'édition indépendantes qui conforment « la nouvelle édition argentine⁵⁴⁵ » évoquée plus haut.

De cette manière, l'industrie éditoriale en Argentine montre deux tendances antagonistes : la concentration économique, et l'avènement de projets indépendants. La première, représentée par les grandes maisons d'édition qui ont la possession du capital économique et symbolique nécessaire pour dominer, parmi lesquels il faut inscrire Anagrama, propriété du groupe Penguin Random House, éditrice de la traduction *La Verdad sobre Marie*. La deuxième, constituée par les maisons d'édition appelées « indépendantes » dont fait partie Beatriz Viterbo, éditrice de la traduction *Huir*, avec moins de pouvoir économique, focalisées sur le plan culturel et symbolique⁵⁴⁶.

Même si les dimensions *culturelle* et *commerciale* cohabitent dans un rapport de conflit, elles ne constituent pas deux espaces autonomes et exclusifs, dans la mesure où les grandes maisons d'édition, au-delà de chercher la plus grande rentabilité, composent avec soin leurs catalogues, et les maisons d'édition indépendantes, outre leur attention portée sur la valeur symbolique, doivent prendre en considération la rentabilité. Il s'agit en effet d'une opposition graduelle, où l'accent se trouve placé plus proche de la rentabilité ou de la valeur symbolique selon le cas. D'une certaine manière, la différence entre les grandes maisons d'édition et les indépendantes, se trouve dans une conception différente de l'objet *livre*. Dans les grandes maisons, la production constante de nouveautés, la politique dynamique de vente, et le fait que les livres

⁵⁴² *Ibid.* (La traduction nous appartient).

⁵⁴³ *Ibid.* (La traduction nous appartient).

⁵⁴⁴ José Luis De Diego, *op. cit.*, p. 328. (La traduction nous appartient).

⁵⁴⁵ Santiago Venturini, *op. cit.* (La traduction nous appartient).

⁵⁴⁶ Ezequiel Saferstein, Daniela Szpilbarg, *op. cit.*

soient retirés des librairies après peu de temps, mettent en lumière des exigences de rentabilité et de rotation des stocks, qui montrent que les livres sont considérés davantage comme des produits que comme des biens culturels. Tous ces facteurs modifient la conception globale de l'objet livre, c'est-à-dire la relation éditeur-auteur, le rapport avec les librairies, la manière de concevoir la couverture et la mise en page, la communication à propos du livre, les choix du catalogue. Probablement, en disant *livre*, une grande maison d'édition et une petite maison d'édition sont en train de nommer, avec le même mot, deux choses différentes⁵⁴⁷.

Ainsi, une première hypothèse à propos du manque d'atténuation dans la variété péninsulaire de *La Vérité sur Marie* pourrait se trouver dans le fait que la traduction a été publiée par Alfaguara, grande maison d'édition, propriété du groupe Penguin Random House, avec des critères de publication et d'édition en opposition à ceux considérés par la maison d'édition indépendante, Béatriz Viterbo pour la traduction argentine de *Fuir*. Autrement dit, la grande maison d'édition aurait mis l'accent sur la rentabilité en mettant de côté la problématique de la variété de la langue de traduction. Cependant, la traduction espagnole de *Faire l'amour*, bien qu'en espagnol péninsulaire, a été publiée par Siberia, une maison d'édition *indépendante*⁵⁴⁸. Sa fondatrice, Iria Rébolo, dans une interview accordée au journal catalan *La Razón* du 1^{er} avril 2013⁵⁴⁹, mentionne parmi ses objectifs primordiaux la recherche de bonnes traductions, l'attention particulière au graphisme et à la conception esthétique du livre, et la composition d'un bon catalogue, des notions mises en valeur par la « nouvelle édition en Argentine » signalées plus haut. De plus, l'éditrice affirme savoir qu'elle ne deviendra pas « riche » avec son entreprise, et qu'il existe un public qui « croit » à ce type de livres, ce qui met en exergue

⁵⁴⁷ Leandro De Sagastizábal, Luis Quevedo, « Pienso el catálogo como una intervención sobre los debates locales » (entrevista a Leonora Djament), *Optimistas seriales. Conversaciones con editores*, Buenos Aires, Eudeba, 2015, pp. 112-127.

⁵⁴⁸ « Nace “Siberia”, un nuevo sello editorial independiente ». En ligne : <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2013/03/28/nace-siberia-nuevo-sello-editorial-47428701.html> (Consulté le 19 juin 2022).

⁵⁴⁹ Víctor Fernández, « Los libros que surgieron del frío. La Editorial Siberia se estrena publicando obras de Dylan Thomas y Jean-Philippe Toussaint » (01 avril 2013). En ligne : <https://www.larazon.es/local/cataluna/los-libros-que-surgieron-del-frío-EM1709116/> (Consulté le 19 juin 2022).

que la valeur symbolique est plus importante que la rentabilité. Du coup, l'hypothèse du manque de considération de la variété rioplatense comme conséquence de la concentration du pouvoir économique dans les grandes maisons d'éditions devient fausse.

Dans son étude de l'espagnol comme langue pluricentrique⁵⁵⁰, Mireya Maldonado Cárdenas note que dans les dernières années la Real Academia Española a lancé une politique linguistique panhispanique dans le but de reconnaître dans ses normes des formes américaines de l'espagnol, en suggérant une approche pluricentrique ou polycentrique. Cependant, dans la compilation normative du *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)* on observe la persistance d'une tendance eurocentrique dans les définitions, et la considération des formes américaines dans les définitions n'est pas une raison suffisante pour caractériser l'approche de pluricentrique. De fait, le manque de clarté dans le traitement du pluricentrisme dans le *DPD*, n'est qu'un exemple de l'absence de consensus dans les discussions actuelles sur le phénomène.

Les résultats de l'étude de Maldonado Cárdenas montrent qu'il existe des formes de valeur nationale, régionale, et suprarégionale, et que certains termes peuvent être partagés par plusieurs communautés linguistiques, tandis que d'autres peuvent signaler la différence. Dans ce sens, le phénomène pluricentrique suggère l'existence des traits davantage « concomitants⁵⁵¹ » qu'excluants. Cela dit, la totalité des formes ne se trouve pas distribuée de manière homogène dans le monde hispanique. Ainsi, il existe des formes panaméricaines acceptées dans tous les pays américains mais ignorées en Espagne et viceversa. En même temps, certaines formes de la variété péninsulaire, sont acceptées par les locuteurs américains même s'ils ne les emploient pas. Cela montre l'influence de l'espagnol européen chez les

⁵⁵⁰ Mireya Maldonado Cárdenas, « Español como lengua pluricéntrica. Algunas formas ejemplares del español peninsular y del español en América » dans Franz Lebsanft, Wiltrud Mihatsch, Claudia Polzin-Haumann (dir.), *El español, ¿desde las variedades a la lengua pluricéntrica?*, Frankfurt-sur-le-Main - Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 2012, pp. 95-122.

⁵⁵¹ *Idem*, p. 119.

locuteurs américains comme conséquence de la longue tradition linguistique et normative de l'espagnol péninsulaire, bien que la situation ne trouve pas sa correspondance dans le sens inverse, et par conséquent, les formes américaines n'ont pas de répercussion sur l'espagnol d'Espagne. Dans le cas particulier de notre corpus, ce rapport assimétrique entre les variétés rioplatense et péninsulaire semble expliciter le manque d'atténuation de cette dernière variété – et tout autre indice du rioplatense – dans les traductions de *Faire l'amour* et de *La Vérite sur Marie*.

Nous examinerons par la suite, les marques morphosyntaxiques et lexicales qui permettent d'identifier la présence de l'une et de l'autre variété dans les traductions.

1.1.3.2 Marques morphosyntaxiques

La première marque morphosyntaxique peut être observée dans les suffixes de formation des diminutifs. Les formes les plus employées en espagnol sont *-itol-ita*, *-ico/-ica*, *-illo/-illa*, *-uelo/-uela*, *-ín/-ina*. En espagnol péninsulaire, le suffixe diminutif castillan le plus fréquent *-ito(a)* alterne avec *-in(a)* ou *-ino(a)* et avec *-illo(a)*, et de manière très marginale, on trouve dans certaines zones, le suffixe *-ico(a)*⁵⁵². En Argentine, les formes employées sont *-itol-ita*, et plus rarement *-iecito*, tandis que les autres suffixes sont réservés au registre littéraire⁵⁵³.

Il est à noter qu'on trouve dans l'espagnol d'Argentine certaines formes lexicalisées comme *cigarrillo* [cigarette] ou *villancico* [chant de Noël] qui ne répondent pas à la règle générale de formation des diminutifs en rioplatense. De la même manière, on trouve en espagnol péninsulaire des formes lexicalisées comme *vaquilla* [petite vache], *puntilla* [petite pointe] et le toponyme *Portillo* [nom d'un col de montagne à La Alberca]⁵⁵⁴.

⁵⁵² Gonzalo Francisco Sánchez, *Âge, métiers, résidence et genre dans la langue du sud de Salamanque*, Mons, UMONS, Collection « Travaux et documents » n° 11, 2018. Trad. fr. Dominique Van Ham et Pauline Castel, p. 77.

⁵⁵³ María Martha García Negroni, *Para escribir bien en español. Claves para una corrección de estilo*, Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2016, p. 222.

⁵⁵⁴ Gonzalo Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 77.

Par ailleurs, dans la plupart de cas, dans les deux variétés, les suffixes diminutifs indiquent une magnitude plus petite que celle signalée par le nom de base, par exemple *perrito* (*perro* [chien] + *ito*) [petit chien] ou *bolsita* (*bolsa* [sac] + *ita*) [petit sac]. Cependant certaines formes diminutives n'ont pas ce signifié, comme *sombrilla* (*sombra* [ombre] + *illa*) qui ne signifie pas « petite ombre », mais « parasol », ou *manzanilla* (*manzana* [pomme] + *illa*) qui ne signifie pas « petite pomme » mais « camomille »⁵⁵⁵.

Dans la traduction de *Fuir*, le syntagme « *un platillo lleno de colillas* » [une soucoupe pleine de mégots] (*H*, 28) signale le registre littéraire à travers l'emploi des suffixes *-illo* et *-illas*. La même construction dans un registre informel en rioplatense serait « *un platito lleno de puchos* » [une soucoupe pleine de mégots]. En revanche, dans la traduction de *Faire l'amour*, le syntagme « *mesita de noche* » [table de chevet] (*HA*, 17) signale l'emploi d'un registre neutre. S'il est vrai que dans les trois traductions on note l'occurrence des suffixes *-ito/-ita* : *mesita* [petite table] (*HA*, 17), *bolsita* (*H*, 27) [petit sac], *tapetitos* (*LvsM*, 60) [petits tapis], *bragueta* (*LvsM*, 28) [petite culotte], l'emploi de *-illo/-illa* est plus marqué dans la variété péninsulaire : *lamparilla* (*HA*, 14) [petite lampe], *bombilla* (*HA*, 50) [petite ampoule], *bandejilla* (*LvsM*, 100) [petit plateau], *carreterilla* (*LvsM*, 111) [petite route], *olillas* (*LvsM*, 118) [petites vagues].

La deuxième marque morphosyntaxique correspond à l'emploi des pronoms obliques (*lo, la, los, las, le, les*) – pronoms compléments d'objet direct (COD) et indirect (COI) –. L'emploi de *le* au lieu de *lo* ou de *la*, et de *les* au lieu de *los* ou de *las* s'appelle *leísmo*, et la Real Academia Española approuve l'emploi de *le* (COI) au lieu de *lo* (COD) pour les formes masculines au singulier :

Le miró (a Pedro) [il l'a regardé (à Pedro)] (Correct car *le* renvoie à une personne de sexe masculin).

**Le miró* (a María) [il l'a regardée (à Marie)] (Incorrect car *le* renvoie à une personne de sexe féminin).

⁵⁵⁵ María Martha García Negroni, *Para escribir bien en español*, p. 222.

En général, le *leísmo* est plus fréquent en Espagne qu'en Argentine, et l'emploi de *le* au lieu de *lo* en fonction d'objet direct (COD), dans les cas où le référent est une personne de sexe masculin, « est largement répandu en Espagne parmi les locuteurs cultivés et les écrivains prestigieux⁵⁵⁶ ». Cependant, il ne s'agit pas d'une règle fixe pour la variété péninsulaire, comme on peut l'observer dans ces exemples :

- (1) *Marie lo miró. (HA, 78) [Marie le regarda]*
- (2) *Lo reconocí de inmediato, a pesar de que lo había visto solo una vez. (H, 8)*
[Je le reconnus aussitôt, même si je l'avais vu une seule fois]
- (3) *[...] se inclinó hacia Jean-Christophe y le besó [...]. (LvsM, 13)*
[(Elle) se pencha vers Jean-Christophe et lui embrassa].

Les exemples (1) et (3) ont été pris des traductions espagnoles, où on observe un cas de *loísmo* et un cas de *leísmo*. L'exemple (2) correspond à la traduction argentine en rioplatense et montre un cas de *loísmo*.

La troisième marque morphosyntaxique correspond à l'emploi de la préposition *de* [de] dans un syntagme verbal. Les verbes *advertir* [avertir], *avisar* [prévenir] (quand il signifie *informer*) et *informar* [informer] présentent deux régimes syntactiques⁵⁵⁷ :

Verbo + algo a alguien [Verbe + qqch à qqn] (Argentine)

Verbo + a alguien de algo [Verbe + à qqn de qqch] (Espagne)

La traduction espagnole de *La Vérité sur Marie* permet de constater l'emploi de la préposition *de* [de] avec le verbe *advertir* [avertir] en espagnol péninsulaire :

Marie, qui aurait été la première surprise si on lui avait fait une remarque sur le caractère illicite de ses pratiques (LVSM, 14)

Marie, que habría sido la primera sorprendida de habersele advertido del carácter ilegal de sus actos [...]. (LvsM, 13)

[Marie, qui aurait été la première surprise si on lui avait averti *du* caractère illicite de ses actes]

⁵⁵⁶ *Idem*, p. 426.

⁵⁵⁷ *Idem*, p. 500.

Dans les périphrases de l'infinitif avec le verbe *deber* [devoir], quand elles dénotent probabilité ou supposition, la langue soutenue admet soit la présence ou l'absence de la préposition⁵⁵⁸ :

[...] *la misma sensación que ella debía de experimentar* [...]. (HA, 22)

[la même sensation qu'elle devait d'expérimenter]

L'exemple pris de la traduction de *Faire l'amour* permet de constater l'emploi de la variété péninsulaire à travers la présence de la préposition *de* [de], plus fréquente en Espagne qu'en Argentine où la même phrase en rioplatense aurait été construite sans la préposition :

la misma sensación que ella debía [de] experimentar

[la même sensation qu'elle devait [de] expérimenter]

Finalement, la construction *a por* [à pour] constitue un cas inconnu ou inhabituel en Amérique. En revanche, elle est employée de manière courante en Espagne, dans les registres familier et soutenu⁵⁵⁹ :

volver a la habitación *a por* un abrigo (HA, 39)

[retourner à la chambre à *pour* un manteau]

L'occurrence de la construction *a por* [à pour] dans la traduction de *Faire l'amour* signale encore une fois l'emploi de la variété péninsulaire.

1.1.3.3 Marques lexicales

Un inventaire des marques lexicales nous a permis d'identifier une série de vocables qui mettent en évidence l'emploi des variétés péninsulaire et rioplatense. Certains d'entre eux peuvent être compris pour les lecteurs de deux variétés, comme *aparcar* (HA, 52) [garer] (péninsulaire) et *estacionar* (H, 11) [garer] (rioplatense), *la mesita de luz* (H, 12) [la table de chevet] (rioplatense) et *la mesita de noche* (HA, 17) [la table de chevet] (péninsulaire), *el retrete* (HA, 98) [les toilettes] (péninsulaire) et *el baño* (H, 30) [les toilettes] (rioplatense).

⁵⁵⁸ *Idem*, p. 504.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 494.

Cependant, la traduction des termes vestimentaires, des expressions figées, et des vulgarités et des obscénités génèrent des situations conflictuelles dans la mesure où le même vocable peut produire des effets de sens différents.

1.1.3.3.1 Termes vestimentaires

Dans son analyse de la nouvelle « Junior » d'Anna Gavalda, Stephanie Schwerter⁵⁶⁰ signale que les connotations sociales des termes vestimentaires peuvent prendre une signification totalement différente quand ils sont déplacés de leur contexte original à travers la traduction. À partir des observations de Pierre Bourdieu et de David Katan, Schwerter note que « le choix vestimentaire d'un individu est guidé par son environnement socioculturel⁵⁶¹ », et les classes plus aisées – en l'occurrence Marie, l'héroïne de la série – attachent une grande importance à la « valeur marchande de la beauté⁵⁶² ». Le choix vestimentaire n'est pas innocent et il peut constituer un trait identitaire chargé de significations socio-culturelles. Par conséquent, devant des situations ambiguës, la traduction doit considérer la possibilité de remplacer un terme par un autre avec des connotations semblables. Une autre possibilité serait d'explicitier la signification d'un vêtement dans un contexte social particulier.

Dans les traductions étudiées, certains vocables d'une variété sont accessibles pour les lecteurs de l'autre. Ainsi, les termes *maleta* [valise], *braga* [culotte], *calcetín* [chaussette] de la variété péninsulaire sont facilement compris par les lecteurs argentins, qui emploieront à leur place *valija* [valise], *bombacha* [culotte] et *soquete* [chaussette]. D'autres termes, en revanche, s'avèrent ambigus, voire incompréhensibles. Le *bolso de mano* [sac à main] de l'espagnol péninsulaire – objet d'habitude petit, fait en cuir, en tissu ou dans autre matière, avec une fermeture et fréquemment une anse, porté en général par les femmes pour y mettre de l'argent,

⁵⁶⁰ Schwerter, Stephanie, « Tout est dans la taille des carreaux. Les erreurs culturelles : un défi en traduction littéraire » dans Stephanie Schwerter, Catherine Gravet, Thomas Barège (dir.), *op. cit.*, pp. 35-50.

⁵⁶¹ *Idem*, p. 38.

⁵⁶² Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 227.

des documents ou des objets d'usage personnel – devient *cartera* [sac à main] en rioplatense, où le *bolso de mano* [sac à main] désignerait plutôt un objet plus grand, porté indistinctement par des femmes et des hommes, appelé simplement *sac* en français. L'objet *cartera* [portefeuille] en espagnol péninsulaire sera appelé *billetera* [portefeuille] en espagnol rioplatense.

Le tableau montre trois occurrences d'un terme français traduit de manière différente en espagnol péninsulaire et en espagnol rioplatense dans les romans du corpus :

Tableau 9 - Comparatif espagnol péninsulaire et rioplatense

Terme français	Espagnol péninsulaire	Espagnol rioplatense
Soutien-gorge (FA, 13)	<i>Sujetador</i> (HA, 8)	<i>Corpiño</i> (H, 168)
Lunettes de soleil (F, 11)	<i>Gafas de sol</i> (HA, 37)	<i>Anteojos de sol</i> (H, 8)
Veste (FA, 7)	<i>Abrigo</i> (HA, 7)	<i>Saco</i> (H, 21)

S'il est vrai que le lecteur de chaque variété peut identifier le signifié du terme traduit à travers son emploi en discours ou, comme dernier recours, avec l'aide du dictionnaire, il est aussi vrai que, de manière isolée et indépendamment des définitions du dictionnaire, dans l'usage quotidien l'emploi de l'un ou l'autre terme peut être problématique. Ainsi le mot *corpiño*, qui désigne un « soutien-gorge » en rioplatense, est un terme étranger dans la variété péninsulaire où il dénote un objet vestimentaire plus proche d'un corset que d'un soutien-gorge. Le terme *anteojos* en espagnol péninsulaire dénote des « jumelles », bien que ces dernières soient appelées *prismáticos* ou *largavistas* en rioplatense. Ces exemples montrent qu'un même mot peut dénoter un objet différent dans chaque variété.

Par ailleurs, les termes vestimentaires peuvent constituer un trait isotopant qui guide la lecture et qui permet la compréhension du texte, dans la mesure où ils constituent des indices des conditions climatiques. Comme le note Anne Hénault, « repérer les isotopies c'est donc bien ramener le même au même et opérer l'ensemble des assimilations prescrites dans le texte⁵⁶³ ».

⁵⁶³ Anne Hénault, *op. cit.*, p. 63.

Par conséquent, quand le narrateur parle de l'« extravagance de notre tenue », son discours permet de déceler la présence du froid dans la nuit à Tokyo :

[...] l'extravagance de notre tenue à peine remarquée par quelques regards qui se posaient sur nous à la dérobée, moi en simple *tee-shirt* sous la neige, et Marie les épaules nues dans sa robe de collection, ses mules en cuir rose pâle agrémentées depuis peu d'*une grosse paire de chaussettes de tennis*. (FA, 65) (C'est nous qui soulignons).

La extravagancia de nuestro atuendo apenas atraía alguna mirada; yo, con una simple camiseta bajo la nieve, y Marie con los hombros descubiertos, vistiendo uno de los diseños de su colección y con sus mules de cuero rosa pálido rematadas desde hacía poco por un grueso par de calcetines blancos. (HA, 52) (C'est nous qui soulignons).

La *camiseta* [tee-shirt] et les *calcetines blancos* [chaussettes de tennis] sont une marque d'« extravagance » mais aussi un indice d'incohérence par rapport au climat hivernal à Tokyo. Il est donc important de comprendre que *camiseta* [débardeur] en espagnol péninsulaire désigne un vêtement d'été, une information qui peut passer inaperçue pour le lecteur rioplatense, qui emploiera dans ce cas *remera* [débardeur], et se servira de *camiseta* pour parler d'un maillot pour faire du sport ou d'un tricot de corps. Autrement dit, l'« extravagance » de la tenue peut être perçue de manière différente dans chaque contexte linguistique.

1.1.3.3.2 Les expressions figées et les dictons

Marianne Lederer signale, à propos des « expressions toutes faites⁵⁶⁴ » comme les proverbes ou les adages, que, même si elles désignent dans différentes langues une même idée, « elles ne s'énoncent pas par les mêmes mots⁵⁶⁵ ». Autrement dit, en reprenant le « vieil adage (cibliste) des traducteurs⁵⁶⁶ » évoqué par Jean-René Ladmiral, « on ne traduit pas des mots – mais on ne

⁵⁶⁴ Les expressions toutes faites sont des intermédiaires entre la langue et le discours ; elles sont à moitié langue, car leur sens n'est pas en devenir mais pré-assigné, moitié discours, car elles énoncent une idée et non une hypothèse de sens ; forme hybride entre la phrase grammaticale et l'aspect formel de l'unité de sens, elles sont caractérisées par l'association indéfectible d'un assemblage de signes linguistiques à une idée donnée. Par leur fixation en langue, elles écartent tout soupçon d'inspiration individuelle ; par leur énonciation d'une idée, elles rejoignent le discours ».

Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Traductologiques, (2014) 2020, p. 69.

⁵⁶⁵ *Idem*, p. 70

⁵⁶⁶ Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, p. 13.

traduit pas non plus des choses – on traduit des idées !⁵⁶⁷ ». Ces observations concernent aussi la coprésence des deux – ou plus – variétés d’une même langue.

Dans son analyse de la traduction en espagnol péninsulaire de Teresa Gallego Urrutia du roman *En finir avec Eddy Bellegueule* d’Édouard Louis⁵⁶⁸, Élodie Weber note que la reproduction de la variété diastratique, inhérente au groupe social, ne peut être transposée à travers une traduction littérale, c’est-à-dire mot à mot, mais en considérant le principe d’équivalence des théories fonctionnalistes de la traduction⁵⁶⁹. Selon cette approche, l’équivalence doit évaluer le degré dans lequel un mot, une phrase, ou un texte peuvent être considérés dans la langue et la culture cible comme l’équivalent du texte source. Il s’agit, en effet, d’une équivalence de discours et non de langue, et par conséquent, dans la traduction littéraire, le degré d’équivalence du texte cible par rapport au texte source sera déterminé par l’effet de sens généré par le texte d’arrivée⁵⁷⁰. Cependant, le texte d’Édouard Louis reproduit le parler d’une communauté ouvrière du Nord de la France, et sa traduction en espagnol péninsulaire ne reflète pas le langage du même groupe social en Argentine.

Stephanie Schwerter, en s’appuyant sur les réflexions d’André Lefevere⁵⁷¹, explicite que la traduction doit s’assurer « que le registre ainsi que le type d’expression choisie dans la langue cible génère le même effet que dans la langue source⁵⁷² ». Le plus grand obstacle se trouve dans le fait que les expressions figées sont, dans la plupart de cas, liées à l’oralité et au jargon local. Par conséquent, l’expression « payer rubis sur l’ongle » (*FA*, 19) est traduite de manière appropriée en espagnol péninsulaire « *pagar a toca teja* » (*HA*, 14) (en liquide et sans retard) ;

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ Élodie Weber, « La variation diastratique et sa traduction en espagnol : le cas du roman *En finir avec Eddy Bellegueule* d’Édouard Louis » in *La main de Thôt*, n° 9, 2021.

Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014.

⁵⁶⁹ Anthony Pym, *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Frankfurt-sur-le-Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1992, pp. 38-39.

Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, Hertfordshire, Prentice Hall, 1998, pp. 48-49.

Mary Snell-Hornby, *Translation Studies – An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins, 1995.

⁵⁷⁰ Weber, Élodie, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁷¹ André Lefevere, *op. cit.*, p. 58

⁵⁷² Stephanie Schwerter, *op. cit.*, p. 44.

cependant, l'expression est étrangère et par conséquent incompréhensible en rioplatense, où l'on trouverait « *pagar todo sin protestar* » [payer tout sans protester] ou, dans un registre familier, « *pagar de un saque* » [payer d'un coup] ou « *pagar sin chistar* » [payer sans broncher], c'est-à-dire, en une seule fois, sans protester ou se plaindre, des formes qui signalent l'immédiateté et/ou l'absence de plainte, mais qui mettent de côté la nature du paiement en espèces.

On retrouve dans la traduction en espagnol péninsulaire de *La Vérité sur Marie* deux autres exemples problématiques. L'expression « qui ne laissait pas en placer une à l'opérateur » (*LVSM*, 24), est traduite « *sin dejar meter baza al operador* » (*LvsM*, 19). Cependant, la construction *meter baza* – intervenir dans les affaires ou les discussions des autres – est étrangère à la variété rioplatense, où l'on trouverait, entre autres, pour la même situation, dans un registre neutre, *sin dejar decir una palabra al operador* [sans laisser dire un mot à l'opérateur]. Plus loin, l'expression « attrapés au vol » (*LVSM*, 44) est traduite « *pillados al vuelo* » (*LvsM*, 32). Encore une fois, la traduction en espagnol péninsulaire est étrange, bien que compréhensible dans ce cas, en espagnol rioplatense, qui emploierait « *cazados al vuelo* » [chassés au vol].

1.1.3.3 Les vulgarités et les obscénités

L'occurrence de vulgarités et d'obscénités constitue un trait stylistique de la narrative de Jean-Philippe Toussaint. En général, elles apparaissent dans le texte de manière inopinée, souvent à la fin d'un paragraphe, « comme une brève rupture de ton, une rupture scandaleuse, un brusque dérapage⁵⁷³ », en générant tantôt un effet de surprise et de distanciation, tantôt un effet comique. Comme les expressions toutes faites, les vulgarités et les obscénités sont elles aussi

⁵⁷³ Fabien Gris, « Vulgarités de Toussaint », p. 163.

liées à l'oralité et à l'argot⁵⁷⁴. Chaque communauté linguistique développe un jargon local et, par conséquent, chaque variété d'une même langue peut présenter des vocables et des expressions qui perdent leur caractère de vulgaire ou d'obscène dans d'autres variétés. Autrement dit, les grossièretés et l'obscénités dans notre corpus doivent être considérées à partir de deux types de variation. D'une part, en considérant la variation *diatopique* entre l'espagnol péninsulaire et l'espagnol rioplatense. D'autre part, en prenant en considération la variation *diaphasique*, qui met en lumière les différents registres propres à chaque variété.

La narration de Jean-Philippe Toussaint exploite le changement d'un registre à l'autre, en générant des contrastes très prononcés entre un langage soutenu, surchargé par moments d'hyper-correstisme de recours stylistiques, et un langage fortement marqué par la vulgarité, comme dans la phrase « Le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul » (FA, 75). En reprenant les paroles de Roland Barthes « ce qui est évident est violent⁵⁷⁵ » et la narration, en nommant avec cruauté ce qui pourrait être suggéré ou nuancée, produit un effet de choc inattendu. Cependant, les termes sexuels ou génitaux ne sont pas toujours exprimés de manière vulgaire et c'est dans ces parties du texte où les variations diatopiques et diaphasiques méritent une attention particulière, car un même vocable peut acquérir ou perdre sa condition de vulgaire selon la variété considérée. Ainsi dans le fragment de *Fuir* dont nous reproduisons la version originale et la traduction en espagnol rioplatense :

[...] soulevant brutalement le bassin pour se dégager, elle [Marie] me repoussa au loin d'un mouvement excédé et torsadé du corps en me donnant, de toutes ses forces et pour me rejeter, un coup de *chatte* dans la gueule. (F, 155) (C'est nous qui soulignons).

⁵⁷⁴ « Le gros mot existe incontestablement et c'est un phénomène foncièrement oral ».

Catherine Rouayrenc, *Les gros mots*, Paris, PUF, (1996) 1998, p. 6.

⁵⁷⁵ « Il ne sortait pas de cette idée sombre, que la vraie violence, c'est celle du *cela-va-de-soi* : ce qui est évidence est représentée doucement, libéralement, démocratiquement ; ce qui est paradoxal, ce qui ne tombe pas sous le sens, l'est moins, même si c'est imposé arbitrairement : un tyran qui promulguerait des lois saugrenues serait à tout prendre moins violent qu'une masse qui se contenterait d'énoncer *ce qui va de soi* : le "naturel" est en somme *le dernier des outrages*. »

Roland Barthes, « Violence, évidence, nature » in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975 p. 101.

[...] *Marie alzó las caderas brutalmente para soltarse y, con un movimiento exasperado y retorcido del cuerpo, me empujó a lo lejos, pegándose en la cara con la concha.* (H, 156). (C'est nous qui soulignons).

Le terme *concha* [chatte] désigne le vagin de manière vulgaire en Argentine. Cependant dans la variété péninsulaire le mot *concha* [coquille] désigne la valve d'un mollusque et perd toute trace de vulgarité ou d'obscénité. Dans le sens inverse, on trouve un fragment dans *La Vérité sur Marie* avec l'occurrence du mot « bite », traduit dans la version péninsulaire comme « polla » :

Elle ouvrit les yeux, étonnée, endormie, assoupie d'alcool et de fatigue, et elle se rendit compte qu'elle avait surtout sommeil, la seule chose qu'elle avait vraiment envie de faire maintenant, c'était de dormir, éventuellement dans les bras de Jean-Christophe de G., mais pas nécessairement sa *bite* à la main. (LVSM, 19) (C'est nous qui soulignons).

Abrió los ojos, sorprendida, dormida, amodorrada por el alcohol y el cansancio, y comprendió que por encima de todo tenía sueño, lo único que de verdad le apetecía era dormir, si se terciaba en los brazos de Jean-Christophe de G., pero no forzosamente con su polla en la mano. (LvsM, 16) (C'est nous qui soulignons).

Bien que « polla » soit le terme vulgaire pour nommer le pénis en Espagne, dans la variété rioplatense le même mot ne désigne qu'une « jeune poule ». Dès lors, les variations diatopiques peuvent générer ou effacer des variations diaphasiques quand on passe d'une variété à l'autre. Dans d'autres cas, les termes vulgaires sont d'emploi exclusif d'une seule variété, comme « follar » [baiser], employé en Espagne mais pas en Argentine. Dans l'espagnol rioplatense, on trouvera à sa place le verbe « coger » [baiser], terme équivoque qui dénote, dans le contexte argentin⁵⁷⁶, l'acte sexuel, même si en Espagne le même mot appartient à un registre neutre, parasynonyme de, entre autres, *agarrar* [prendre] *asir* [saisir], ou *atrapar* [attraper].

Ces manques de coïncidence entre variétés compliquent la lecture car le lecteur hispanophone appartenant à l'une ou l'autre variété doit pratiquer un processus tacite de traduction pour rattraper le sens original du texte source. Certes, un lecteur argentin, en reconnaissant la variété

⁵⁷⁶ Luis Soler Cañas, « Un verbo prohibido », *Comunicación Académica* N° 47, Academia Porteña del Lunfardo, 24 de septiembre de 1964, pp.12-13.

En ligne :

<http://www.lunfardo.org.ar/wp-content/uploads/2015/07/COMUNICACION%CC%81N-ACADE%CC%81MICA-N%C2%BA-47.pdf> (Consulté le 08 juillet 2022).

péninsulaire, comprendra facilement que le mot « polla » est employé à la place de « bite » et non de « petite poule ». Pourtant, l'effet de surprise cherché par l'emploi d'une vulgarité sera retardé. Et si le lecteur rioplatense n'arrive pas à identifier l'emploi du mot dans la variété péninsulaire, le texte produira un effet non désiré, en l'occurrence, l'absurdité : que peut faire Marie au lit avec son amant avec une petite poule dans sa main ? Autrement dit, le lecteur doit chercher le sens en discours du terme employé, et l'effet de sens proposé par le recours stylistique sera sinon perdu au moins diminué ou modifié.

1.1.3.3.4 La traduction coordonnée comme possible solution

Les exemples que nous venons d'évoquer permettent d'observer la manière dans laquelle des marques textuelles rendent évident l'emploi de deux variétés d'espagnol – péninsulaire et rioplatense – dans la traduction fragmentaire de la « série de Marie ». En général, les deux communautés linguistiques considérées – l'espagnole et l'argentine – arrivent à reconnaître les différences de chaque variété et à récupérer avec plus ou moins de difficulté le sens (en discours) de l'original. Dans les cas liés à l'oralité et aux usages locaux, la situation devient plus complexe, et les effets de sens peuvent être altérés ou même perdus, jusqu'à arriver à la situation extrême où chaque variété fonctionne comme une langue étrangère, et certains termes vestimentaires, certains proverbes et certaines expressions toutes faites peuvent s'avérer incompréhensibles.

À ce stade, cela semble pertinent de s'interroger pour savoir si la participation d'une instance de coordination ne pourrait résoudre certains de ces obstacles. Une lecture comparative de l'ensemble des traductions permettrait, par exemple, d'évaluer jusqu'à quel point l'emploi d'une expression comme « pagar a toca teja » [payer rubis sur l'ongle], dans l'esprit de réduire l'écart entre texte source et texte cible, s'avère utile, si le lecteur argentin n'arrive pas à comprendre quoi ou comment Marie a payé à la douane. Il en va de même avec les termes

équivoques qui peuvent être remplacés par des parasynonymes. Peut-être serait-ce préférable d'employer, dans la traduction en espagnol péninsulaire, « atrapar » [attraper] au lieu de « coger » [attraper / baiser] dans le but de ne pas produire chez le lecteur argentin un effet non désiré.

D'une manière ou d'une autre, cette instance de coordination ne devrait pas être interprétée en termes restrictifs. Loin d'essayer d'effacer les traits identitaires d'une variété, il s'agit d'accepter que les langues peuvent « ne pas coïncider avec elles-mêmes⁵⁷⁷ », et de produire une traduction compréhensible et abordable, dans la mesure du possible, au-delà des frontières linguistiques ou géographiques, en préservant au maximum les ressources stylistiques de l'œuvre originale. Tiphaine Samoyault signale que « le texte n'a de véritable existence qu'entre les différentes versions⁵⁷⁸ », et même si l'auteure se réfère aux différentes traductions d'un même texte en une même langue, ses observations nous semblent applicables à la problématique des variétés. Si l'idée d'une pluralité de l'œuvre et la relative disparition de l'original était jadis perçue comme paradoxale, aujourd'hui cela devient une évidence. Les différentes versions cohabitent sans qu'on puisse établir une hiérarchie entre elles, ce qui met en question la problématique de la « fidélité » de la traduction. De plus, le texte écrit se nourrit de l'oralité comme moyen de transmission, et cela met en lumière une nouvelle conception du texte littéraire, où oralité et écriture ne sont plus confrontées dans l'espace littéraire. En ce qui concerne les variétés, il existe un certain degré de conflit qui n'a d'autre solution possible qu'une certaine « hospitalité langagière⁵⁷⁹ », c'est-à-dire, accepter les différences sans chercher à les dépasser.

⁵⁷⁷ « Para mantenernos en esta tropología del desplazamiento con que parece haberse naturalizado la tarea de traducir : las lenguas que viven se trasladan, no coinciden consigo mismas, y se encuentran, en este camino expansivo, con las otras lenguas ».

Jorge Panessi, « La traducción en la Argentina », *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 79.

⁵⁷⁸ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, p. 14.

⁵⁷⁹ Tiphaine Samoyault, « L'agonistique du traduire », pp. 236-250.

Enfin, il serait toujours possible, certes, de produire une traduction dans une seule variété, et encore, par une même personne, comme la traduction française de John Le Carré, rédigée de manière presque systématique par Jeannine Perrin et, après son décès, par sa fille Isabelle Perrin⁵⁸⁰, ou le cas de Marguerite Yourcenar dont l'œuvre romanesque a été traduite en espagnol de manière exclusive par Emma Calatayud, à l'exception de *Mémoires d'Hadrien*, traduit par Julio Cortázar, et une version de *Le Coup de Grâce*, traduite par Mario Cueva⁵⁸¹. Néanmoins cela n'est pas toujours possible, comme nous l'avons signalé à propos de Jean-Philippe Toussaint et de son désir inaccompli d'être traduit par une même personne en chaque langue.

Les variétés d'une même langue accentuent l'« hétérogénéité du texte étranger⁵⁸² » dans la mesure où chaque variété, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, fait face à la résistance et à l'« intraduisibilité sporadique⁵⁸³ » du texte source en se servant de ses propres recours, qui peuvent, selon les cas, différer d'une variété à l'autre en majeure ou mineure mesure. L'instance de coordination entre traductions produites en deux variétés d'une même langue pourrait atténuer les différences. En ce qui concerne les écarts insurmontables, il faudrait les accepter, en adoptant une posture éthique qui réponde à une certaine « agonistique⁵⁸⁴ » de la traduction, qui envisage le conflit « entre les langues, entre les cultures, entre l'esprit et la lettre, entre l'original et ses traductions, entre les traductions elles-mêmes⁵⁸⁵ » sans pour autant essayer de le cacher ou de le dépasser.

⁵⁸⁰ France Culture, « John le Carré, un pur écrivain ». En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/grande-traversee-john-le-carre-affinites/le-carre-greene-les-romans-despionnage-14-john-le-carre-un-pur-ecrivain> (Consulté le 01 mai 2022).

⁵⁸¹ Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 1327-1359.

⁵⁸² Paul Ricœur, *Sur la traduction*, p. 6.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Tiphaine Samoyault, « L'agonistique du traduire », p. 241.

⁵⁸⁵ *Idem*, p. 242.

Dans le chapitre suivant, où nous aborderons la problématique de la résistance et de l'(in)traduisibilité, nous verrons en détail les effets générés par la coprésence de deux variétés d'espagnol dans l'ensemble des traductions.

Deuxième partie

Chapitre 2 - La résistance à la traduction et l'(in)traduisibilité

[...] dans une langue étrangère aucun lieu n'est jamais commun : tous sont exotiques. « Can of worms » était une banalité jusqu'à ce que j'apprenne « panier de crabes » : ces deux façons de dire un grouillement déplaisant et inextricable me sont devenues intéressantes en raison de l'écart entre elles.

Nancy Huston⁵⁸⁶

Dans le chapitre précédent nous nous sommes arrêté sur la problématique associée à la coprésence de deux variétés d'espagnol dans les traductions de notre corpus. Dans ce chapitre nous aborderons les traductions comme un ensemble pour exposer et analyser les parties du corpus qui résistent à la traduction. Nous verrons que ces entraves peuvent répondre à des raisons lexicales, morphosyntaxiques, ou stylistiques.

2.1 La résistance et l'(in)traduisibilité

La *résistance* en traduction renvoie aux concepts d'*intraduisibilité* et d'*intraduisible*, ce dernier défini par Barbara Cassin comme « non pas ce qu'on ne traduit pas, mais ce qu'on ne cesse pas de – ne pas – traduire⁵⁸⁷ ». S'il est vrai que la définition de la philosophe et philologue vise un vocabulaire européen des philosophies, il n'est pas moins vrai qu'elle puisse être appliquée à la traduction littéraire⁵⁸⁸.

⁵⁸⁶ Nancy Huston, *Nord perdu*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 46.

⁵⁸⁷ Barbara Cassin, *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, p. 24.

⁵⁸⁸ Les réflexions de Barbara Cassin mettent en lumière sa propre résistance à deux problématiques qui, pour raisons d'extension et de pertinence, ne seront pas abordées dans cet article. D'une part, celle du *Globish* ou *global English*, version appauvrie de l'anglais, sorte de langue universelle mais « qui n'en est pas une », outil (prétendu) de communication qui réduirait tout autre langue au stade de dialecte, et qui tend vers l'abandon de l'apprentissage de la traduction. Et, d'autre part, celle du « nationalisme ontologique » qui présuppose une hiérarchie entre les langues, certaines « meilleures » que d'autres.

Lors d'une interview, l'écrivain et traducteur Brice Matthieussent, a émis cette opinion : « tout texte est intraduisible, mais il faut quand même tout traduire !⁵⁸⁹ ». Ses remarques à propos de la prétendue équivalence entre « pain » et « *bread* » rejoignent, d'une certaine manière, les observations de Walter Benjamin à propos de « *Brot* » et de « pain », dans la mesure où « ce qui est signifié est le même ; la façon de le signifier, par contre, ne l'est pas⁵⁹⁰ ». En effet, chaque mot comporte une certaine mythologie, dans le sens barthésien du terme, qui fait que l'imaginaire déclenché par chaque lexème ne renvoie pas forcément aux mêmes univers connotés. Ainsi, un Français en parlant du « pain » évoquera toute une tradition française qui n'aura rien à voir avec le sandwich de pain de mie dont rêvera un Américain en disant « *bread* ».

Le spectre de l'intraduisible hante la littérature sur la traduction. Un « dogme sans cesse réaffirmé à notre époque et par des poètes, et par des théoriciens⁵⁹¹ », appliqué d'habitude à la poésie plus qu'à la prose. Cependant, la prose constitue, elle aussi, un art du langage, et les limites de l'(in)traduisibilité plutôt que d'être déterminées par un emploi littéraire ou esthétique du langage, se trouveraient dans un « partage notionnel spécifique⁵⁹² » propre à chaque langue « qui rend certains de ses termes intraduisibles en quelque contexte que ce soit⁵⁹³ ». Par conséquent, il serait plus approprié de ne pas distinguer les textes selon qu'ils sont traduisibles ou intraduisibles, poétiques ou prosaïques, et de les différencier selon que les défaillances inévitables de la traduction sont nuisibles ou futiles.

Voir Barbara Cassin, *Éloge de la traduction. Complicier l'universel*, p. 17, 55 et 61.

⁵⁸⁹ Adèle Van Reeth, *Les chemins de la philosophie*, Épisode 5 : Brice Matthieussent, traducteur : « Tout texte est intraduisible, mais il faut quand même tout traduire ! ». En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-chemins-de-la-philosophie-emission-du-vendredi-30-avril-2021> (Consulté le 24 mai 2021).

⁵⁹⁰ Walter Benjamin, *La tâche du traducteur* in *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, Paris, Payot et Rivages, 2011, p. 120. Trad. fr. : Cédric Cohen Skalli.

⁵⁹¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 72.

⁵⁹² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 295.

⁵⁹³ *Ibid.*

L'opposition *traduisible/intraduisible* pourrait en effet être remplacée par *traduisible/résistant* dans la mesure où la résistance cache « un appel muet à la traduction⁵⁹⁴ », comme le note

Antoine Berman, dans son étude de « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin :

En termes de désir, on dira que l'œuvre désire *et* ne désire pas être traduite. Mais le non-désir, ici, n'est point symétrique au désir. Il est *résistance*. Cette résistance, elle aussi, existe dans toute œuvre. Or, il se trouve que le désir de traduire n'acquiert lui-même plénitude et signifiante qu'au contact des œuvres qui résistent le plus à la traduction, qui sont réputées intraduisibles⁵⁹⁵.

D'une manière ou d'une autre, les différents auteurs abordent la problématique de l'intraduisible ; elle n'est étrange ni pour les auteurs, ni pour les traducteurs. Dans ces différentes approches, force est de signaler la distinction établie par Paul Ricœur entre deux types de résistances du côté du traducteur en tant que *lecteur*. L'une est fantasmatique, présumée par le traducteur avant de commencer son travail ; l'autre, réelle, concrète, se trouve constituée par « des plages d'intraduisibilité [...] parsemées dans le texte, qui font de la traduction un drame, et du souhait de bonne traduction un pari⁵⁹⁶ » :

Non seulement les champs sémantiques ne se superposent pas, mais les syntaxes ne sont pas équivalentes, les tournures des phrases ne véhiculent pas les mêmes héritages culturels ; et que dire des connotations à demi muettes qui surchargent les dénominations les mieux cernées du vocabulaire d'origine et qui flottent en quelque sorte entre les signes, les phrases, les séquences courtes ou longues. C'est à ce complexe d'hétérogénéité que le texte étranger doit sa résistance à la traduction et, en ce sens, son intraduisibilité sporadique.⁵⁹⁷

Toutefois, l'intraduisible met en lumière, selon François Fédier, « la condition de possibilité de toute véritable traduction⁵⁹⁸ ». Le traducteur, comme le signale Antoine Berman, en restant loyal à la « poéticité⁵⁹⁹ » qui garantit la qualité textuelle de son travail, et à l'« éthicité⁶⁰⁰ » qui

⁵⁹⁴ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction*, p. 59.

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ Paul Ricœur, « Défi et bonheur de la traduction » dans *Sur la traduction*, p. 4.

⁵⁹⁷ *Idem*, p. 5-6.

⁵⁹⁸ François Fédier, « L'intraduisible » in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2005/4 (Tome 130), Presses Universitaires de France, p. 481-482. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2005-4-page-481.htm> (Consulté le 28 mai 2021).

⁵⁹⁹ « La poéticité d'une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original ».

Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 92.

⁶⁰⁰ « L'éthicité, elle, réside dans le respect, ou plutôt, dans un certain respect de l'original ».

Ibid.

assure la fidélité à l'original, doit arriver à vaincre les limites de toute langue et à produire une « œuvre⁶⁰¹ » qui sera lue à la place de l'original.

Catherine Gravet et Pierre Gillis notent que « les textes, les discours, peuvent, en eux-mêmes [aussi], “résister” à la lecture, à la compréhension, à la construction du sens⁶⁰² ». Si le traducteur est constamment exposé à un processus de « négociation⁶⁰³ », c'est parce que dans son travail il se trouve confronté à chaque instant à un certain degré de résistance – celle du texte mais aussi celle du traducteur lui-même – et d'intraduisibilité. Ces réflexions nous ont mené à entamer l'étude des traductions du corpus à partir de ces deux notions. À travers nos analyses, nous essayerons d'identifier et d'explicitier les éléments les plus résistants à la traduction de la série de Marie, et les stratégies et les critères employés par les traducteurs, ainsi que les effets de sens générés par leurs décisions.

2.2 La résistance à la traduction dans la série de Marie

Comme nous l'avons signalé, Jean-Philippe Toussaint à plusieurs reprises, dans ses écrits et dans ses témoignages, exprime son intérêt envers les traductions de ses œuvres et envers le travail de ses traductrices et de ses traducteurs. Les comptes rendus des séances au Collège de traducteurs de Seneffe, disponibles sur la page web de l'écrivain⁶⁰⁴, particulièrement ceux des années 2003, 2006, 2010 et 2014, permettent de connaître les indications et les conseils de l'écrivain à propos de la traduction de la série de Marie, comme ne pas traduire les mots japonais employés dans *Faire l'amour* et de les reproduire « sans les mettre en italiques ou chercher à les expliquer (ni dans le texte, ni dans des notes en bas de page)⁶⁰⁵ », ou maintenir

⁶⁰¹ « [...] le traducteur doit toujours vouloir *faire œuvre* ».

Ibid.

⁶⁰² Pierre Gillis, Catherine Gravet, « Introduction » dans Catherine Gravet, Pierre Gillis (dir.), *Résistance / Langage. Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 158-159-160, 2021, p. 5.

⁶⁰³ « Dire presque la même chose est un procédé qui se pose [...] sous l'enseigne de la *négociation* ».

Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, p. 9.

⁶⁰⁴ En ligne : <http://www.jptoussaint.com/traductions.html> (Consulté le 22 juin 2022).

⁶⁰⁵ *Idem*, Séance du 25 août 2003 – *Faire l'amour*.

dans toutes les publications à l'étranger la ligne blanche qui sépare les paragraphes⁶⁰⁶. De plus, le contenu des séances permet de découvrir l'importance que l'auteur accorde aux recours stylistiques, comme le montrent les observations lors de la séance du 30 août 2010 sur *La Vérité sur Marie*, où Toussaint dit avoir préservé une allitération au risque de générer un pléonasme⁶⁰⁷, et de vouloir trouver des équivalents du mot « bahut » dans les traductions, afin de conserver la sonorité du mot en français⁶⁰⁸ :

JPT note que le mot bahut, se terminant ainsi en HUT, a une sonorité amusante en français. Il espère qu'on pourra trouver des équivalents dans les autres langues, en termes de sonorité⁶⁰⁹.

On constate dans la traduction espagnole que le mot « bahut » a été traduit comme « *trasto* » [vieux meuble] :

Elle ne pouvait plus le voir, ce *bahut*, elle disait « *bahut* » elle appelait ma commode « *bahut* » avec un dégoût non dissimulé, le mépris qu'elle éprouvait pour le meuble semblait s'être étendu au mot lui-même : *bahut. Bahut. (LVSM, 53)* (C'est nous qui soulignons)

No podía seguir viendo ese trasto, decía « trasto », llamaba a mi cómoda « trasto » con asco no disimulado, el desprecio que le inspiraba el mueble parecía habersele extendido a la misma palabra : trasto. Trasto. (LvsM, 38) (C'est nous qui soulignons)

La traduction de Javier Albiñana arrive à préserver le sens d'un vieux meuble, inutile et gênant, sans pour autant avoir pu maintenir la sonorité.

Dans le compte rendu de la séance du 31 août 2006 consacrée à *Fuir*⁶¹⁰, on découvre une question de l'écrivain-traducteur argentin Diego Vecchio à propos de la phrase « quelques T conceptuels, blancs sur fond noir, incompréhensibles et lancinants, aux enseignes des tabacs

⁶⁰⁶ *Idem*, Séance du 24 août 2006 – *Fuir*.

⁶⁰⁷ « À la demande de Marianne Kaas, JPT explique que dans l'expression “un tremblement de verre et de vitre” c'est l'allitération qu'il recherchait, au risque d'un éventuel pléonasme ».

Idem, Séance du 30 août 2010 – *La Vérité sur Marie*.

⁶⁰⁸ *Idem*, Séance du 30 août 2010 – *La Vérité sur Marie*.

On retrouve dans *L'urgence et la patience* un commentaire à propos de cette sonorité :

« C'est le mot lui-même, bahut, qui m'intéressait, son débraillé, les agréments de sa sonorité, en tant que *détail littéraire*, conscient, visible, délibéré, et non pas l'image du mot, le *détail iconique* [...]. En d'autres termes, il m'importait qu'on entende le mot, et non qu'on le voie. »

Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, p. 38.

⁶⁰⁹ En ligne : <http://www.jptoussaint.com/traductions.html> Séance du 30 août 2010 – *La Vérité sur Marie* (Consulté le 22 juin 2022).

⁶¹⁰ *Idem.*, Séance du 31 août 2006 – *Fuir*. (Consulté le 22 juin 2022).

fermés » (*F*, 144) :

Diego fait remarquer que « tabac » ne commence pas par T en espagnol, et JPT suggère de garder le mot italien « Tabacchi »⁶¹¹.

En effet, même si le mot *tabaco* [tabac] existe en espagnol, il ne désigne pas un magasin pour acheter des cigarettes. On note, dans la traduction espagnole *Huir*, que le traducteur a respecté l'indication de l'écrivain :

[...] algunas T conceptuales, blancas sobre fondo negro, incomprensibles y punzantes, en los letreros de los *Tabacchi* cerrados. (*H*, 145)

Certes, l'emprunt « *tabacchi* » [tabacs] préserve le rapport entre les « T conceptuels » et les « tabacs fermés » de l'original. Pourtant, le lecteur hispanophone se trouve confronté à un mot italien, un emprunt⁶¹² pas forcément compréhensible, au lieu de la dénomination en espagnole rioplatense « *kiosco de cigarrillos* » [kiosque de cigarettes].

« Toussaint ne s'impose pas mais contrôle les traductions⁶¹³ », et ses remarques constituent un premier indice de la résistance à la traduction de certaines parties de ses textes. Les questions des traductrices et des traducteurs mettent en évidence des mots, des expressions, des fragments où la traduction exige un effort additionnel pour vaincre la barrière de la prétendue intraduisibilité. Par ailleurs, cette interaction entre l'auteur et ses traductrices et ses traducteurs⁶¹⁴ met en lumière les rapports singuliers que la résistance entretient avec les différentes langues cibles. Ainsi peut-on lire dans le compte rendu sur *Faire l'amour* du 25 août 2003 à Seneffe :

Le titre « Faire l'amour ». JPT n'a pas d'autre titre, de titre de remplacement, il a toujours travaillé avec ce titre « Faire l'amour », qui pose problème dans quelques langues, en allemand, en néerlandais. Finalement, en allemand, après avoir songé à conserver le titre

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² « Mot qu'une langue emprunte à une autre sans le traduire. Ex. : "suspense", "bulldozer" en français ; "fuselage", "chef" en anglais ».

Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, (1958) 1968, p. 8.

⁶¹³ Thea Rimini, *op. cit.*, p. 116.

⁶¹⁴ Umberto Eco trouve que, bien que cette interaction entre l'auteur et ses traducteurs mette de côté le principe selon lequel l'auteur ne doit pas proposer des interprétations à son texte, « ce n'est pas tant l'auteur qui influence le traducteur, mais plutôt le traducteur qui, demandant un soutien à l'auteur pour une modification qu'il sait hardie, lui permet de comprendre le véritable sens de ce que lui, l'auteur avait écrit ». Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, p. 191.

en français pour la traduction, l'éditeur s'est décidé pour « *Sich lieben* » (s'aimer), « *Making love* » en anglais, « *Fare l'amore* » en italien (en italien, le titre ne pose aucun problème : le livre que tous les écrivains rêvent d'écrire, que tous les lecteurs rêvent d'acheter ! selon le mot de Roberto Ferrucci)⁶¹⁵.

Si le titre *Faire l'amour* peut être facilement traduit comme *Hacer el amor* en espagnol, en conservant et sa morphologie et sa polysémie, cet avantage n'est pas commun à toutes les langues, et pour la traduction allemande il a fallu choisir entre « *Liebe machen* », traduction littérale de « faire l'amour » dans un registre familier, et « *Sich lieben* » [s'aimer]⁶¹⁶.

2.3 Les différents types de résistance

Dans la série de Marie, nous identifions plusieurs types de résistance que nous avons décidé de regrouper dans trois catégories : lexicale, morphosyntaxique et stylistique. Les trois catégories ne s'excluent pas les unes les autres, et rien n'empêche qu'un gros mot résistant à la traduction du point de vue lexical puisse constituer, en même temps, une contrainte stylistique. Par ailleurs, nous verrons que la problématique des deux variétés d'espagnol, abordée dans le chapitre précédent, constitue un facteur additionnel à l'heure d'évaluer la résistance et l'intraduisibilité.

⁶¹⁵ En ligne : <http://www.jptoussaint.com/traductions.html> Séance du 25 août 2003 – *Faire l'amour*. (Consultée le 09 septembre 2020).

⁶¹⁶ Dans un document de la *Frankfurter Rundschau* de novembre 2003, reproduit sur la page web de Jean-Philippe Toussaint, on retrouve l'explication suivante à propos du titre :

« Un an après l'original aux légendaires Éditions de Minuit, la Frankfurter Verlagsanstalt vient de publier la traduction allemande sous le titre *Sich lieben*. Bernd Schwibs a de nouveau traduit le langage courant de Toussaint de manière extrêmement fluide et imaginative, le titre étant peut-être le défi le plus difficile à relever. "Faire l'amour" - littéralement : "*Liebe machen*" - est le terme français pour l'acte d'amour, au sens sexuel et métaphorique du terme. "*Sich lieben*" neutralise cette signification. Une traduction plus grossière n'aurait pas été sans charme, par exemple par "*vögeln*" [baiser], un terme qui a aussi un sens métaphorique. Mais on peut comprendre et approuver la décision (apparemment difficile) de l'éditeur d'avoir choisi le compromis trouvé. En fait, l'allemand "*Sich lieben*" n'a rien de pornographique, même si deux passages centraux traitent de la réunification, ou plutôt de la tentative de réunification du couple [...] ».

En ligne : http://www.jptoussaint.com/documents/b/b1/Frankfurter_Rundschau_26.11.2003.pdf (Consultée le 09 septembre 2020).

Nous tenons à remercier Catheline Hougardy pour sa contribution et pour sa traduction de l'allemand.

2.3.1 La résistance lexicale

Nous regroupons dans cette catégorie des lexèmes en langue étrangère, des grossièretés et des vulgarités, des mots et des expressions argotiques, constructions syntagmatiques, des expressions toutes faites, des expressions orales, et des termes vestimentaires.

2.3.1.1 Les termes en langue étrangère

Les premiers lexèmes qui se montrent résistants à la traduction sont les mots japonais dans *Faire l'amour*, comme « tako yaki » (FA, 53) [petites boules de poulpe], « udon » (FA, 54) [pâtes de farine de blé], « ramen » (FA, 54) [espèce de soupe japonaise]. Cependant, comme nous l'avons mentionné plus haut, Jean-Philippe Toussaint a demandé de ne pas traduire ces vocables, de ne pas les mettre en italiques, de ne pas les expliquer dans le texte ni dans une note de bas de page. Le but de l'écrivain était de conserver « leur couleur japonaise ». Néanmoins, ces termes ont été francisés ou au moins occidentalisés par l'auteur lui-même comme le montre le paragraphe suivant :

Nous avons commandé des soupes, que j'avais choisies au hasard sur la carte, en désignant du doigt *les idéogrammes* les plus appétissants au vieil homme chaussé de socques qui était venu prendre la commande, à la fois courtois, taciturne et indifférent. (FA, 54) (C'est nous qui soulignons).

La mention des idéogrammes signale que les plats commandés étaient écrits en japonais dans le menu. Par conséquent ils ont subi une première traduction faite par l'auteur. Il en va de même pour les autres termes japonais mentionnés dans le roman : « getas » (FA, 63) [chaussures japonaises], « katakanas » (FA, 64) [système d'écriture], « Shinkasen » (FA, 110) [système de train à grande vitesse japonais], « bentos » (FA, 111) [repas japonais individuel, complet et prêt à consommer], « fusuma » (FA, 119) [écran opaque coulissant employé comme porte ou comme division dans une pièce], « sumotori » (FA, 120) [lutteur de sumo], « shiso » (FA, 128)

[équivalent du basilic], « daikon » (FA, 128) [radis japonais]⁶¹⁷.

Dans les traductions de *Fuir* et de *La Vérité sur Marie* les mots étrangers, en anglais et en italien, apparaissent reproduits en italique et sans traduction comme dans le texte original :

Present for you, me dit-il (F, 17)

Present for you, me dijo (H, 8)

(e la stracciatella, è buona la stracciatella ?) (F, 146)

(e la stracciatella, è buona la stracciatella ?) (H, 146)

[...] ne disant jamais non, abondant systématiquement en son sens par des *yes* ambigus ou oxymoriques (*yes, I don't know*), qui ne faisaient que l'alarmer davantage. (LVSM, 90)

[...] *no negando nunca, abundando sistemáticamente en lo que él decía mediante ambiguos u oximóricos yes (yes, I don't know), que no hacían sino alarmarlo más (LvsM, 63)*

Ciao, ragazzi, leur disait-il (LVSM, 139)

Ciao, ragazzi, les decía [...] (LvsM, 109)

Cela dit, nous avons repéré trois exceptions. La première dans la traduction de *Faire l'amour* où « *Contemporary Art Space* » (FA, 140) en italique dans l'original en français, apparaît en romain dans la traduction « *Contemporary Art Space* » (HA, 115). La deuxième dans la traduction de *Fuir* :

Tu veux que je te raconte una barzelletta ? lui demandai-je. (F, 159)

¿Quieres que te cuente una barzelletta ? le pregunté. (H, 160)

où « *barzeletta* » (H, 160) [plaisanterie] est reproduit en italique dans la traduction, même s'il apparaît en romain dans l'original.

La troisième se trouve dans la traduction de *La Vérité sur Marie* où le traducteur Javier

⁶¹⁷ Nous respectons la police employée par Jean-Philippe Toussaint dans ses romans. Les traductions et les explications entre crochets nous appartiennent.

Albiñana ajoute une note de bas de page pour expliciter la signification du mot « robe » :

En francés, robe significa vestido y pelaje de animal. (N. del T.) (LvsM, 97)

[En français, *robe* signifie robe et pelage d'un animal.]

La présence de ces emprunts revêt le texte d'« une valeur stylistique de couleur locale⁶¹⁸ », et leur résistance à la traduction réside dans le désir de Toussaint d'être reproduits dans le texte cible comme ils apparaissent dans le texte source. Autrement dit, ces mots étrangers résistent à la traduction dans la mesure où ils sont reproduits sans traduction dans les versions espagnoles par la demande explicite de l'auteur du texte source.

2.3.1.2 Les gros mots et les vulgarités

Dans *Dire et interdire*, Nancy Huston signale une distinction entre « obscénité » et « gros mot » :

La première *désigne* un objet interdit [...] ; le second *est* un objet – une parole – interdit [...]. « Merde » est une obscénité quand il désigne les excréments ; un gros mot (juron) quand une pierre nous tombe sur le pied. De l'un à l'autre usage s'opère un processus que nous appellerons la *désémantisation* : non pas que le gros mot n'ait pas de sens, mais le sens en est – à un degré plus ou moins grand – oublié⁶¹⁹.

Le mot « merde », en tant que parasynonyme⁶²⁰ d'« excrément » et dans d'autres emplois, trouve son équivalent « *mierda* » [merde] en espagnol⁶²¹. Cependant, dans certaines occurrences, soit en français, soit en espagnol, le mot peut se montrer résistant à la traduction. Ainsi l'expression « *mandar a alguien a la mierda* » [envoyer quelqu'un à la merde] doit être traduite en français par « envoyer quelqu'un se faire foutre ». Dans le sens inverse, l'expression

⁶¹⁸ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, p. 19.

⁶¹⁹ Nancy Huston, *Dire et interdire*, Paris, Payot & Rivages, (Payot, 1980) (2002) 2020, p. 45.

⁶²⁰ « La parasyonymie (ou quasi-synonymie) est l'identité partielle de deux ou plusieurs lexèmes, reconnaissable du fait de leur substitution dans certains contextes seulement. La synonymie totale ne peut être postulée qu'au niveau des sémèmes ».

Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 268.

⁶²¹ « En français moderne, c'est incontestablement le mot "merde"* qui est le plus protéiforme de tous. Non seulement il témoigne d'une extension morphologique impressionnante (*merdeux, merdique, emmerder, démerder*, etc.), mais son sens peut varier selon les nuances de la voix [...] Le syntagme "Mère de Dieu" a donné lieu à d'innombrables calembours ("Merde-Dieu !", "Par la mer dé !"), et l'interjection contemporaine "Putain de merde !" est sûrement calquée sur l'injure espagnole *La puta de tu madre* : "Putain de ta mère" ».

Nancy Huston, *Dire et interdire*, pp. 130-131.

française « foutre la merde » correspond à « *meter cizaña* » [semer la zizanie] en espagnol, expression figée sans trace de vulgarité ni d’obscénité. On observe que le mot « merde » – ou « *mierda* » selon le cas – disparaît dans la traduction mais le sens de l’expression originale est gardé. Il s’agit, en effet, d’une impossibilité de transcodage mais non de traduction⁶²².

La traduction de *Faire l’amour* montre l’emploi du mot « merde » comme interjection pour exprimer l’irritation du narrateur :

Le taxi était surchauffé et Marie avait trop chaud maintenant, elle se sentait mal, elle finit par enlever son grand manteau de cuir noir, difficilement, en se contorsionnant à côté de moi sur la banquette arrière du taxi, grimaçant et paraissant m’en vouloir, alors que je n’y étais manifestement pour rien, *merde*, s’il faisait chaud dans ce taxi [...]. (FA, 13). (C’est nous qui soulignons)

En el taxi el aire estaba excesivamente cargado, Marie tenía mucho calor, se sentía mal, y acabó por quitarse el abrigo de cuero negro con dificultad, contorsionándose junto a mí en el asiento trasero, haciendo muecas como si quisiera reprocharme todo aquello, cuando no era para nada culpa mía, mierda. (HA, 8). (C’est nous qui soulignons)

L’usage de « *mierda* » [merde] pour exprimer l’irritation ou l’exaspération, réitéré à la page 53 de la traduction, ne correspond pas à l’espagnol péninsulaire ni au rioplatense. On trouvera, entre autres, selon le registre de l’énonciateur, « *caramba* » [mince, punaise], « *coño* » [chatte], « *hostias* » [hosties], « *joder* » [foutre], « *la puta madre* » [la putain mère]. Par conséquent, « *mierda* », bien que le mot appartienne à la langue espagnole, fonctionne dans la traduction de *Faire l’amour* comme un « calque⁶²³ ».

Par ailleurs, le fragment reproduit montre deux traductions où le sens de l’original est conservé sans pour autant respecter le transcodage :

⁶²² Marianne Lederer, « Transcoder ou réexprimer ? » dans Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, *op. cit.*, p. 28.

⁶²³ « Emprunt d’un syntagme étranger avec traduction littérale de ses éléments. Ex. “fin de semaine” (pour : “week-end”) ».

J.-P. Vinay, J. Darbelnet, *Op. cit.*, p. 6.

Il est à noter que les comptes rendus des séances à Seneffe ne montrent pas d’indication de la part de l’auteur à propos de la traduction des gros mots.

Français

« paraissant m'en vouloir »

« je n'y étais manifestement pour rien »

Espagnol péninsulaire

« *como si quisiera reprocharme todo aquello* »
[comme si elle voulait me reprocher tout cela]

« *cuando no era para nada culpa mía* » [quand ce
n'était pas du tout ma faute]

Nous reviendrons sur ce dernier type de résistance quand nous aborderons les expressions toutes faites.

2.3.1.3 Les mots et expressions argotiques

Dans *Après Babel*, Georges Steiner note que « derrière le paravent de la langue admise, se déploie le territoire complexe et mouvant de l'argot et du parler tabou⁶²⁴ ». Ces mots, ces tournures, ces expressions argotiques peuvent présenter de phénomènes de résistance, dans la mesure où elles ne trouvent pas forcément leur équivalent dans la langue cible, et leur traduction peut ne pas générer le même effet que l'original dans sa langue source. Ainsi pour parler de l'argent, on trouve « *pasta* » en Espagne et « *guita* » en Argentine, équivalents de « tune » ou de « blé » en argot français. Pourtant, ce n'est pas toujours le cas. En effet, certains mots et expressions argotiques offrent un des plus hauts degrés de résistance, notamment quand ils expriment des préjugés circonscrits à une culture particulière, comme le montrent les noms, toujours péjoratifs, attribués aux migrants. Chaque pays développe un jargon spécifique en rapport direct aux mouvements migratoires sur son propre territoire. Par conséquent, en essayant de les traduire, on trouvera difficilement des équivalents dans les langues cibles, et le seul recours en termes de traduction sera, probablement, un commentaire ou une note en bas de page. De plus, l'argot évolue en même temps que la langue, ce qui veut dire que la dimension diachronique doit être considérée dans la signification des mots et des expressions argotiques, au risque de faire du temps « une barrière plus infranchissable que la différence

⁶²⁴ Georges Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, p. 60.

linguistique⁶²⁵ ». En outre, la désuétude de mots argotiques peut aussi s'expliquer de diverses manières. Si l'expression « mon jules » a été remplacée par « mon mec » pour une question de mode, l'expression « ma gonze » est repoussée au présent pour sa connotation misogyne. « À tout moment de l'histoire d'une langue ou d'une collectivité, la langue se nuance selon les générations⁶²⁶ ».

On trouve dans *Faire l'amour* l'occurrence du mot « boui-boui » traduit comme « *tugurio* » :

[...] nous étions entrés dans un petit restaurant de quartier qui servait des soupes à toute heure, salle minuscule et bondée, plutôt crasseuse, avec de larges tables en bois presque toutes occupées. [...] et elle [Marie] me souriait gentiment, apparemment plus heureuse dans la fumée de ce *boui-boui* que dans les ors et le luxe de tous les palais du monde [...] (FA, 54-55) (C'est nous qui soulignons).

[...] *entramos en un pequeño restaurante de barrio que servía sopas a todas horas, una sala minúscula y abarrotada, más bien mugrienta, con grandes mesas de madera ocupadas prácticamente en su totalidad. [...] y me sonreía [Marie] con amabilidad; parecía más feliz entre los vapores de aquel tugurio que entre todo el oro y el lujo de los palacios del mundo entero [...]* (HA, 42-43). (C'est nous qui soulignons).

Le *Dictionnaire du Centre de ressources textuelles et lexicales* définit « boui-boui » comme « théâtre, café-concert, cabaret de dernier ordre » et comme « petit bal mal famé⁶²⁷ ». Pour sa part, le *Diccionario de la lengua española* définit le mot « *tugurio* » comme une chambre, une maison ou un établissement petits et de mauvais aspect⁶²⁸, plus proche d'un taudis que d'un modeste restaurant de quartier. Pourtant le mot désigne dans l'argot parisien actuel, en gardant une nuance légèrement péjorative, un petit restaurant simple et bon marché, comme l'attestent, entre autres, le *Guide de Paris boui-boui*⁶²⁹, le *Guide de boui-bouis à Paris*⁶³⁰ ou le « Guide des bouis-bouis pour manger bon et pas cher à Paris » de la revue *Télérama*⁶³¹.

Dans la version espagnole de *Fuir* le traducteur choisit comme équivalent de « boui-boui » le

⁶²⁵ *Idem*, p. 65.

⁶²⁶ *Idem*, p. 72.

⁶²⁷ *Dictionnaire du Centre de ressources textuelles et lexicales*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/boui-boui> (Consulté le 28 juin 2021).

⁶²⁸ *Diccionario de la lengua española*. En ligne : <https://dle.rae.es/tugurio?m=form> (Consulté le 28 juin 2021).

⁶²⁹ Chloé Vasselin, Sarah Velha, *Guide de Paris boui-boui*, Paris, Gallimard, 2022.

⁶³⁰ En ligne : <http://parisianavores.paris/produit/guide-des-boui-bouis-a-paris/> (Consulté le 28 juin 2021).

⁶³¹ En ligne : <https://www.telerama.fr/sortir/notre-guide-des-bouis-bouis-pour-manger-bon-et-pas-cher-a-paris,n6524944.php> (Consulté le 28 juin 2021).

mot « *cantina*⁶³² », qui désigne en espagnol rioplatense une taverne ou un petit bistrot sans prétentions :

[...] je mangeais au hasard, des brochettes de rognons épicées au coin des rues, des bols de nouilles brûlants dans des *bouis-bouis* bondés, parfois des menus plus élaborés dans des restaurants de grands hôtels, où je consultais longuement la carte des salles à manger kitsch et désertes. (*F*, 18) (C'est nous qui soulignons).

[...] *comía al azar en las esquinas brochettes de riñones asados, cuencos candentes de pastas en cantinas atestadas, a veces menús más elaborados en restaurantes de hoteles de lujo, donde consultaba detenidamente la carta, en comedores vacíos y con decoración kitsch.* (*H*, 15-16) (C'est nous qui soulignons).

Cette deuxième traduction semble plus appropriée dans la mesure où « *cantina* » garde le « sens en discours⁶³³ », d'autant plus que Marie et le narrateur sont des Parisiens, ce qui justifie l'emploi du mot « boui-boui » pour désigner les petits restaurants de quartier évoqués dans les romans, en transportant d'ailleurs le lecteur, comme le dit Umberto Eco, « dans le monde et la culture où l'original a été écrit⁶³⁴ ».

2.3.1.4 Les expressions figées

Dans le chapitre précédent, nous avons signalé l'observation de Marianne Lederer à propos des « expressions toutes faites⁶³⁵ » qui, comme les adages ou les proverbes, même quand ils désignent les mêmes choses, « ne s'énoncent pas par les mêmes mots⁶³⁶ » dans différentes langues. Par ailleurs, nous avons vu plus haut comment les expressions « paraissant m'en vouloir » (*FA*, 13) (« *como si quisiera reprocharme todo aquello* » (*HA*, 8) [comme si elle voulait me reprocher tout cela]) et « je n'y étais manifestement pour rien » (*FA*, 13) (« *cuando no era para nada culpa mía* » » (*HA*, 8) [quand ce n'était pas du tout ma faute] arrivent à être traduites, en respectant leurs sens, sans pour autant reproduire les mêmes mots.

Les traductions espagnoles montrent plusieurs exemples de ce type de résistance. Outre

⁶³² *Diccionario de la lengua española* : <https://dle.rae.es/cantina?m=form> (Consulté le 28 juin 2021).

⁶³³ Marianne Lederer, « Implicite et explicite » dans Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, *op. cit.*, p. 57.

⁶³⁴ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, p. 79.

⁶³⁵ Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, *Op. cit.*, p. 70.

⁶³⁶ *Ibid.*

l'exemple, mentionné dans le chapitre précédent, où Marie, dans *Faire l'amour*, paye « rubis sur l'ongle » (FA, 19), expression traduite en espagnol péninsulaire « *a toca teja* » [à toucher tuile] (HA, 14) (en espèces et sans délai), on trouve plus loin, dans le même roman, « envoyant tout le monde pâtre » (FA, 58) traduit « *mandándolos todos a paseo* » [envoyant tous se promener] (HA, 46). Bien que les deux expressions retrouvent leurs équivalents en espagnol péninsulaire, « *a toca teja* », comme on l'a déjà vu, est étrangère au contexte linguistique argentin, et « envoyant tout le monde pâtre » serait plutôt traduite en rioplatense « *mandando todo el mundo al diablo* » [envoyant tout le monde au diable].

Dans *La Vérité sur Marie* on trouve un exemple similaire :

[...] ils continuaient de s'embrasser, par intermittence, *dans un demi-sommeil partagé*, somnolant dans les bras l'un de l'autre [...]. (LVSM, 20) (*C'est nous qui soulignons*)

[...] *seguían besándose, a ratos, en duermevela compartida, dormitando abrazados* [...]. (LvsM, 16-17) (*C'est nous qui soulignons*)

Même si « dans un demi-sommeil » n'est pas une expression figée en français, la construction « *en duermevela* » [dans un demi-sommeil] appartient à l'espagnol péninsulaire mais elle est étrangère au rioplatense, où il faudrait se servir d'une reformulation pour ne pas employer le verbe *dormitar* [sommoler] deux fois dans la même phrase. Ces observations permettent d'apprécier que la coprésence de deux variétés d'espagnol participe de la problématique de la résistance dans la mesure où une même expression en français peut solliciter deux traductions différentes selon le contexte linguistique considéré. Le traducteur devra choisir entre l'une ou l'autre variété, ou bien trouver une construction qui, en même temps, respecte le sens du texte et soit compréhensible pour les deux communautés linguistiques au risque de perdre le caractère de forme figée.

Dans *Fuir*, l'expression « comme dans un tour de bonneteau » (F, 14) a été traduite « *como un conejo en la galera de un mago* » [comme un lapin dans le haut-de-forme d'un magicien] (H, 12) :

Il retourna à la réception et je me mis à suivre des yeux mon passeport avec inquiétude,

le regardant passer de main en main en craignant de le voir soudain escamoté *comme dans un tour de bonneteau* entre les mains d'un des nombreux employés qui s'activaient derrière le comptoir. (F, 14) (C'est nous qui soulignons).

Volvió a la recepción y me puse a seguir con la mirada el pasaporte, angustiado, viéndolo pasar de mano en mano, temiendo que desapareciera de pronto, *como un conejo en la galera de un mago*, entre las manos de uno de los numerosos empleados, que iban de aquí para allá detrás del mostrador. (H, 12) (C'est nous qui soulignons).

Bien que le « jeu du bonneteau » soit connu en Espagne et en Argentine, la traduction espagnole « *juego de conchas* » [jeu de coquilles] n'appartient pas au vocabulaire argentin, où le jeu est considéré simplement comme un tour de passe-passe. En se servant de la comparaison avec la disparition d'un lapin dans le haut-de-forme d'un magicien, le traducteur argentin arrive à reproduire dans la langue cible l'épisode dérisoire ainsi que l'inquiétude du narrateur face à la possibilité de voir son passeport disparaître « comme dans un tour de bonneteau ». De plus, l'idée de *jeu* est aussi préservée car les enfants jouent aux apprentis magiciens. La stratégie traductive se montre doublement efficace car elle arrive à surmonter la barrière entre les deux variétés d'espagnol.

Le tableau suivant reproduit les traductions dans les deux variétés d'espagnol :

Tableau 10 - Comparatif espagnol péninsulaire et rioplatense

Français (LS)	Espagnol péninsulaire (LC ₁)	Espagnol rioplatense (LC ₂)
Rubis sur l'ongle (FA, 19)	<i>A toca teja</i> (HA, 14) [À toucher tuile]	<i>Pagar todo de una vez y al contado</i> [Payer tout d'une seule fois et en liquide] (Cela perd le caractère d'expression toute-faite)
Envoyer tout le monde paître (FA, 58)	<i>Mandar todos a paseo</i> (HA, 46) [Envoyer tout le monde se promener]	<i>Mandar todo el mundo al diablo</i> [Envoyer tout le monde au diable]
Dans un demi-sommeil (LVSM, 20)	<i>En duermevela</i> (LVSM, 17)	<i>En un sueño liviano</i> [Dans un sommeil léger]. (Pas une expression toute-faite)
Comme dans un tour de bonneteau (F,14)	<i>Como en una vuelta [del juego] de conchas</i> [Comme dans un tour (du jeu) des coquilles]	<i>Como un conejo en la galera de un mago</i> (H, 12) [Comme un lapin dans le haut-de-forme d'un magicien]

On note que les traducteurs espagnols ont tendance à préférer une forme figée dans la variété péninsulaire, et, d'une certaine manière plus sourcière, tandis que le traducteur argentin maintient la tendance de produire une traduction plus cibliste, accessible aux deux contextes linguistiques.

2.3.1.5 Les termes vestimentaires

Comme nous l'avons explicité dans le chapitre précédent, les termes vestimentaires peuvent changer leur signification et leurs connotations quand elles sont déplacées de leur contexte d'origine⁶³⁷. Nous avons précisé, qu'il existe un rapport entre le choix vestimentaire d'un individu et son environnement socio-culturel, particulièrement dans les classes aisées qui accordent une importance particulière à la « valeur marchande de la beauté⁶³⁸ » et que cela peut constituer un obstacle en termes de traduction. Dans ce sens, Marie et le narrateur mènent une vie sans soucis économiques⁶³⁹, et l'extravagance de la tenue de l'héroïne, quand elle part se promener en pleine nuit avec le narrateur dans *Faire l'amour*, peut être lue comme un indice de son appartenance à une classe sociale aisée :

[...] Marie vêtue d'une robe de collection à vingt mille dollars, toute simple, le dos nu, deux coups de crayon, le fuselage en soie noire et une hélice ventrale, qu'elle portait avec une simplicité confondante, lunettes noires sur le nez et ses mules roses de l'hôtel. (*FA*, 53)

Dans un sens inverse, la description des bagages de la foule attendant le train à la gare de Shanghai, permet d'apprécier la pauvreté de leurs propriétaires :

[...] paysans et saisonniers qui venaient d'arriver ou qui attendaient un train de nuit avec des quantités de valises et de sacs à leurs pieds, élimés, mal fermés, mal ficelés, caisses et cartons entrouverts, sacs en jute affaissés, baluchons, fourniments, parfois de simples bâches mal nouées desquelles dépassaient des réchauds et des casseroles. (*F*, 23)

Ainsi pouvons-nous considérer qu'un premier degré de résistance à la traduction des termes vestimentaires se trouve dans l'exigence de respecter, dans le texte cible, les connotations socio-économiques évoquées dans le texte source, comme le font les trois traductions :

[...] *Marie con aquel vestido que era un diseño de su colección y que costaba unos veinte mil dólares, muy sencillo, con la espalda desnuda, dos simples trazos de lápiz; todo un fuselaje de seda negra con una hélice ventral, que ella llevaba con una naturalidad*

⁶³⁷ Stephanie Schwerter, *op. cit.*, p. 35-50.

⁶³⁸ *Idem.*, p. 38.

⁶³⁹ « Les personnages de Toussaint vivent souvent dans une absence de souci économique assez frappante : on sait par exemple que Marie travaille dans la mode, qu'elle est probablement *designer*, sans que cela soit spécifié explicitement ». Sarah Rocheville, « La carte de crédit de Toussaint » dans Stéphane Chaudier (dir.), *op. cit.*, p. 233.

desarmante, con sus gafas de sol y las mules rosas del hotel. (HA, 42) (C'est nous qui soulignons)

[...] campesinos y trabajadores de temporada que acababan de llegar o que esperaban el tren de noche con una gran cantidad de valijas y bolsos a sus pies, raidos, mal cerrados, mal atados, cajas y cajones entreabiertos, bolsas de arpillera hundidas, hatillos, bártulos, a veces simples lonas mal anudadas de las que asomaban calentadores y cacerolas. (H, 20).

La traduction de *Faire l'amour* respecte la tenue extravagante de Marie, et sa robe est décrite comme « *un diseño de su colección y que costaba unos veinte mil dólares* » [un modèle de sa collection et qui coûtait à peu près vingt mille dollars]. La traduction de *Fuir* reproduit tous les détails des bagages des paysans et des saisonniers.

La description de Jean-Christophe de G. dans *La Vérité sur Marie* offre un autre exemple de traduction des connotations socio-culturelles. Non seulement le personnage porte un nom avec particule mais son appartenance à une classe aisée est aussi signalée, outre par les vêtements, par son allure, sa classe et son élégance :

[...] un homme plus âgé qu'elle, quarante ans passés, pas loin de cinquante ans, avec beaucoup d'allure, de la classe, élégant, vêtu d'un grand manteau de cachemire noir, une écharpe sombre, les cheveux clairsemés coiffés en arrière. (LVSM, 71).

[...] un hombre mayor que ella, cuarenta largos, casi cincuenta, con buena planta, mucha clase, elegante, vestido con un largo abrigo de cachemir negro, una bufanda oscura, pelo raro peinado hacia atrás. (LvsM, 50).

Le deuxième degré de résistance associé aux vêtements se trouve dans les effets de sens qu'ils génèrent. Comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, le choix d'un manteau de pluie ou d'une veste légère sont, entre autres, des indices des conditions climatiques qui, d'une certaine manière, guident la lecture. Ainsi, quand le train s'arrête à la gare de Nogoya dans *Faire l'amour*, le narrateur découvre à travers les fenêtres du train un groupe d'étudiants avec des vêtements d'hiver :

Une centaine de collégiens en uniforme noir boutoné jusqu'au col attendaient sur les quais, des lycéennes en jupe grise et veste bleue, cravate rouge, jambes épaisses, grosses écharpes et longues chaussettes blanches, qui avançaient par groupes de trois ou quatre vers les sorties. (FA, 112) (C'est nous qui soulignons)

Un centenar de estudiantes con uniforme negro abotonado hasta el cuello esperaban en los andenes ; adolescentes de instituto con minifalda gris y chaqueta azul, corbata roja,

piernas gruesas, grandes bufandas y medias blancas por las rodillas, caminaban en grupos de tres o de cuatro hacia las salidas. (HA, 91) (C'est nous qui soulignons)

Les uniformes « boutonné[s] jusqu'au col » et les « grosses écharpes » sont des indices de l'hiver, mentionné à la première page du roman, et du froid, indiqué de manière explicite dans la description de la nuit à Tokyo « il faisait de plus en plus froid dans la rue, à peine quelques degrés au-dessus de zéro » (FA, 53) et, plus loin, dans la description de la maison de Bernard :

La cuisine, glaciale en hiver, ouverte à tous les vents, était impossible à chauffer, et j'avais gardé mon manteau, j'avais pris place sur une chaise pliante à l'angle de la table, et j'exposais mes paumes au grillage rougeoyant du radiateur d'appoint fixé sur une bombonne de gaz que Bernard avait allumé. (FA, 115-116).

Dans ce sens, nous trouvons une résistance, que nous plaçons du côté du traducteur espagnol de *Faire l'amour*, en tant que lecteur du texte source, dans sa traduction du mot « veste ». La première occurrence du terme « veste » (FA, 11) [*chaqueta* (Esp.), *saco* (Arg.)] est traduite comme « abrigo » [manteau] (HA, 7) :

[...] je caressais doucement le galbe du flacon dans la poche de ma *veste*. (FA, 11) (C'est nous qui soulignons)

[...] *acariciaba lentamente el frasco dentro del bolsillo de mi abrigo.* (HA, 7) (C'est nous qui soulignons)

Plus loin, c'est le mot « manteau » (FA, 53) qui est traduit comme « abrigo » (HA, 42) :

[...] et moi empêtré dans un *manteau* en cuir quatre fois trop petit pour moi (FA, 53) (C'est nous qui soulignons)

[...] *y yo embutido en un abrigo de cuero cuatro tallas más pequeño* (HA, 42) (C'est nous qui soulignons)

[...] j'avais gardé mon *manteau* [...] (FA, 115) (C'est nous qui soulignons)

[...] *y yo mantuve mi abrigo puesto* [...] (HA, 94) (C'est nous qui soulignons)

Cette confusion entre « veste » et « manteau » – les deux traduits comme « abrigo » – complique la lecture de la traduction, d'autant plus que le paradoxe et l'autodérision font partie du style de Toussaint. Si Marie et le narrateur se trouvent pieds nus dans la nuit glaciale à Tokyo, ce n'est pas par hasard mais pour accentuer, à travers la contradiction, le désaccord installé dans le couple. Pourtant, tout n'est pas paradoxe dans la narration, et quand le narrateur

emprunte le « manteau » [« *abrigo* »] – et pas la « veste » [« *chaqueta* »] – de cuir de Marie, « quatre fois trop petit pour [lui] » (FA, 53) il cherche à se protéger du froid.

Les deux autres traductions donnent, dans chaque variété, le mot « veste » traduit comme « *saco* » et comme « *chaqueta* ». Dans l'été chinois où se déroule l'action dans *Fuir*, Li Qi porte « une veste kaki légère » (F, 23) [« *un saco color caqui ligero* » (H, 21)] parce qu'il fait chaud. Durant la nuit caniculaire pendant laquelle Marie se trouve avec Jean-Christophe de G. à Paris, dans *La Vérité sur Marie*, il porte une « veste de lin noire » (LVSM, 18) [« *chaqueta de lino negro* » (LvsM, 18)]. Le lin, en tant que matière particulièrement appropriée pour les vêtements d'été, renforce la qualité indiciale des vêtements par rapport aux conditions climatiques et aux perceptions qui en découlent. Par conséquent, nous devons considérer la traduction de « veste » par « *abrigo* » comme fautive. En effet, les termes vestimentaires peuvent mettre en lumière, par leur résistance, des erreurs culturelles, de mauvais choix opérés dans la traduction qui peuvent être générés « par une maîtrise insuffisante des subtilités de la langue source⁶⁴⁰ » ou « par une connaissance imparfaite de la culture source⁶⁴¹ ». Ainsi, dans *La Vérité sur Marie*, parmi les bagages de l'héroïne le texte mentionne :

[...] un grand sac polochon qu'ajustait une corde enserrée dans un collier d'œillets, une malette d'ordinateur, un vanity-case, [...] (LVSM, 120)

[...] *una gran bolsa modelo polochon que se ajustaba con un cordel insertado en un collar de claveles, un maletín de ordenador, un bolso de marca* [...] (LvsM, 83)

Le *Dictionnaire du Centre de ressources textuelles et lexicales* définit le « sac polochon » comme un « bagage souple de forme cylindrique⁶⁴² ». Par conséquent, le « sac polochon » aurait pu être traduit comme « *bolso tubular* » [sac tubulaire] ou comme « *bolso marinero* » [sac marin] au lieu de « *gran bolsa modelo polochon* » [grand sac modèle *polochon*], qui reproduit le terme « polochon » du texte source – étranger à la langue cible – sans le traduire.

⁶⁴⁰ Stephanie Schwerter, Catherine Gravet, Thomas Barège (dir.), *op. cit.*, p. 9.

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² *Dictionnaire du Centre de ressources textuelles et lexicales*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/polochon> (Consulté le 26 août 2022).

De plus, la corde est enserrée dans un « collier d'œillet », c'est-à-dire, de petits trous qui permettent l'introduction de la corde qui sert à refermer le sac. La traduction « *clavel* » [œillet (fleur)] prend en considération l'acception (en français) d'œillet comme fleur, en rendant la description du sac bizarre, presque absurde. Au lieu d'« *un cordel insertado en un collar de claveles* » [une corde enserré dans un collier d'œillets (fleurs)], la traduction aurait dû dire « *un cordel insertado en un collar de ojales* » [une corde enserré dans un collier d'œillets (boutonnères)]. Plus loin, le « vanity-case » est traduit de manière incorrecte « *un bolso de marca* » [un sac de marque] au lieu de « *necesar de belleza* » [nécessaire de beauté].

2.3.2 La résistance morphosyntaxique

Danika Seleskovitch signale que « les mêmes idées peuvent être exprimées dans toutes les langues, mais doivent l'être dans le respect des conventions de chacune »⁶⁴³. Plus loin l'auteure ajoute « plus les langues sont proches, plus la difficulté d'une *bonne* traduction est grande »⁶⁴⁴, une proximité que nous trouvons entre le français et l'espagnol dans les traductions de notre corpus. La similitude entre langues risque de générer une traduction trop littérale qui pourrait engendrer des structures artificielles, voire incompréhensibles, comme le note Isabelle Chauveau à propos des traductions espagnoles de Marguerite Yourcenar⁶⁴⁵. La traduction produira, par conséquent, des altérations de syntaxe qui peuvent donner lieu non seulement à des paraphrases mais à des phénomènes de sous ou de sur traduction.

2.3.2.1 L'altération de la syntaxe

Dans les trois traductions étudiées, nous observons des altérations dans l'ordre de la phrase qui

⁶⁴³ Marianne Lederer, « Transcoder ou réexprimer ? » dans Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁴⁴ Danika Seleskovitch, « Les niveaux de traduction » dans Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁴⁵ Isabel Chauveau, « *Comment Wang-Fô fut sauvé* : l'erreur culturelle au cœur des réécritures ? » dans Stéphanie Schwerter, Catherine Gravet, Thomas Barège (dir.), *op. cit.*, p. 163.

n'ont pas d'impact significatif en termes de compréhension du texte source ni de production du sens dans le texte cible :

Debout dans la salle de bain, je regardais ma silhouette dénudée dans la pénombre du miroir. (FA, 31).

Observaba mi silueta desnuda en la penumbra del espejo del cuarto de baño. (HA, 24).

Le complément de lieu « la salle de bain » [« *el cuarto de baño* »] a été déplacé à la fin de la phrase et le mot « debout » a été supprimé. Certes, cette suppression constitue un cas de sous-traduction (que nous traiterons ailleurs) ; néanmoins, elle ne répond pas à un cas de résistance morphosyntaxique.

Nous nous étions donné rendez-vous avec Li Qi devant la gare de Shanghai, autant dire en Chine. Des milliers de personnes se pressaient là sur l'esplanade, qui prenaient la direction des bouches de métro ou de la gare routière, entraient et sortaient de la structure de verre illuminée de la gare [...] (F, 22)

Nos habíamos dado cita con Li Qi frente a la estación de Shangai. Hubiera sido lo mismo decir en China. En la explanada se arremolinaban miles de personas que se dirigían hacia la entrada del metro o de la estación de ómnibus, que entraban y salían de la estructura de vidrio iluminada de la estación [...] (H, 20)

La traduction ajoute un point après Shanghai et « autant dire en Chine » devient « *hubiera sido lo mismo decir en China* » [cela aurait été la même chose que de dire en Chine]. Par ailleurs, le complément circonstanciel de lieu « sur l'esplanade » [« *en la explanada* »] est déplacé au début de la phrase, tandis que le sujet phrastique « des milliers de personnes » [« *miles de personas* »] quitte le début de la phrase et apparaît après le verbe.

Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. (LVSM, 11)

Más adelante, al recordar los lúgubres momentos de aquella tórrida noche, caí en la cuenta de que Marie y yo habíamos hecho el amor en el mismo instante, pero no juntos. (LvsM, 11)

On peut observer que « heures sombres » devient « *lúgubres momentos* » [lugubres moments]

et que « nuit caniculaire » devient « *tórrida noche* » [torride nuit]⁶⁴⁶. Le passé composé « je me suis rendu compte » a été remplacé par le passé simple « *caí en la cuenta* » [je me rendis compte]. Les adjectifs ont été remplacés par des parasyonymes et ils ont changé de place ; ils précèdent le nom tandis qu'en français ils apparaissent postposés. Le sujet phrastique « Marie et moi » [« *Marie y yo* »], en apposition en français, est placé au début de la proposition en espagnol.

2.3.3 La résistance stylistique

Marianne Kaas, traductrice de Jean-Philippe Toussaint en néerlandais, affirme que l'écrivain belge « n'est pas un auteur facile à traduire, il rend la vie dure à ses traducteurs, par son style, le ton, l'atmosphère de ses livres [...]»⁶⁴⁷. Le style, empreinte singulière de tout écrivain, est, en effet, une de composantes les plus résistantes à la traduction, dans la mesure où cette dernière constitue une sorte de retraduction d'une subjectivité déjà mise en mots par l'auteur lui-même quand il écrit son roman. Par conséquent, la traduction devrait chercher à maintenir dans la mesure du possible cette *étrangeté stylistique* de l'original, en le rendant accessible dans la langue cible. Mais si la résistance stylistique trouve sa source primordiale dans l'empreinte singulière de l'écrivain, il faut considérer aussi les exigences particulières de Toussaint demandées aux traductrices et aux traducteurs ainsi que les limitations inhérentes aux langues.

2.3.3.1 Ponctuation et paragraphes

Le compte rendu de la séance consacrée à *Fuir* à Seneffe le 24 août 2006⁶⁴⁸ permet d'apprécier que Toussaint accorde une certaine liberté aux traducteurs en termes de ponctuation. Même si

⁶⁴⁶ L'adjectif « *tórrido* » en espagnol perd la connotation de sensualité et d'érotisme (au figuré) de « torride » en français.

⁶⁴⁷ Marianne Kaas, « Traduire Jean-Philippe Toussaint » dans Jean-Michel Devésá, (dir.), *op. cit.*, p. 402-403.

⁶⁴⁸ En ligne : <http://www.jptoussaint.com/documents/7/79/24-8-2006.pdf> (Consulté le 4 juillet 2021).

l'abondance de virgules a pour fonction de scander le texte et de le rendre « plus saccadé, plus heurté, rythmé, pour donner un sentiment de vitesse, une impression de mouvement⁶⁴⁹ », l'écrivain accepte que la ponctuation soit adaptée aux différentes langues. Dans ce sens on note, dans les traductions espagnoles, la présence de parenthèses, de virgules, de points-virgules qui altèrent, avec plus ou moins d'intensité, le rythme de la narration.

Le signe de ponctuation le plus important pour l'écrivain est la ligne de blanc qu'il laisse entre deux paragraphes :

J'ai toujours utilisé des blancs des différents tailles quand j'écris, ligne de blanc entre chaque paragraphe, grand blanc pour marquer une césure à l'intérieur des parties, pages blanches entre les parties⁶⁵⁰.

Le compte rendu de la séance sur *Fuir* mentionnée plus haut reproduit la demande explicite de Toussaint de « veiller à ce que cette ligne de blanc entre les paragraphes soit maintenue dans toutes les publications à l'étranger⁶⁵¹ ». On constate dans les trois traductions espagnoles que la consigne a été respectée. Nous avons repéré une seule exception dans *Fuir*, où la phrase

Et nous nous embrassâmes là, assis à même le sol, dans le vacarme du train qui filait dans la nuit » (*F*, 37)

qui constitue un paragraphe indépendant dans l'original apparaît intégrée au fragment qui la précède dans la traduction en espagnol :

[...] *Nos sentamos en el suelo y charlábamos en voz baja en el tren adormecido. Y nos besamos ahí, en el fragor del tren que avanzaba en la noche* (*H*, 36) (C'est nous qui soulignons)

Ces lignes blanches entre paragraphes constituent de « sous-parties » selon Toussaint⁶⁵². Elles répondent à une considération « purement plastique de l'écriture⁶⁵³ », en apportant une dimension iconique, voire eidétique⁶⁵⁴ à la page écrite, qui renvoie au *Coup de dés*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 98.

⁶⁵¹ En ligne : <http://www.jptoussaint.com/documents/7/79/24-8-2006.pdf> (Consulté le 4 juillet 2021).

⁶⁵² L'expression a été employée par Jean-Philippe Toussaint lors de la présentation de *La Clé USB* à la Librairie de L'escalier, à Paris, le 10 octobre 2019, à laquelle nous avons assisté.

⁶⁵³ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 98.

⁶⁵⁴ Iconique et eidétique en tant que forme ou image.

mallarméen⁶⁵⁵ et au « Vide⁶⁵⁶ » du langage pictural chinois. En effet, ces blancs typographiques « isolent les paragraphes et leur donnent l'aspect de fragments, plus ou moins libres dans l'économie du récit⁶⁵⁷ », et, en même temps, ils installent une pause dans la narration, une sorte de silence, un vide à remplir par le lecteur, selon l'écrivain, qui évoque le manque comme qualité et non comme faute⁶⁵⁸. À cet égard, Laurent Demoulin trouve que les blancs signalent aussi l'absence de connexion logique entre paragraphes, en faisant que le récit « d'un paragraphe à l'autre, soit fait un saut en avant, soit revient quelques instants en arrière, pour reprendre la scène à nouveaux frais⁶⁵⁹ ».

2.3.3.2 Les figures

Nous avons repéré dans les trois traductions du corpus la perte de certaines figures. En ce sens, pour une question de sonorité ou de prosodie⁶⁶⁰ inhérente à chaque langue, le texte source s'avère résistant à certaines figures de « continuité phonique⁶⁶¹ », notamment les allitérations (répétition de phonèmes consonantiques) et les assonances (répétition de phonèmes vocaliques) :

[...] multiples petits impacts de cendres cerclés de cernes calcinés. (*LVSM*, 197) (C'est nous qui soulignons)

[...] múltiples pequeños impactos rodeados de cercos calcinados. (*LvsM*, 133) (C'est nous qui soulignons)

⁶⁵⁵ Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », premier poème typographique qui préfigure l'usage du calligramme en poésie.

⁶⁵⁶ Pierre Piret, « Portrait de l'artiste en Oriental » dans Laurent Demoulin, Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, 2010, p 42.

⁶⁵⁷ Laurent Demoulin, « La fragmentation partielle de *M.M.M.M.* » dans *Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*. Dossier critique. Jean-Philippe Toussaint. *M.M.M.M.*, n° 72, décembre 2021, p. 21.

⁶⁵⁸ Lors de la présentation de *La Clé USB*, Jean-Philippe Toussaint a évoqué Rabelais à propos du manque, en ajoutant « parfois il y a manque de manque ».

⁶⁵⁹ Laurent Demoulin, « La fragmentation partielle de *M.M.M.M.* », p. 21

⁶⁶⁰ « Le terme prosodie est utilisé depuis l'Antiquité grecque et latine pour désigner les variations accentuelles, temporelles et de hauteur dans la prononciation : il s'appliquait essentiellement en poésie à la métrique et à la mélodie. Considérés comme marginaux par la linguistique post-saussurienne (linguistique de la langue), les phénomènes prosodiques deviennent centraux dans une linguistique de la parole et constituent aujourd'hui un domaine d'étude à part entière ».

Patrick Charadeau, Dominique Maingueneau, *op. cit.*, pp. 472-473.

⁶⁶¹ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, (Nathan, 1995) Armand Colin (2010) 2015, p. 24

On note dans le texte cible la perte de l'allitération en *c* et de l'assonance en *e* dans la deuxième partie du syntagme, bien que la première arrive à garder l'allitération en *p*. Dans le sens inverse, la traduction produit des allitérations et d'autres figures absentes dans le texte source. Ainsi la traduction d'« une soucoupe remplie de mégots » (*F*, 30) devient « *un platillo lleno de colillas* » (*H*, 28) en générant une allitération en *ll*. Plus loin dans la même traduction, on retrouve une hypallage⁶⁶² absente dans le texte source :

[...] dans un brouillard aqueux, liquide, tremblé et faiblement lumineux, mes yeux embués concurent dans la nuit noire des larmes aveuglantes. (*F*, 53)

[...] *en una bruma acuosa, líquida, trémula y débilmente luminosa, mis ojos empañados concibieron en la noche negras lágrimas enceguecedoras.* (*H*, 52)

Les « larmes aveuglantes » conçues « dans la nuit noire » dans le texte source, deviennent « *negras lágrimas enceguecedoras* » [larmes noires aveuglantes] dans la traduction. La noirceur de la nuit s'est déplacée aux larmes en développant une hypallage en plus de l'oxymore.

Dans *Faire l'amour*, nous avons repéré une métaphore filée, développée de manière différente dans l'original et dans la traduction :

[...] la ligne Marunouchi, qui symbolisait un fin ruban carmin. Je n'avais pas de préférences et me laissais guider au hasard par les détours des couloirs et les mouvements de la foule en guettant les inscriptions sur les panneaux. Ce fut le fil rouge de la ligne Marunouchi que je repérai en premier, et je le déroulai pour ainsi dire de panneaux en panneaux, suivant les couloirs et les escaliers mécaniques jusqu'aux quais. (*FA*, 132)

[...] *la línea Marunouchi, representada por un fino lazo de color carmín. No tenía ninguna preferencia, así que vagué por aquel laberinto de túneles, entre el flujo de viajeros, mirando las indicaciones de los carteles. Fue la línea Marunouchi la que encontré primero y, por así decirlo, la desentrañé de cartel en cartel, a través de pasillos y escaleras mecánicas, hasta llegar al andén.* (*HA*, 88)

⁶⁶² « Transfert plus ou moins complexe d'éléments caractérisants, surtout d'adjectifs, catégorie dont la plasticité est grande ». [Dans l'hypallage par déplacement syntaxique] « ce qui est caractérisé, ce n'est pas le terme que nous attendions d'après notre représentation du monde, nos connaissances, mais un autre ; c'est un cas de caractérisation non pertinente (oblique) reconnaissable à un conflit conceptuel entre le caractérisant et le caractérisé [...] ». *Idem*, p. 43.

TS	TC	Retraduction
Fin ruban carmin	<i>Fino lazo de color carmín</i>	[fin ruban de couleur carmin]
je [...] me laissais guider au hasard	<i>vagué</i>	[je vaguai]
par les détours des couloirs et le mouvement de la foule	<i>por aquel laberinto de túneles entre el flujo de viajeros</i>	[Par ce labyrinthe de tunnels] [parmi le flux de voyageurs]
en guettant les inscriptions sur les panneaux	<i>mirando las indicaciones de los carteles</i>	[regardant les indications des panneaux]
Ce fut le fil rouge de la ligne Marunouchi que je repérai en premier	<i>Fue la línea Marunouchi la que encontré primero</i>	[Ce fut la ligne Marunouchi celle que je trouvai en premier]
et je le déroulai pour ainsi dire de panneaux en panneaux	<i>y, por así decirlo, la desentrañé de cartel en cartel,</i>	[et, pour ainsi dire, je l'élucidai de panneau en panneau]
suivant les couloirs et les escaliers mécaniques jusqu'aux quais.	<i>a través de pasillos y escaleras mecánicas, hasta llegar al andén.</i>	[à travers des couloirs et des escaliers mécaniques, jusqu'arriver au quai]

Le « déroulement » du fil rouge (du fin ruban de la ligne Marunouchi) a été remplacé par « *desentrañar* » [élucider, résoudre]. Le verbe « *desentrañar* » dont l'étymologie renvoie à « *arrancar las entrañas* » [arracher les entrailles] et, par extension, à élucider ou résoudre un problème, met en relief la difficulté à trouver le bon chemin dans le « *laberinto* » [labyrinthe] de couloirs [*pasillos*] et d'escaliers [*escaleras*]. Ainsi le fil rouge rappelle celui d'Ariane qui aida Thésée, en développant une métaphore filée dans la traduction. Cependant la traduction s'éloigne du sens du texte source, où le « déroulement du fil rouge » signale l'enchaînement « de panneaux en panneaux » dont se sert le narrateur pour trouver son chemin en suivant les couloirs et les escaliers, dans un mouvement plus fluide et moins angoissant que la découverte de la sortie d'un labyrinthe. Même si la traduction développe une métaphore filée à partir du fil rouge, elle ne traduit pas celle qui est présente dans l'original en français, moins dramatique. La traduction de *La Vérité sur Marie* montre une allitération en *n* et en *t*, absente dans l'original : « sans chercher à comprendre » (*LVSM*, 42) « *sin intentar entender* » (*LvsM*, 30) (C'est nous qui soulignons). Plus loin, dans la même traduction nous observons la perte d'une antithèse :

Jean-Christophe de G., gardant son sang-froid, lui disant que ce n'était pas grave d'une *voix blanche*, consultant sa montre d'un *regard noir* [...]. (*LVSM*, 93) (C'est nous qui soulignons)

Jean-Christophe de G. *manteniendo la calma, diciéndole que no tenía importancia con voz ahogada, consultando el reloj con mirada dura [...]. (LvsM, 65) (C'est nous qui soulignons)*

L'antithèse dans le texte source est générée par l'opposition entre « voix *blanche* » et regard *noir* », expressions figées en français sans équivalents en espagnol. La « voix blanche », sans timbre, inexpressive, sans résonnance, peut aussi traduire la colère ou le fait de retenir ses émotions. Le « regard noir » est un regard mauvais, furieux, plein de colère. Par conséquent, l'antithèse est perdue dans la traduction car les attributs « *ahogada* » [étouffée] et « *dura* » [dure] n'arrivent pas à reproduire le sens des expressions en français ni la figure.

Malgré la résistance de certaines figures, les traductions cherchent à préserver la poéticité du texte source, comme le montrent le respect de la disposition ternaire des adjectifs, trait récurrent dans les romans de Toussaint :

[...] le contact légèrement électrique, éminemment *vivant, meuble et humide*, de l'intérieur de son sexe. (FA, 25) (C'est nous qui soulignons)

[...] *el contacto ligeramente eléctrico, eminentemente vivo, blando y húmedo del interior de su sexo.* (HA, 19) (C'est nous qui soulignons)

[...] redevenant un instant elle-même, *impossible, unique, irrésistible.* (F, 146) (C'est nous qui soulignons)

[...] *por un instante se volvía la misma de siempre, imposible, única, irresistible* (H, 147) (C'est nous qui soulignons)

[...] cette insouciance *ravie, lumineuse et enchantée* [...] (LVSM, 93) (C'est nous qui soulignons)

[...] *ese desenfado gozoso, luminoso y fascinado* [...] (LvsM, 65) (C'est nous qui soulignons)

et surtout l'emploi d'un registre soutenu qui alterne, comme on a pu observer dans les fragments cités plus haut, avec un langage neutre, familier ou vulgaire, selon les cas, de la même manière que le font les originaux en français.

Ce double jeu d’effacement de certaines figures et de création d’autres, dans le passage d’une langue à l’autre, signale la capacité de la traduction d’éveiller « des possibilités encore latentes⁶⁶³ » du texte cible, et c’est dans ce sens que tout texte peut s’enrichir grâce à la traduction⁶⁶⁴.

2.3.3.3 Les vulgarités et les obscénités

Comme nous l’avons signalé dans le chapitre précédent, l’emploi des vulgarités et des obscénités ont une fonction stylistique dans la narrative toussaintienne :

La familiarité, la vulgarité et l’obscénité sont remarquables chez Toussaint parce que, précisément, elles sont des phénomènes textuels rares, dont l’apparition provoque un effet de rupture –un « écart entre les niveaux de langue » ou un télescopage des registres de langues⁶⁶⁵.

Les vulgarités et les obscénités produisent tantôt un « effet de réel⁶⁶⁶ », tantôt un « effet d’étrangement ou de distanciation », particulièrement parce qu’elles apparaissent d’habitude insérées dans un paragraphe fort poétique :

Et, passé la première surprise, passé le premier saisissement, je sentis soudain sous la peau de mon doigt le contact légèrement électrique, éminemment vivant, meuble et humide, de l’intérieur de son sexe. (*FA*, 25)

Par conséquent, si, d’une part, elles rendent la narration plus vraisemblable, d’autre part, leur apparition soudaine change le registre de la narration et interrompt la rêverie poétique du lecteur. Autrement dit, l’épisode narré se déplace de l’érotique vers le pornographique⁶⁶⁷, ce qui est suggéré de manière plus ou moins elliptique se trouve (sur)exposé, même dans les cas où l’effet d’obscénité est généré « sans aucun mot tabou⁶⁶⁸ » :

⁶⁶³ Antoine Berman, *L’épreuve de l’étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 21.

⁶⁶⁴ « Un texto sobrevive y se enriquece (crece) porque es traducido ».

Jorge Panesi, *op. cit.*, p. 78-79

⁶⁶⁵ Fabien Gris, « Vulgarités de Toussaint », p. 161-172

⁶⁶⁶ Roland Barthes, « L’effet de réel », p. 84-89.

⁶⁶⁷ « Les livres dits “érotiques” [...] représentent moins la scène érotique que son attente, sa préparation, sa montée ; c’est en cela qu’ils sont “excitants” ; et lorsque la scène arrive, il y a naturellement déception, déflation. Autrement dit, ce sont des livres du Désir, non du Plaisir. »

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 78.

⁶⁶⁸ Nancy Huston *Dire et interdire*, p 159.

[...] il me vint à l'esprit que c'était la deuxième fois, cette nuit, que j'introduisais mon doigt dans le corps d'une femme. (LVSM, 61).

Dans la tétralogie de Marie « ce sont les mots crus du sexe qui apparaissent sensiblement⁶⁶⁹ ».

Ces vulgarités et obscénités, liées dans la plupart des cas à l'oralité et à un jargon plus ou moins local, peuvent se montrer particulièrement résistantes car leur traduction sollicite le maintien du registre de l'original, ce qui n'est pas toujours possible. Ainsi dans le fragment de *La Vérité sur Marie* :

[...] Marie, haletante, les yeux fermés, défit la braguette de Jean-Christophe de G. et lui sortit le *sexe* [...] Elle s'interrompit, et, comme il fallait bien faire quelque chose de la *bite* de Jean-Christophe de G. [...] Marie avait la bite de Jean-Christophe de G. à la main et elle ne savait pas qu'en faire [...] il bandait imperceptiblement, la verge délaissée [...] (LVSM, 19-20) (C'est nous qui soulignons).

Marie, jadeante, los ojos cerrados, desabrochó la bragueta de Jean-Christophe de G. y le extrajo el sexo [...] Cesó en su intento, y, como bien había que hacer algo con la polla de Jean-François de G. [sic] [...] Marie sostenía la polla de Jean-Christophe de G. sin saber qué hacer con ella. [...] tenía una imperceptible erección, el pene relegado [...] (LvsM, 16-17) (C'est nous qui soulignons).⁶⁷⁰

la traduction arrive à respecter le registre de l'original dans « *sexo* » [« sexe »], « *polla* » [« bite »], « *pene* » [« verge »]. Cependant l'expression « il bandait imperceptiblement », où le verbe « bander » appartient au registre vulgaire, est traduite dans un registre neutre « *tenía una imperceptible erección* » [Il avait une imperceptible érection] sans respecter la vulgarité. Nous rappelons d'ailleurs que le mot « *polla* » [bite] n'appartient pas à l'argot rioplatense.

Dans *Fuir*, lorsque Marie apprend la mort de son père et se met à courir à travers les salles du Louvre, parmi les statues elle trouve :

[...] têtes énuclées et bassins sans *verge* aux minuscules testicules orphelins, [...] (F, 45) (C'est nous qui soulignons)

[...] *cabezas sin ojos y caderas sin verga, con minúsculos testículos huérfanos*, [...] (H, 44) (C'est nous qui soulignons)

⁶⁶⁹ Fabien Gris, « Vulgarités de Toussaint », p. 172

⁶⁷⁰ On observe que le nom du personnage « Jean-Christophe de G. » apparaît dans la traduction comme « Jean-Christophe de G. » et comme « Jean-François de G. ». Nous reviendrons plus loin sur ces erreurs qui peuvent répondre à un problème de traduction, d'édition, de correction ou d'impression.

Dans la traduction, le mot « verga » [bite] altère le registre neutre du mot « verge », pourtant elle le préserve avec « *testículos* » [testicules]. Plus loin, dans la même traduction on retrouve la situation inverse, où le texte cible traduit le mot vulgaire dans un registre neutre :

[...] sa façon de me caresser le *sexe*, de le pétrir avec la main, d'ouvrir mon pantalon et de le baisser sans ménagement, avec une certaine sauvagerie, de *me branler* n'importe comment, avec hargne, ténacité, les lèvres serrées, on eût dit pour me faire mal, puis de se recroqueviller sur moi et de me caresser le sexe avec la langue, non pas avec tendresse comme d'habitude, avec douceur, mais d'une façon désordonnée, brouillonne, comme bravant un dégoût, un interdit [...] (F, 153-154). (C'est nous qui soulignons)

[...] *su manera de acariciarme el sexo, de frotarlo con la mano, de abrirme la bragueta y bajarme el pantalón, sin ningún cuidado, con cierto salvajismo, su manera de masturbarme de cualquier forma, con aspereza, tenacidad, apretando los labios, hubiera dicho como para lastimarme, luego su manera de acurrucarse contra mí y acariciarme el sexo con la lengua, no con ternura y suavidad como de costumbre, sino con desorden y confusión, como desafiando una prohibición, una repugnancia [...]* (H, 154-155). (C'est nous qui soulignons)

Bien que les deux occurrences de « *sexe* » [sexe] respectent le registre de l'original, l'expression vulgaire « *me branler* » est traduite « *masturbarme* » [me masturber].

Ainsi, les deux cas cités produisent dans la traduction des effets de sens inversés par rapport au texte source. Là où l'expression « *me branler* » devrait choquer, la vulgarité devient atténuée par l'emploi de « *masturbarme* » [me masturber]. En revanche, quand le texte source se sert du terme neutre « *verge* », la vulgarité se trouve marquée dans le texte cible par l'emploi de « *verga* » [bite]. « *Verge* » et « *verga* » constituent un cas particulier de « faux-amis⁶⁷¹ » dans la mesure où les termes désignent le même objet mais dans un registre différent dans chaque langue.

Outre les épisodes érotiques évoqués, les vulgarités peuvent apparaître au milieu d'un paragraphe quelconque, en produisant toujours un effet de surprise, voire de dérision :

[...] [je] regardais les pinceaux précieux, en poils de je ne sais quoi, qui coûtaient *la peau du cul*. (FA, 128) (C'est nous qui soulignons)

⁶⁷¹ « Mots qui, d'une langue à l'autre, semblent avoir le même sens parce qu'ils sont de même origine, mais qui ont en fait de sens différents par suite d'une évolution séparée ».
Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Op. cit.*, p. 6.

[...] *miré los pinceles, preciosos, de pelo de no sé qué, que costaban un ojo de la cara.* (HA, 104) (C'est nous qui soulignons)

L'expression vulgaire « la peau du cul » est traduite « *un ojo de la cara* » [un œil du visage], qui correspond « aux yeux de la tête » en français. La traduction, même si elle arrive à préserver le sens, change le registre de vulgaire à familier. Pareille situation se reproduit avec le mot « gueule » traduit par « *cara* » [visage] :

J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et je le gardais sur moi en permanence, avec l'idée de le jeter un jour à la *gueule* de quelqu'un. [...] Ou dans sa *gueule* à elle, dans son visage en pleurs depuis tant de semaines. (FA, 11) (C'est nous qui soulignons)

Había hecho llenar un frasco de ácido clorhídrico y lo llevaba siempre encima, con la idea de arrojárselo un día a alguien en toda la cara. [...] O en su cara, en aquel rostro bañado en lágrimas desde hacía semanas. (HA, 7) (C'est nous qui soulignons)

[...] *un coup de chatte* dans la *gueule*. (F, 155) (C'est nous qui soulignons)

[...] *pegándome en la cara con la concha.* (H, 156) (C'est nous qui soulignons)

Comme on peut observer, ni le traducteur espagnol de *Faire l'amour* ni le traducteur argentin de *Fuir* ne se sont servis du mot « *jeta* » [gueule] dans le but de maintenir le registre vulgaire de l'original.

2.4 Des ambiguïtés et des erreurs culturelles

2.4.1 Des ambiguïtés

Nous avons mentionné que la traduction, dans le sens du livre traduit disponible dans les librairies, n'est pas une affaire exclusive du traducteur mais plutôt une instance collective, où le travail du traducteur s'entrecroise et s'enchevêtre, entre autres, avec ceux du réviseur et de l'éditeur, ce dernier ayant un rôle décisif dans la mesure où il « dicte à ses collaborateurs sa conception du texte idéalement traduit⁶⁷² ». La révision d'une traduction recouvre une première

⁶⁷² Nathalie Lemaire, « La révision à l'épreuve de l'erreur culturelle » dans Stephanie Schwerter, Catherine Gravet, Thomas Barège, *op. cit.*, p. 20.

phase comparative inter-linguistique afin de vérifier le transfert de sens, et une deuxième phase d'édition non-comparative, qui contrôle le style, la structure, le contenu et la cohérence⁶⁷³. La traduction que nous lisons, imprimée sur la page du livre, est le résultat de cette activité de groupe, et il serait dangereux d'attribuer toute la responsabilité d'une erreur au traducteur au risque de commettre une injustice, ce qui nous mène à considérer ces cas comme des ambiguïtés.

À la première page de *Faire l'amour*, le narrateur mentionne « un flacon de *verre coloré* » (FA, 11). On lit dans la traduction « un frasco de *crystal colorado* » (HA, 7) [un flacon de cristal rouge]. Outre l'écart entre le « verre » et le « *crystal* » (« *vidrio* » [verre] aurait été possible), ce qui attire l'attention, c'est le mot « *colorado* » [rouge] au lieu de « *coloreado* » [coloré], surtout parce qu'il s'agit d'un terme banal, d'usage courant en espagnol. Cependant, la proximité typographique entre « *colorado* » [rouge] et « *coloreado* » [coloré] met en lumière la possibilité d'une erreur de frappe ou d'impression, qui aurait certainement dû être corrigée.

Dans la traduction de *La Vérité sur Marie* on trouve deux cas similaires :

[...] il lui dit que c'était un désastre, que trois chevaux étaient morts et que Nocciola était gravement brûlée, qu'il faudrait sans doute *l'abattre* [...] (LVSM, p. 203) (C'est nous qui soulignons)

[...] *le dijo que aquello era un desastre, que habían muerto tres caballos y que Nocciola sufría graves quemaduras, que probablemente habría que sacrificarlo* [...] (LvsM, 137) (C'est nous qui soulignons)

Nocciola est une jument, mis en évidence en français par le participe passé « brûlée » au féminin. Cependant la traduction espagnole traduit « l'abattre » « *sacrificarlo* » [le sacrifier] au masculin. Cette erreur est due au fait que, dans son manuscrit initial, Jean-Philippe Toussaint avait écrit « et qu'un quatrième (cheval) était gravement brûlé », comme le montre le compte rendu de la séance au Château de Seneffe « Remarque importante sur le texte à traduire⁶⁷⁴ ».

⁶⁷³ Haidee Kruger, « The Effects of Editorial Intervention », dans Gert de Sutter, Isabelle Delaere, Marie-Aude Lefer (dir.), *Empirical translation studies: New methodological and theoretical traditions*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 116.

⁶⁷⁴ « Attention ! Trois corrections que JPT avait faites fin février à la relecture du manuscrit n'ont pas été reportées sur les épreuves. [...]

Plus tard, l'auteur a remplacé « un quatrième cheval » par « Nocciola » et a accordé le participe « brûlée », au féminin, avec le nom. Ce qui étonne, c'est que le même compte rendu signale que les exemplaires à considérer pour les traductions doivent être ceux « tirés à partir de septembre 2009 ». La traduction espagnole étant datée 2012, tout semble indiquer que le traducteur s'est servi d'une édition antérieure⁶⁷⁵.

Dans le deuxième cas, la traduction fautive est plus proche d'une erreur culturelle :

Elle avait trouvé un vieux *slow* à sa convenance, kitschissime et languide (nous avions, je le crains, les mêmes goûts), et elle se mit à danser toute seule dans la chambre [...] (LVSM, 14) (C'est nous qui soulignons)

Había encontrado un viejo show de su agrado, lánguido y de lo más kistch (me temo que teníamos los mismos gustos), y se puso a bailar sola en la habitación [...] (LvsM, 13) (C'est nous qui soulignons)

[Elle avait trouvé un vieux show à sa convenance, languide et très kistch (je crains que nous ayons les mêmes goûts), et elle se mit à danser seule dans la chambre.]

La proximité entre l'orthographe de « slow » et de « show » peut suggérer une erreur de frappe ou de typographie. Cependant, l'emprunt « show » rend l'énoncé en espagnol bizarre, presque incompréhensible. De plus, le mot « *lento* » [slow] désigne en espagnol le même type de musique, et son emploi aurait respecté le sens de l'original.

S'il est vrai que ces occurrences montrent un certain degré d'ambiguïté entre une faute involontaire, un manque d'information, et une erreur culturelle, elles pourraient être aussi considérées comme des cas de résistance de la part du traducteur en tant que *lecteur* du texte source.

p.203, neuf lignes avant la fin. Suite à une remarque de Madeleine Santandréa, qui s'inquiétait du sort de Nocciola, JPT a décidé de remplacer, et qu'un quatrième (cheval) par Nocciola et accorder en conséquence : gravement brûlée.

Par un malheureux concours de circonstance, ces trois corrections qui avaient été décidées en février 2009 n'ont pas été reportées sur les épreuves du livre et n'apparaissent donc pas dans les exemplaires du premier tirage. Elles n'apparaissent que dans les exemplaires de La Vérité sur Marie tirés à partir de septembre 2009. Ce sont ces exemplaires qui doivent servir de base à la traduction ».

En ligne : <http://www.jptoussaint.com/documents/9/95/Attention.pdf> (Consulté le 04 septembre 2020).

⁶⁷⁵ Dans la traduction allemande, le traducteur ne dit pas « et que Nocciola était gravement brûlée » mais « *und ein viertes hätte schwerste Verbrennungen* » [et qu'un quatrième était gravement brûlé]. Par conséquent, dans la traduction, on ne sait pas que le quatrième cheval, celui qu'il faudra sûrement abattre, est en fait Nocciola. Nous tenons à remercier Catheline Hougardy pour l'observation et pour la traduction allemande.

2.4.2 Les erreurs culturelles

Nous avons dit que les erreurs culturelles sont générées par une maîtrise insuffisante des subtilités de la *langue* source ou par une connaissance peu profonde de la *culture* source⁶⁷⁶.

Le spectre de possibilités est assez vaste, et le concept d'erreur culturelle peut concerner des pertes, des ajouts, des contresens, des glissements de sens, des surinterprétations⁶⁷⁷. Ce qui semble clair, c'est que la dimension culturelle peut, elle aussi, résister à sa traduction, en générant des différences plus ou moins saillantes dans la production du sens du texte cible par rapport au texte source.

Ainsi, dans la traduction de *Fuir* nous observons que « bleu nuit » (*F*, 135) a été traduit comme « *azul prusiano* » (*H*, 135) [bleu de Prusse] au lieu de « azul noche » [bleu nuit]. L'erreur semble indiquer un choix malheureux opéré par le traducteur, d'autant plus que l'espagnol offre plusieurs possibilités pour dénoter des nuances du bleu foncé, toutes différentes du bleu de Prusse⁶⁷⁸. De surcroît, le nom « Prusse » pourrait déclencher, dans un contexte français, des connotations socio-historiques inexistantes dans le texte original.

Dans la traduction de *Faire l'amour* nous trouvons plusieurs erreurs culturelles de nature différente. La première concerne l'expression figée « nuit blanche » :

Il faisait jour et une grisaille affreuse de lendemain de *nuit blanche* régnait dans la chambre. (*FA*,79) (C'est nous qui soulignons)

Era de día y el gris espantoso de la noche anterior reinaba en el interior de aquella habitación. (*HA*, 63)

[Il faisait jour et le gris épouvantable de la nuit précédente régnait à l'intérieur de cette chambre.]

L'expression « nuit blanche » aurait pu être traduite « *noche sin sueño* » [nuit sans sommeil].

Par ailleurs, le traducteur semble confondre la « grisaille affreuse de lendemain de nuit blanche », c'est-à-dire la grisaille *générée par* la nuit blanche le matin qui suit cette nuit sans

⁶⁷⁶ Stéphanie Schwerter, Catherine Gravet, Thomas Barège (dir.), *op. cit.*, p. 9.

⁶⁷⁷ *Idem*, p. 12.

⁶⁷⁸ *Diccionario de la lengua española*. En ligne : <https://dle.rae.es/?id=4hL0yKW> (Consulté le 24 juillet 2019).

sommeil, avec la grisaille *de* la nuit précédente, ce qui change le déroulement de l'action et le sens de la phrase. Par ailleurs, nous avons explicité, dans le chapitre consacré au corpus, l'importance des perceptions chromatiques – et de cette « grisaille » en particulier – dans la composition de l'esthétique du désaccord dans *Faire l'amour*. Dès lors il est important de bien préciser le moment où la grisaille apparaît, et sa cause au risque d'altérer le sens de l'histoire narrée.

Dans l'épisode avec « la jeune chargée de mission auprès de l'ambassade de France » au Japon, nous trouvons plusieurs erreurs culturelles :

La jeune chargée de mission auprès l'ambassade de France [...] C'était une élégante jeune femme dans *un grand manteau de laine vierge*, qui m'entretenait de vacuités badines et de détails bénins, comme si on l'avait chargée d'accompagner Monsieur Thatcher pendant une visite officielle. *Pantalon noir et chemisier crème, foulard en soie, yeux noirs de braise (elle n'avait rien de blond à part les cheveux), elle me faisait une petite cour frivole et sans conséquence* tandis que nous retraversions le hall, m'effleurait le bras en riant et *repartait de plus belle* dans une longue phrase en relevant à l'occasion un de ses innocents *sourcils noirs* pour marquer sa surprise, voire sa stupéfaction, devant quelque objection que je n'avais même pas faite, qu'elle avait simplement anticipée. [...] Je la regardais, épuisé, me passais la main sur mon menton rugueux et mal rasé, exaspéré par sa voix enjouée qui nimbait *un charmant zeste de zézaiement (sarzée de miction)*. Et vous étiez où, dis-je, justement, quand nous sommes arrivés dans le hall ? (FA, 91-92) (C'est nous qui soulignons, sauf « sarzée de miction » en italique dans l'original)

La encargada de misión de la embajada [...] Era una mujer joven, elegante, con un gran abrigo de lana virgen, y me explicaba vacuidades jocosas, pequeñas anécdotas y detalles, como si le hubieran puesto al cargo de acompañar al señor Thatcher durante una visita oficial. Con pantalón negro y camisa color crema, un pañuelo de seda y ojos negros como el carbón (no tenía nada típico de las rubias, a excepción de sus cabellos) tonteaba conmigo mientras cruzábamos el vestíbulo me agarraba del brazo mientras reía y retomó una larguísima frase levantando en ese momento, bellísima, una de sus cejas negras para subrayar su sorpresa, cuando no su estupefacción, ante alguna objección [sic] que ni siquiera llegué a formular pero a la que ella se había anticipado. [...] Yo la miraba, exhausto, pasándome la mano por el mentón rugoso y mal afeitado, exasperado por su voz alegre nimbada por un ceceo cautivador (encargada de micción). ¿Y dónde dice que estaba usted cuando hemos llegado al vestíbulo? (73-74) (C'est nous qui soulignons, sauf « encargada de micción » en italique dans l'original)

Dans la phrase initiale, « *La encargada de misión de la embajada* » [La chargée de mission de l'ambassade] on note la perte de « auprès l'ambassade de France », un détail qui aide à contextualiser l'épisode.

Ensuite, l'expression « elle n'avait rien de blond à part les cheveux » suggère, d'une part, que la chargée de mission était brune, et donc que ses cheveux étaient teints, fait souligné d'ailleurs par ses « yeux noirs de braise » et ses « sourcils noirs ». D'autre part, l'expression renvoie à la connotation de « blonde » comme stéréotype péjoratif de la femme superficielle, naïve et idiote, cliché culturel à haut contenu misogyne dans le contexte linguistique français. À travers l'humour et l'ironie, deux traits stylistiques de la narrative toussaintienne, le narrateur confirme l'intelligence de la chargée de mission malgré toute fausse apparence. Elle semblait *blonde* mais elle ne l'était pas : elle était brune et, en plus, intelligente.

La traduction « *no tenía nada típico de las rubias, a excepción de sus cabellos* » [elle n'avait rien de typique des blondes, à l'exception de ses cheveux] s'avère ambiguë. D'abord parce que le cliché misogyne à propos des femmes blondes, évoqué plus haut, n'est pas si répandu, même s'il est connu, dans la culture hispanophone. De plus, parce que l'expression « *nada típico* » [rien de typique] peut suggérer des traits physiques d'une personne blonde. Dès lors, l'énoncé en espagnol pourrait signifier qu'elle était blonde, malgré l'absence des traits physiques typiques – elle avait des yeux noirs (« *ojos negros como el carbón* » [des yeux noirs comme le charbon]) et des sourcils noirs (« *cejas negras* » [sourcils noirs]). La traduction aurait pu dire « *no tenía nada de rubia, excepto el cabello* » [elle n'avait rien de blonde, à l'exception des cheveux] en restant plus proche de l'original. D'une certaine manière, la traduction arrive à préserver partiellement les recours stylistiques de l'humour et de l'ironie associés au cliché de la femme blonde.

Ensuite l'original dit « elle me faisait une petite cour frivole et sans conséquence », et la traduction « *tonteaba conmigo* » [flirtait avec moi]. L'expression est correcte en espagnol péninsulaire, mais en rioplatense elle perd toute connotation sexuelle et « *tontear* » signifie simplement « faire l'idiot ou dire des bêtises ».

Plus loin nous observons :

[elle] *repartait de plus belle dans une longue phrase* en relevant à l'occasion un de ses innocents sourcils noirs pour marquer sa surprise (FA, 91). (C'est nous qui soulignons)

retomó una larguísima frase *levantando en ese momento, bellísima, una de sus cejas negras para subrayar su sorpresa* (HA, 73) (C'est nous qui soulignons)

[elle reprit une phrase très longue en relevant à ce moment, superbe, un de ses sourcils noirs pour souligner sa surprise]

La traduction confond l'expression « de plus belle » (encore plus fort), où « belle » a une valeur adverbiale, avec la qualification de la chargée de mission. Dès lors « plus belle » prend dans la traduction une valeur d'adjectif « *bellísima* » [très belle, superbe] pour être attribué à la jeune femme.

Outre ces erreurs, la traduction arrive à préserver partiellement l'humour de la phrase « un charmant zeste de zézaïement (sarzée de miction) » à travers « *un ceceo cautivador (encargada de micción)* » [un zézaïement captivant (chargée de miction)], notamment par le jeu de mots entre « *misión* » [mission] et « *micción* » [miction]. Cependant, la sonorité de l'original en français s'affaiblit dans la traduction en espagnol. De surcroît, nous observons aussi, que les traductions des termes vestimentaires gardent leurs connotations socio-culturelles.

L'erreur culturelle la plus accentuée se trouve dans la traduction du « monumental Hôtel de Ville de Kenzo Tange » (FA, 16) comme « *monumental hotel de Kenzo Tange* » (HA, 10) [monumental hôtel de Kenzo Tange]. D'une part, la traduction ne reconnaît pas le syntagme « Hôtel de Ville », qui désigne le « siège de la mairie, du conseil et des services municipaux⁶⁷⁹ », et qui aurait pu être traduit par « *ayuntamiento* » [mairie] en espagnol péninsulaire (ou « *municipalidad* » [mairie] en rioplatense). Par conséquent, l'« Hôtel de Ville » se voit transformé dans la traduction en un *hôtel* tout simplement.

D'autre part, ce qui constitue une deuxième erreur culturelle, la traduction semble passer à côté du nom de Kenzo Tange, figure incontestable de l'architecture japonaise et internationale

⁶⁷⁹ *Dictionnaire CNRTL*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/hotel/substantif> (Consulté le 16 juillet 2022).

contemporaine⁶⁸⁰, auteur, entre autres, du Parc Mémorial de la Paix de Hiroshima, du Gymnase olympique de Yoyogi, et de l'immeuble Grand Écran, à Paris. De fait, « l'Hôtel de Ville de Kenzo Tange », situé dans le quartier administratif de Shinjuku, mentionné quelques lignes plus haut dans le roman (*FA*, 16), est un repère architectural de la ville de Tokyo, par sa taille et par son architecture, mais aussi par la signature de l'architecte.

Bien que malheureuse, cette dernière erreur vient à signaler la capacité de la traduction de véhiculer d'autres cultures au-delà de celles de la langue de départ et de la langue d'arrivée. Les traductions du corpus, outre les langues et les cultures francophones et hispanophones, déploient un éventail multiculturel qui donne accès au lecteur à la Chine, au Japon, et à l'Italie. Certes, nous sommes dans l'univers de la fiction, et Toussaint lui-même avoue avoir construit ses hôtels, ses villes, et d'autres repères topographiques en mêlant plusieurs références⁶⁸¹. Cependant, ces constructions imaginaires et littéraires ont été bâties sur des fondations issues des expériences réelles, et elles ne sont pas moins vraisemblables que le Combray de Proust ou le Saïgon de Duras.

2.5 À titre de conclusion

L'analyse détaillée des trois traductions nous a permis d'identifier les différents cas de résistance ainsi que les stratégies employées par les traducteurs pour faire face à l'(in)traduisibilité. Certes, nous avons repéré des déficits. Parfois c'est la langue qui résiste, parfois c'est le traducteur en tant que lecteur de l'original. Néanmoins, une traduction conçue par rapport à un absolu ne peut être qu'une utopie et comme telle insaisissable, car « traduire,

⁶⁸⁰ Toyokawa Saikaku, « Tange Kenzô, architecte monumental du Japon moderne Architecture », 14.09.2021. En ligne : <https://www.nippon.com/fr/japan-topics/b07217/> (Consulté le 16 juillet 2022).

La référence n'est qu'un exemple parmi les multiples articles en ligne sur Kenzo Tange.

⁶⁸¹ « Comment j'ai construit certains de mes hôtels » dans Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, pp. 47-54.

c'est gérer un déficit⁶⁸² », d'autant plus « qu'il n'existe pas de critère absolu de ce qui serait la bonne traduction⁶⁸³ ». Dans toute traduction il y a des pertes, mais aussi des gains. Elle peut faire apparaître quelque chose de latent dans l'original, comme il en a été des figures dans les cas étudiés.

Si comme l'affirme Jorge Luis Borges lui-même les traductions françaises de ses textes, réalisées par Nestor Ibarra, sont « supérieures⁶⁸⁴ » aux originaux, cette supériorité indique forcément une modification générée lors du processus traductif. Dès lors, un des enjeux de la traduction littéraire se trouve dans sa capacité à essayer de préserver, malgré toute altération, l'empreinte singulière de l'auteur de l'original. En ce sens, nous traiterons dans le chapitre suivant la problématique de la traduction des temps verbaux dont la complexité et l'importance méritent un traitement particulier.

Au demeurant, la résistance ne doit pas être vue comme une barrière mais comme une incitation à la traduction, qui fait de l'intraduisible un stimulus, un élan qui nous mène vers l'autre et vers sa langue, qu'on n'arrête pas de traduire et de retraduire dans le but de mieux connaître l'autre dans sa singularité et sa différence.

⁶⁸² Salah Mejri, « Traduire, c'est gérer un déficit » in *Meta*, 50 (1), 2005, p. 120-128. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n1-meta864/010662ar/> (Consulté le 7 juin 2021).

⁶⁸³ Paul Ricœur, « Un "passage" : traduire l'intraduisible » in *op. cit.*, p. 42.

⁶⁸⁴ Archive de Jorge Luis Borges à propos de son traducteur Nestor Ibarra, France Culture, 01 mars 1965. En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-chemins-de-la-philosophie-emission-du-vendredi-30-avril-2021> (Consulté le 24 mai 2021).

Deuxième partie

Chapitre 3 - La traduction et la temporalité dans la série de Marie

« Souvenir. Remémoration heureuse et/ou déchirante d'un objet, d'un geste, d'une scène, liés à l'être aimé, et marquée par l'intrusion de l'imparfait dans la grammaire du discours amoureux ».

Roland Barthes, « E lucevan le stelle⁶⁸⁵ »

Dans ce chapitre nous aborderons la problématique des traductions des temps verbaux. Elle constitue un cas particulier de résistance dans la mesure où, d'une part, l'emploi de certains temps dans la narration montre des contraintes morphosyntaxiques dans le passage d'une langue à l'autre. D'autre part, l'usage particulier de certains temps a une fonction stylistique spécifique, qui n'arrive pas, dans tous les cas, à produire les mêmes effets de sens dans le texte original et dans la traduction. Ces deux facteurs peuvent arriver à composer deux sujets discursifs différents. Nous verrons que cette problématique occupe une place primordiale dans l'étude des traductions de la série de Marie.

3.1 La temporalité comme recours stylistique

Il se peut que, dans la traduction littéraire, la résistance que nous avons identifiée comme « stylistique » dans le chapitre précédent soit la plus difficile à vaincre. Un changement de temps verbaux, comme l'a signalé Alain Robbe-Grillet⁶⁸⁶, peut faire disparaître « l'univers »

⁶⁸⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 267.

⁶⁸⁶ « Il suffit d'en changer de peu le temps de verbes, de remplacer cette première personne du passé composé (dont l'emploi très inhabituel s'étend sur l'ensemble du récit) par l'ordinaire troisième personne du passé simple pour que l'univers de Camus disparaisse aussitôt, et tout l'intérêt de son livre ; comme il suffit de changer l'ordonnance des mots, dans *Madame Bovary*, pour qu'il ne reste plus rien de Flaubert ».
Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées » (1957) in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963/2013, p. 50.

d'un écrivain. Tout discours est « orienté⁶⁸⁷ » dans la mesure où il répond à la visée de l'énonciateur – du narrateur dans notre cas – et, en même temps, « parce qu'il se développe dans le temps⁶⁸⁸ ».

D'un point de vue normatif, l'organisation du temps n'est pas arbitraire, et les différentes langues imposent une série de distinctions articulées dans un système de relations qui s'expriment grammaticalement⁶⁸⁹. En ce sens, l'emploi du passé simple et du passé composé ne répond pas aux mêmes critères en français et en espagnol, et cette différence rend ces temps verbaux résistants en termes de traduction.

Cette contrainte est mentionnée par Émile Benveniste dans son article « Les relations du temps dans le verbe français⁶⁹⁰ », où le linguiste identifie les traductions comme le moyen de renseignement sur les équivalences que chaque auteur ou traducteur doit trouver à l'heure de « faire passer un récit écrit en un autre langue dans le système temporel qui convient au français⁶⁹¹ ». Bien que les cas évoqués par Benveniste dans son article renvoient aux traductions de l'anglais et du norvégien vers le français, ils montrent qu'il existe des difficultés générées par la confrontation du système verbal français et ceux d'autres langues, en l'occurrence l'espagnol, la langue des traductions de notre corpus.

⁶⁸⁷ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 33

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ « La catégorie sémantique de la temporalité est réalisée fondamentalement à travers le temps grammatical et les adverbes temporels, qui constituent, respectivement, une propriété flexionnelle d'expression obligatoire associée au verbe (ou à l'auxiliaire dans les temps composés), et un type de construction syntaxique [...]. Le temps grammatical ne correspond pas exactement au temps chronologique, qui peut être mesuré et représenté à travers une ligne sur laquelle les événements apparaissent organisés de manière séquentielle. Au contraire, le temps grammatical ne signale pas de manière absolue la localisation temporelle de l'événement, mais il le situe par rapport à d'autres points de la ligne temporelle comme simultané, antérieur ou postérieur ». (La traduction nous appartient).

Ángela Di Tullio, *Manual de gramática del español*, p. 220.

⁶⁹⁰ Émile Benveniste, « Le relations de temps dans le verbe français » dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.

⁶⁹¹ « Pour citer deux exemples de traductions récentes, le traducteur de la nouvelle d'Ernest Hemingway intitulée *La Grande Rivière au cœur double* (dans le recueil *The Fifth Column and the Forty-nine First Stories*, en français *Paradis perdu*, Paris, 1949) a employé continûment l'aoriste au long de quarante pages (avec l'imparfait et le plus-que parfait). Sauf deux ou trois phrases de monologue intérieur, le récit entier est, en français, installé dans cette relation temporelle, parce qu'aucune autre n'est possible. – De même la version française de Heyerdahl, *L'Expédition du Kon-Tiki*, présente exclusivement à l'aoriste, en chapitres entiers, la plus grande partie du récit ». *Idem*, p. 244.

3.2 Passé simple (PS) et passé composé (PC)

3.2.1 Passé simple (PS) et passé composé (PC) en français

L'article d'Émile Benveniste « Les relations du temps dans le verbe français⁶⁹² » postule l'existence de deux plans différents d'énonciation, le *discours* et l'*histoire*, en partant de la constatation que, dans l'expression temporelle du passé, le système verbal français semble redondant. Outre l'*imparfait*, le passé compte avec deux autres formes, celle de l'*aoriste* ou *passé simple* (PS) (*il fit*) et celle du *parfait* ou *passé composé* (PC) (*il a fait*). Après avoir mis de côté l'interprétation traditionnelle selon laquelle cette coexistence pourrait répondre à une différence d'usage – *il fit* et *il a fait* recouvreraient deux variantes de la même forme, la première réservée à la langue écrite et la deuxième à la langue orale – Benveniste développe l'idée que « les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme les membres d'un système unique, ils se distribuent en *deux systèmes* distincts et complémentaires⁶⁹³ ». Chacun de ces systèmes ne comprend qu'une partie des temps du verbe. Employé de manière concurrente par le locuteur, chaque système détermine un plan d'énonciation particulier, celui de l'*histoire* et celui du *discours*⁶⁹⁴.

En général, le système du discours est défini par son rapport avec le présent de l'énonciation, c'est-à-dire, avec un moment, plus ou moins étendu, toujours présenté comme un temps qui comporte le moment où le locuteur parle :

Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière⁶⁹⁵. [...] C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où

⁶⁹² *Idem*, pp. 237-250.

⁶⁹³ *Idem*, p. 238.

⁶⁹⁴ *Idem*, p. 238.

⁶⁹⁵ *Idem*, p. 242.

quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de personne⁶⁹⁶.

Eu égard aux marques formelles, le discours emploie librement les formes personnelles du verbe (le couple *je/tu*) ainsi que les indices de la troisième personne grammaticale ou « non-personne ». En ce qui concerne ses formes temporelles spécifiques, le discours admet plusieurs possibilités (imparfait, parfait ou passé composé, plus-que-parfait, futur, futur antérieur, présent).

Le deuxième type d'énonciation, l'énonciation *historique*, est « réservée à la langue écrite⁶⁹⁷ ». Elle caractérise « le récit des événements passés⁶⁹⁸ » et le récit de fiction ou « littérature d'imagination⁶⁹⁹ », avec la particularité que les faits sont présentés « sans aucune intervention du locuteur dans le récit⁷⁰⁰ » :

Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur⁷⁰¹.

L'affirmation que « personne ne parle » dans l'histoire doit être nuancée. De fait, dans l'histoire, l'auteur « essaie de s'effacer de sa propre parole sans laisser l'empreinte de sa présence⁷⁰² ». On assiste à une « distanciation du locuteur par rapport à la situation énonciative⁷⁰³ ». Ainsi, l'observation de Benveniste :

L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation *je : tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de « 3^e personne »⁷⁰⁴.

⁶⁹⁶ *Idem*, p. 242.

⁶⁹⁷ *Idem*, p. 239.

⁶⁹⁸ *Idem*, p. 239.

⁶⁹⁹ *Idem*, p. 240.

⁷⁰⁰ *Idem*, p. 239.

⁷⁰¹ *Idem*, p. 241.

⁷⁰² María Marta García Negroni, « Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia », p. 13.

⁷⁰³ Christian Touratier, « Récit et temps verbaux » dans *L'information Grammaticale*, n° 41, 1989, p. 3.

⁷⁰⁴ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 239.

montre que le « *je* », l'« *ici* » et le « *maintenant* » propres à la subjectivité du locuteur – que l'on trouve d'ailleurs dans le discours – ne sont pas localisables dans l'histoire, et les formes de la troisième personne – les seules possibles – doivent être interprétées comme l'absence de personne plutôt que comme une non-personne. Par conséquent, en mettant de côté les déictiques (*je, ici, et maintenant*), les temps verbaux ne renvoient pas, comme il arrive avec le discours, à la distinction passé, présent, futur. Dans l'histoire, les temps verbaux signalent exclusivement l'antériorité ou la postériorité des événements narrés ; tout est organisé autour de l'aoriste ou passé simple, sans prendre en considération la présence d'un narrateur⁷⁰⁵. Et si l'énonciation historique admet d'autres formes verbales, comme l'imparfait, le plus-que-parfait et le prospectif, « temps périphrastique substitut de futur⁷⁰⁶ », le présent n'est pas considéré, à l'exception – très rare – d'un présent intemporel tel que le « présent de définition⁷⁰⁷ ».

Au demeurant, à travers sa caractérisation de deux plans de l'énonciation, Benveniste détermine une corrélation entre deux systèmes linguistiques, celui des pronoms personnels et celui des temps verbaux :

Tableau 11 - Caractérisation des deux plans de l'énonciation selon Benveniste⁷⁰⁸

	Discours	Histoire
Pronoms personnels	je/tu + il (non-personne)	il (absence de personne)
Temps verbaux	Plus-que-parfait Parfait (Passé composé) / Imparfait <u>Présent</u> Futur	Plus-que-parfait <u>Aoriste</u> (Passé simple) / Imparfait Prospectif
Canal	Oral et écrit	Écrit

Comme le montre le Tableau 11, dans le discours, toutes les personnes et tous les temps verbaux, sauf l'aoriste (PS), sont admis. Dans l'histoire, la première personne et, par

⁷⁰⁵ « Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur »
Idem, p. 241

⁷⁰⁶ *Idem*, p. 239.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ « Selon Benveniste, les temps surlignés renvoient aux temps autour desquels chaque type d'énonciation est organisé ». (La traduction nous appartient).

María Marta García Negroni, « Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia », p. 14.

conséquent, la seconde ne sont pas autorisées (« nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique"⁷⁰⁹ »), et l'expression de la temporalité sera organisée autour de l'aoriste, le temps de l'événement. De cette manière, selon Benveniste, le *parfait* (PC) et l'*aoriste* (PS) ne rendent pas l'expression du passé redondante dans la mesure où chaque temps verbal appartient à un *système verbal* différent et complémentaire par rapport à l'autre.

3.2.2 Pretérito Perfecto Simple (PPS) et Pretérito Perfecto Compuesto (PPC) en espagnol

Dans deux articles sur la différence entre le passé simple et le passé composé en français et en espagnol⁷¹⁰, María Marta García Negroni signale que l'hypothèse d'Émile Benveniste sur l'existence de deux systèmes d'énonciation – *histoire* et *discours* – répond au besoin d'explicitier une prétendue redondance dans le système français :

Il y a un point où le système se fait indûment redondant : c'est l'expression temporelle du « passé », qui dispose de deux formes, *il fit* et *il a fait*. Dans l'interprétation traditionnelle, ce seraient deux variantes de la même forme, entre lesquelles on choisit selon qu'on écrit (*il fit*) ou qu'on parle (*il a fait*)⁷¹¹.

Cependant, un transfert automatique du modèle de Benveniste à l'espagnol produirait des généralisations incorrectes. S'il est vrai que la notion du passé peut être exprimée en espagnol à travers, outre le *pretérito imperfecto* (PI) (*él hacía* [il faisait]), le *pretérito perfecto simple* (PPS) (*él hizo* [il fit]), et le *pretérito perfecto compuesto* (PPC) (*él ha hecho* [il a fait]), il est aussi vrai que la distribution de ces temps ne correspond ni dans l'espagnol péninsulaire ni dans l'espagnol rioplatense à la distinction proposée par Benveniste⁷¹². Ni le PPS ni le PPC fonctionnent comme *équivalents* du passé simple (PS) en français.

⁷⁰⁹ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 239.

⁷¹⁰ María Marta García Negroni, « La distinción pretérito perfecto simple / pretérito perfecto compuesto. Un enfoque discursivo » dans *Discurso y sociedad*, vol. 1, n° 2, junio de 1999, pp. 45-60, et María Marta García Negroni, « Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia » dans *Páginas de guarda*, n° 7, otoño 2009, pp. 11-27.

⁷¹¹ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 238.

⁷¹² María Marta García Negroni, « La distinción pretérito perfecto simple / pretérito perfecto compuesto. Un enfoque discursivo », p. 48.

Catégorie fondamentalement « déictique⁷¹³ », le temps verbal en espagnol situe un événement (E) de manière temporelle, et le met en rapport, de façon directe ou indirecte, avec le moment de l'acte d'énonciation, le *maintenant* de l'acte de parole (P). Dans certains temps verbaux, ce rapport avec l'acte de parole est indirect, c'est-à-dire, l'événement (E) doit être mis en relation avec un point de référence (R) qui, à son tour, est mesuré par rapport au moment de l'acte de parole (P), l'axe qui organise le système⁷¹⁴. Ainsi, dans la phrase :

Lorsque je regagnai le petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas [...] Marie n'était plus là (LVSM, 62)

Cuando regresé al estudio de la rue des Filles-Saint-Thomas [...] Marie ya no estaba allí. (LvsM, 44).

La localisation temporelle de l'événement (E) dénotée par la proposition « *Marie ya no estaba allí* » [Marie n'était déjà plus là] doit prendre comme point de référence (R) celui de la proposition subordonnée « *Cuando regresé al estudio de la rue des Filles-Saint-Thomas* » [Lorsque je retournai au studio de la rue des Filles-Saint-Thomas], antérieure à P (l'acte de parole). On pourrait représenter la relation à travers la formule

« E – R – P »

où le trait d'union signale l'antériorité et

E (moment de l'événement) dénote le temps où l'événement est localisé ;

R (moment de référence) dénote le moment par rapport auquel E est situé ;

P (moment de l'acte de parole) dénote le moment où a lieu l'acte de parole.

Le *pretérito indefinido* ou *perfecto simple* (PPS) en espagnol dénote un moment antérieur à l'énonciation :

R, E ----- P

⁷¹³ Ángela Di Tullio, *op. cit.*, p. 220.

⁷¹⁴ Le point de référence (R) est indispensable dans les temps anaphoriques. Dans les temps déictiques le point de référence (R) coïncide avec H ou P. Par exemple, dans le présent *Pedro duerme* [Pierre dort], on observe le syncrétisme entre E, R, P.

Il signale « un processus arrivé dans le passé sans rapport avec le moment de l'énonciation⁷¹⁵ ».

Il s'agit d'un événement terminé dont on apprécie, en le regardant de manière globale, le point final. Le *pretérito perfecto compuesto* ou *antepresente* (PPC)⁷¹⁶ en espagnol diffère du PPS, d'après un point de vue sémantique, par l'emplacement de R (moment de la référence) :

E ----- R, P

Le PPC indique, fondamentalement, *la persistance du résultat de l'action passée*. Les effets de l'événement (E) s'étendent, comme durée ou comme itération, jusqu'au moment de l'énonciation (P) qui coïncide avec le moment de la référence (R).

Autrement dit, les formes du PPS dénotent un événement ponctuel dans le passé, proche ou lointain. Les formes du PPC signalent, en général, l'« actualité psychologique⁷¹⁷ » des événements passés, et leur rapport avec le présent est explicité à travers le syncrétisme entre le point de référence (R) et le moment de l'énonciation (P). Ainsi, dans la phrase prise de la traduction de *Faire l'amour* :

[...] *nunca he sabido expresar mis sentimientos* (HA, 21)

[...] je n'ai jamais su exprimer mes sentiments (FA, 27)

l'emploi du PPC en espagnol met en exergue l'incapacité pour le narrateur d'exprimer ses sentiments depuis un moment dans le passé jusqu'au présent de son énonciation. Compatible exclusivement avec des adverbes et des expressions temporelles reliés au présent du locuteur – « *nunca* » [« jamais »] dans l'exemple – le PPC en espagnol dénote un passé avec des effets qui perdurent jusqu'au présent de l'énonciation⁷¹⁸.

Cependant, un PS ou un PC en français peuvent être traduits par un PPS ou un PPC en espagnol sans que cela constitue un cas d'agrammaticalité.

⁷¹⁵ *Idem*, p. 222. (La traduction nous appartient).

⁷¹⁶ D'un point de vue formel, le PPC est une périphrase constituée par un auxiliaire (*haber* [avoir]), accompagné du participe du verbe principal.

⁷¹⁷ *Idem*, p. 223. (La traduction nous appartient).

⁷¹⁸ Ofelia Kovacci, *El comentario gramatical II*, p. 67. (La traduction nous appartient).

On constate, en effet, dans la phrase prise de *Faire l'amour* :

Mais *je n'ai rien fait, je ne l'ai pas embrassée, je ne l'ai pas embrassée* une fois cette nuit-là, *je n'ai jamais su* exprimer mes sentiments. (FA, 27) (C'est nous qui soulignons)

Pero no hice nada, no la besé, no la besé una sola vez aquella noche; nunca he sabido expresar mis sentimientos. (HA, 21) (C'est nous qui soulignons)

que seul le quatrième PC a été traduit comme PPC pour signaler l'actualité psychologique de l'événement comme explicité plus haut. Les trois premiers cas de PC en français ont été traduits par trois PPS en espagnol

La préférence pour le PPS ou le PPC en espagnol varie selon les aires géographiques, en effaçant le contraste entre une forme et l'autre, comme l'exprime, entre autres, la *Nueva gramática de la lengua española*⁷¹⁹. Par conséquent, les différences aspectuelles et temporelles du PPC et du PPS semblent oubliées ou peu claires dans certaines zones de l'Argentine et d'Espagne⁷²⁰.

García Negroni, en prenant en considération les observations de Bernard Comrie⁷²¹, qui caractérise la signification du parfait en espagnol en termes de [+ proximité temporel] et de

⁷¹⁹ Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española. Manual*, Madrid, Espasa Libros, 2010, pp. 438-443.

⁷²⁰ «Respecto del uso de los perfectos de indicativo (simple y compuesto), en Argentina hay tendencias a preferir uno u otro de ellos en las distintas regiones, pero, en general, parecen olvidadas o poco claras las diferencias aspectuales y temporales entre ambos, diferencias que se mantienen, en cambio, en otras partes de Hispanoamérica, como México por ejemplo, y en zonas de España. En la región litoral-pampeana argentina, y en esto coincide con muchas partes de Hispanoamérica, Canarias y aún con regiones de España continental, se prefiere el uso del pretérito simple. En Rosario y el sur de la provincia de Santa Fe, que integran esa región Litoral-pampeana, la diferencia semántica entre los dos pretéritos se neutraliza y aparece con más frecuencia el pretérito simple (canté) que indica genéricamente un pasado realizado. Esto ocurre sobre todo en contextos informales de todos los niveles socioculturales, en tanto que en estilo formal (nivel culto) tiene algo más de frecuencia la forma compuesta (38 % de ocurrencias frente a 62 % de la simple). Esta forma compuesta se emplea para señalar mayor aproximación del enunciado respecto del hablante, es decir, tiene un sentido de conexión con el presente (presente resultativo): *he venido para estar presente en esta celebración*, por ejemplo. En cambio, en todo el noroeste del país, especialmente desde Tucumán hacia el norte, hasta la frontera con Bolivia, se prefiere la forma compuesta (he cantado) y esta tendencia se continúa en Bolivia, Perú y otras áreas limitadas. En el noroeste de la provincia de Córdoba también prevalece la forma compuesta, en tanto que en la región central (centro y sur de Córdoba y la provincia de San Luis) alternan las dos formas, aunque hay inclinación hacia el uso de la forma simple, uso propio de la región litoral-pampeana. Son tan notables las preferencias regionales por uno u otro pretérito perfecto que cuando los hablantes del litoral y del sur del país quieren imitar a los originarios del noroeste utilizan el pretérito compuesto y viceversa».

Nélida Esther Donni de Mirande, « El sistema verbal en el español de la Argentina : Rasgos de unidad y de diferenciación dialectal » dans *Revista de Filología Española*, vol. LXXII, n° 3-4, 1992.p. cit., pp. 666-668

⁷²¹ «In English, for instance, the perfect can be combined with only a handful of time adverbials referring to a specific moment of time in the past, all of which denote the very recent past, as in *I have just seen John, I have recently made John's acquaintance*. In some Romance languages, however, such as Spanish (at least for some

[+/- pertinence actuelle (*current relevance*) d'une situation passée], signale que le PPC espagnol peut être employé – contrairement au PPC anglais – pour parler des événements arrivés dans la journée (« passé récent ») sans avoir besoin de la valeur sémantique additionnelle de [+ pertinence actuelle], comme il arrive dans l'exemple suivant :

Lo he visto hoy a las seis de la mañana.

[Je l'ai vu aujourd'hui à six heures du matin.]

La même phrase en anglais serait exprimée au passé simple :

I saw him today at six in the morning.

[Je le vis aujourd'hui à six heures du matin.]

De plus, le PPC espagnol peut apparaître dans des énoncés du type :

Hoy he abierto la ventana a las seis y la he cerrado a la siete.

[Aujourd'hui, j'ai ouvert la fenêtre à six heures et je l'ai fermée à sept heures.]

Ici, l'effet d'avoir ouvert la fenêtre à six heures et de l'avoir fermée à sept heures n'a aucune relevance dans le présent. Cependant, ces observations ne correspondent pas à l'espagnol rioplatense, où le trait [+ pertinence actuelle dans le présent] doit accompagner l'énonciation du PPC, exigence non pertinente pour certaines provinces du Nord de l'Argentine. Dans l'espagnol rioplatense – celui employée dans la traduction de *Fuir* – la différence entre le PPS et le PPC n'est ni aspectuelle ni temporelle, elle doit être cherchée dans le domaine de « la subjectivité⁷²² », et dans la modalisation du discours du locuteur qui, à travers l'emploi d'une

speakers) and Limouzi, an Occitanian dialect, the perfect can be used for situations that hold today without any necessary additional semantic value of current relevance, as in Spanish *Lo he visto hoy a las seis de la mañana* 'I saw [literally: have seen] him at six o'clock in the morning today' - note that the English version with the perfect is ungrammatical. In Spanish, then, the one form (perfect) has two meanings: current relevance of a past situation, and recent past. Very often the two will be equivalent informationally (as in most accounts of events that took place earlier on today), but it is possible to distinguish them: the perfect can be used for events that took place much longer ago than today provided they still have current relevance, and the perfect can be used for events that took place earlier on today even if they no longer have current relevance, e.g. *hoy he abierto la ventana a las seis y la he cerrado a las siete* 'today I opened [literally : have opened] the window at six o'clock and closed [literally : have closed] it at seven o'clock', even though the act of opening the window no longer has current relevance". Bernard Comrie, *Tense*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 84-85.

⁷²² María Marta García Negroni, « La distinción pretérito perfecto simple / pretérito perfecto compuesto. Un enfoque discursivo », p. 49

ou d'autre forme, peut mettre en lumière son degré d'adhésion ou de distanciation par rapport aux actions ou aux événements exprimés au passé.

Certes, le PPC, compatible exclusivement avec des adverbes et des expressions temporelles vinculés au présent du locuteur, s'avère être inapproprié pour les énonciations de type historique. Pourtant le PPS rioplatense devient « neutre⁷²³ » en termes d'actualité psychologique de l'action passée, ce qui explique pourquoi il peut apparaître, selon la volonté du locuteur, dans toute sorte d'énonciation, soit dans le discours, soit dans l'histoire. Dès lors, l'existence des deux formes, PPS et PPC, dans l'espagnol rioplatense ne peut être considérée comme un indice de l'existence de deux systèmes différents et complémentaires qui mettraient en lumière les deux plans de l'énonciation décrits par Benveniste. Même si seul le PPS combiné avec les formes de la non-personne peut être considéré comme « temps de l'événement⁷²⁴ » et, par conséquent, compatible avec le plan d'énonciation historique, le PPS et le PPC peuvent apparaître dans le plan d'énonciation du discours⁷²⁵.

Comme nous l'avons signalé plus haut, bien que la distinction entre les deux formes du passé dans le système temporel de l'espagnol rioplatense (PPS et PPC) ne correspond pas à la différence entre *discours* et *histoire* établie par Benveniste, cela ne veut pas dire que cette distinction ne puisse pas être employée par le locuteur en fonction d'une stratégie discursive déterminée⁷²⁶.

Le choix d'une forme – PPS ou PPC – permet de modaliser ce qui est dit, en signalant différents degrés d'adhésion ou de distanciation. De cette manière la lecture est orientée, voire guidée,

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ *Idem*, p. 54.

⁷²⁵ *Idem*, p. 54.

⁷²⁶ « [Ainsi] ne peut-on dire qu'il existe en espagnol un système temporel double, lié de manière systématique aux deux niveaux d'énonciation proposés par Benveniste. Ce qu'on peut affirmer, c'est que bien que le PPC semble totalement incompatible (au moins, dans les variétés rioplatense et péninsulaire) avec les énonciations qui essaient d'effacer les marques de l'intervention du locuteur et qui, par conséquent, présentent une faible fréquence de marques de polyphonie, le PPS peut être, au contraire, inséré librement dans n'importe quel type d'énonciation ». (La traduction nous appartient).

María Marta García Negroni, « Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia », p. 14.

envers certaines interprétations en faveur d'autres. Par ailleurs, d'après la perspective dialogique et polyphonique de García Negroni, il est impossible d'affirmer que « personne ne parle » dans l'histoire, et les critères de distinction entre le discours et l'histoire ne se réduisent pas, comme chez Benveniste, à la dimension de la deixis personnelle et temporelle. Il existe, en effet, d'autres typologies textuelles qui reformulent la dichotomie *discours/histoire* en introduisant de nouvelles distinctions⁷²⁷. Pourtant elles conservent la caractérisation, pour le récit historique, d'un plan objectif, distancié, où le sujet parlant ne s'implique pas⁷²⁸.

3.2.3 Passé simple et passé composé dans le récit

Émile Benveniste, après avoir affirmé que le récit historique emploie constamment l'aoriste – exclut du système de discours – et les formes de la 3^e personne⁷²⁹, ajoute dans une note de bas de page :

Il faudrait nuancer cette affirmation. Le romancier emploie encore sans effort l'aoriste aux I^{res} personnes du singulier et du pluriel. On en trouvera à chaque page d'un récit comme *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier. Mais il en va autrement de l'historien⁷³⁰.

⁷²⁷ À titre d'exemple, Jenny Simonin Grumbach établit cinq modèles énonciatifs : le discours, l'histoire, les discours indirects, les textes théoriques, et les textes poétiques, tandis que Jean-Michel Adam propose six grands types de « repérages énonciatifs » : une énonciation de discours ou actuelle orale, repérée par les déictiques je / tu / ici / maintenant ; la même, écrite, avec verbalisation du contexte ; une énonciation non actuelle, distanciée, où le sujet parlant ne s'implique pas ; une énonciation proverbiale, dont les repères sont « on » et le présent ; une énonciation théorique / scientifique, sans référence situationnelle, avec références textuelles et intertextuelles ; « la très particulière énonciation du discours poétique ».

Jenny Simonin Grumbach, « Pour une typologie des discours » dans Julia Kristeva, Jean-Claude Milner et Nicolas Ruwet (dir.), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 85-121.

Voir aussi Jean-Michel Adam, *Les Textes : Types Et Prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992.

⁷²⁸ García Negroni propose à cet égard une « distinction en termes d'un continuum d'énonciations » avec plus ou moins d'incidence de marques dialogico-polyphoniques. Dans un pôle on trouverait les énonciations moins polyphoniques, où les marques de la non-personne s'associeraient aux essais d'effacement des marques de la subjectivité, et les formes du PPS (pour le récit au passé) montreraient peu de marques de dialogisme et de polyphonie dans la surface textuelle. Dans le reste du continuum, et dans une ample variété de modes et de degrés de présence de la subjectivité, on trouverait les formes discursives plus ouvertement polyphoniques, comme les déictiques de personne, de temps, et d'espace associés éventuellement aux formes du PPS ou du PPC pour l'allusion au passé, et d'autres recours linguistiques qui signalent la présence du dialogisme et de la polyphonie énonciative, comme les procédés de citation, d'opinion, de qualification, de modalité.

María Marta García Negroni, « Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia », p. 22.

⁷²⁹ Émile Benveniste, *op. cit.* p. 244.

⁷³⁰ *Ibid.*

Si l'énonciation historique est réservée à la langue écrite, « le discours est écrit autant que parlé⁷³¹ », et dans la pratique on passe du système de l'histoire au système du discours instantanément. Ainsi, dans un récit historique, la reproduction des paroles d'un personnage appartient au système du discours. De plus, le système de l'*histoire* ne comprend aucune forme de récit autobiographique (« nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique"⁷³² »). Dès lors les romans de Jean-Philippe Toussaint qui constituent le corpus de notre thèse méritent une attention particulière dans la mesure où les narrateurs homodiégétiques, trait caractéristique de la prose toussaintienne, emploient des formes du passé simple et du passé composé à la première personne.

Dans son article « Frontières du récit⁷³³ », Gérard Genette établit une sorte d'équivalence entre les systèmes de l'*histoire* et du *discours*, et du *récit* et du *discours* :

Ce partage [entre histoire / ou récit et discours] correspond à peu près à la distinction proposée naguère par Émile Benveniste entre récit (ou histoire) et discours, avec cette différence que Benveniste englobe dans la catégorie du discours tout ce qu'Aristote appelait imitation directe, et qui consiste effectivement, du moins pour sa partie verbale, en discours prêté par le poète ou le narrateur à l'un de ses personnages⁷³⁴.

Dans la perspective de Genette, tout texte narratif est le résultat de l'articulation de trois aspects : l'*histoire*, c'est-à-dire l'ensemble d'actions et d'événements racontés ; le *discours*, oral ou écrit, auquel réfère l'histoire ; et la *situation ou acte narratif*, constitué par le processus à travers lequel un sujet assume la fonction de narrer une histoire à quelqu'un d'autre. Cela permet d'identifier dans le texte narratif (comme dans tout énoncé linguistique) deux niveaux : celui de l'*histoire*, c'est-à-dire du *récit* raconté, et celui du *discours* ou *narration* qui reflète la *manière de raconter* l'histoire. Ces deux catégories peuvent être associées à la distinction de

⁷³¹ *Idem.* 242.

⁷³² *Idem.*, p. 239.

⁷³³ Gérard Genette, « Frontières du récit » dans *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, pp. 152-163.

⁷³⁴ *Idem.*, p. 159.

Benveniste entre *histoire* et *discours*, et à celle, entre autres, de Joseph Courtés qui, d'après une perspective sémiotique identifie *l'énonciation-énoncée* et *l'énoncé-énoncé*, comme le montre le Tableau 12 :

Tableau 12 - Comparatif plans de l'énonciation

Benveniste	Genette	Courtés
Histoire	Récit	Énoncé-énoncé
Discours	Discours	Énonciation-énoncée

Cependant, les limites entre *récit* et *discours* ne sont pas si nettes. D'une part, il est impossible d'affirmer, comme le fait Benveniste, que personne ne parle dans l'*histoire* :

Le discours peut « raconter » sans cesser d'être discours, le récit ne peut « discourir » sans sortir de lui-même. Mais il ne peut pas non plus s'en abstenir sans tomber dans la sécheresse et l'indigence : c'est pourquoi le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans sa forme rigoureuse. La moindre observation générale, le moindre adjectif un peu plus que descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste « peut-être », la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans sa trame un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire⁷³⁵.

Autrement dit, bien que le narrateur essaie d'effacer les marques de sa subjectivité pour produire un discours objectif, sa volonté peut être trahie à n'importe quel moment, et sa voix révélée, comme un peintre qui laisserait son empreinte digitale sur la toile. Jacques Fontanille signale à cet égard que les différentes catégories évoquées constituent des modalités de l'instance du discours dans le texte et, par conséquent, l'« histoire » (Benveniste), le « récit » (Genette) ou l'« énoncé-énoncé » (Courtés) sont une « des formes de manipulation du destinataire⁷³⁶ ». Par conséquent, la suppression complète de l'instance de l'énonciation dans le discours-énoncé n'est qu'un simulacre d'objectivité et l'absence prétendue d'un énonciateur dissimulé.

D'autre part, le narrateur homodiégétique produit un discours où, en tant que héros de sa propre narration, il passe d'un registre à l'autre, et son emploi du pronom sujet *je* peut correspondre

⁷³⁵ Gérard Genette, *Idem*, p. 162.

⁷³⁶ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, (1999) 2003, p. 96.

soit au niveau de l'énonciation-énoncée, soit au niveau de l'énoncé-énoncé. Ce passage d'un niveau à l'autre est mis en exergue en français par l'emploi du passé simple et du passé composé. En reprenant les observations de Benveniste, nous pouvons dire que l'occurrence de *je* correspond au *héros* quand le pronom est accompagné d'un passé simple (« j'eus immédiatement l'intuition », *LVSM*, 37-38), et au *narrateur* quand *je* est accompagné d'un passé composé (« j'ai regardé l'heure » *LVSM*, 37-38). Dominique Maingueneau considère à cet égard que le *je* de l'histoire n'est pas un véritable *embrayage*⁷³⁷ mais simplement la désignation d'un personnage qui dénote le même sujet que le narrateur, bien que cette coïncidence ne soit pas atteinte qu'au niveau de l'histoire, puisque le héros n'a pas d'accès au savoir du narrateur⁷³⁸.

Cette ambiguïté entre narrateur et personnage, dans les textes originaux en français, a été repérée, entre autres, par Gianfranco Rubino, qui note qu'il existe toujours, à l'exception de *Monsieur*⁷³⁹, un acteur de la narration qui coïncide avec le narrateur homodiégétique. Cependant, « l'identité et la personnalité de ce détenteur du point de vue et du discours sont très floues⁷⁴⁰ ». On ne connaît pas son nom « d'autant plus qu'étant aussi le narrateur il n'a pas à se désigner⁷⁴¹ ». Pour sa part, Frank Wagner note que les textes de Toussaint « reposent sur une narration de type extra-homodiégétique⁷⁴² » c'est-à-dire que « le narrateur primaire y est présent en tant que personnage à l'intérieur de l'histoire qu'il raconte⁷⁴³ ».

Ces observations viennent à renforcer l'idée que, dans les romans de Toussaint, même en français, la différence entre la voix du narrateur et celle du personnage n'est pas toujours très

⁷³⁷ « D'un point de vue d'analyse du discours, les embrayeurs permettent d'opposer les énoncés qui organisent leurs repérages par rapport à la situation d'énonciation et ceux qui construisent des repérages par un jeu de renvois internes à l'énoncé ».

Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, p. 52.

⁷³⁸ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, p. 43.

⁷³⁹ Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Paris, Minuit, 1986.

⁷⁴⁰ Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », p. 74.

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », p. 30.

⁷⁴³ *Ibid.*

nette. En ce qui concerne l'espagnol, bien que la différence entre un *je narrant* et un *je narré* ne puisse pas être identifiée à travers l'emploi du passé simple ou du passé composé, on distinguera toujours le *je* de l'acte discursif présent, du *je* qui participe aux événements accomplis dans le passé⁷⁴⁴. Les temps verbaux ne sont pas le seul indice du passage d'un niveau à l'autre, et les éléments qui permettent d'identifier les discours du narrateur et du personnage sont multiples. De fait, si la *verbalisation* peut être prise en charge par le narrateur ou bien déplacée et, par conséquent, prise en charge par un personnage, la *destination*, c'est-à-dire, la fonction narrative d'adresser son discours à quelqu'un d'autre, est *privative* du narrateur. En outre, dans tout récit littéraire, le narrateur adopte un certain mode de raconter, et sa prise de position face à ce qui est narré est exprimée, fondamentalement, par la mise en discours de ses perceptions, et par sa voix narrative⁷⁴⁵, comme on peut l'observer dans ce fragment de *Faire l'amour* :

[...] Et c'est alors, que, m'immobilisant et redressant la tête au-dessus de son visage dont les yeux bandés me voilaient l'expression, je *vis* apparaître très lentement une larme sous le mince rebord noir des lunettes de soie lilas de la Japan Airlines [...]

J'aurais pu boire cette larme à même sa joue, me laisser tomber sur son visage et la recueillir avec la langue. [...] Mais *je n'ai rien fait, je ne l'ai pas embrassée, je ne l'ai pas embrassée* une fois cette nuit-là, *je n'ai jamais su* exprimer mes sentiments. *J'ai regardé* la larme se dissiper sur sa joue, et *j'ai fermé* les yeux – en pensant que peut-être, en effet, je ne l'aimais plus. (FA, 26-28). (C'est nous qui soulignons)

[...] *Y es entonces cuando, inmovilizándome y colocando mi cabeza a la altura de su cara, de la que los ojos tapados me hurtaban la expresión, vi aparecer muy lentamente una lágrima bajo el estrecho borde negro del antifaz de seda lila de la Japan Airlines* [...]

Podría haber bebido aquella lágrima de su propia mejilla, dejarme caer sobre su rostro y recogerla con la lengua. [...] Pero no hice nada, no la besé, no la besé una sola vez aquella noche; nunca he sabido expresar mis sentimientos. Vi la lágrima disiparse sobre su mejilla y cerré los ojos pensando, en efecto, que quizá ya no la amaba. (HA, 20-21). (C'est nous qui soulignons)

⁷⁴⁴ « Aunque se trate de un *yo* que relata su propia historia designándose mediante el pronombre de primera persona, siempre se distinguirá el *yo* correspondiente al sujeto del acto de discursivo presente del *yo* que corresponde al sujeto de las acciones efectuadas en el pasado (por más cercano que ese pasado sea del presente discursivo) ».

María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p. 58. (La traduction nous appartient).

⁷⁴⁵ *Idem*, p. 183.

Dans le texte original en français, le passage du passé simple du premier paragraphe au passé composé du deuxième permet d'identifier (au moins a priori) le héros et le narrateur, respectivement. Les événements du premier paragraphe appartiennent à un passé révolu, sans rapport avec le présent de l'énonciation. Les événements du deuxième, grâce à l'emploi du passé composé, sont associés au présent de la narration, au moment de la production de l'acte narratif, et à l'énonciation-énoncée.

Dans la traduction en espagnol, toutes les occurrences du passé simple du premier paragraphe, et celles du passé composé du deuxième ont été traduites au passé simple, à la seule exception de « *je n'ai jamais su exprimer mes sentiments* » [« *nunca he sabido expresar mis sentimientos* »] où le passé composé signale la persistance du résultat de l'action passée, et, par conséquent, renvoie à l'énonciation-énoncée. Par conséquent, il est impossible de suivre le même critère pour différencier le narrateur et le personnage en espagnol. De plus, la traduction littérale de toutes les occurrences du passé composé en français aurait produit un texte bizarre en espagnol (sauf pour les aires géographiques qui emploient le PPC au lieu du PC) :

Mais *je n'ai rien fait, je ne l'ai pas embrassée, je ne l'ai pas embrassée* une fois cette nuit-là, *je n'ai jamais su exprimer mes sentiments. J'ai regardé* la larme se dissiper sur sa joue, et *j'ai fermé* les yeux [...].

Pero no he hecho nada, no la he besado, no la he besado una sola vez aquella noche; nunca he sabido expresar mis sentimientos. He mirado la lágrima disiparse sobre su mejilla y he cerrado los ojos [...]

Cependant, nous disposons d'autres recours pour reconnaître la voix du narrateur, comme il arrive avec ses autoréflexions, et ses interventions métadiscursives adressées au narrataire :

« Mais où étais-je ? » (*F*, 149), « *¿Pero dónde estaba yo?* » (*H*, 149), « Que faisais-je là ? » (*LVSM*, 146) « *¿Qué hacía yo allí?* » (*LvsM*, 100) ». L'incipit de *Fuir* offre un autre exemple :

Serait-ce jamais fini avec Marie ? L'été précédant notre séparation, j'avais passé quelques semaines à Shanghai, ce n'était pas vraiment un déplacement professionnel, plutôt un voyage d'agrément, même si Marie m'avait confié une sorte de mission (mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails). (F, 11) (C'est nous qui soulignons).

¿Se terminaría algún día con Marie? El verano que precedió a nuestra separación, pasé algunas semanas en Shangai, no era realmente un desplazamiento profesional, sino más

bien un viaje de ocio, a pesar de que Marie me había confiado una especie de misión (pero no tengo ganas de entrar en detalles). (H, 8). (C'est nous qui soulignons).

La question « Serait-ce jamais fini avec Marie ? » [« ¿Se terminaría algún día con Marie? »] ne peut appartenir qu'au narrateur, d'autant plus que *Fuir* constitue une longue analepse par rapport à *Faire l'amour*, premier volet de la série de Marie, signalé par le localisateur temporel « l'été précédant notre séparation ». Le personnage, dépourvu de l'accès au savoir du narrateur, ignore à son arrivé en Chine que sa relation avec Marie sera interrompue au Japon l'hiver suivant, et reprise plus tard à Paris. Dès lors, le déictique « notre » [« *nuestra* »] doit être attribué au narrateur, et au niveau de l'énonciation-énoncée. Il en va de même avec le commentaire entre parenthèses « mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails » [« *pero no tengo ganas de entrar en detalles* »]. Non seulement le narrateur est le seul à connaître ces « détails » mais ces interventions sont une des façons de dévoiler sa présence, dans la mesure où elles sont adressées au narrataire⁷⁴⁶.

Les narrateurs homodiégétiques sont de narrateurs « implicites⁷⁴⁷ », et ils produisent un discours où les voix du narrateur et du personnage s'entremêlent, en produisant par moments une « identité ambiguë⁷⁴⁸ », comme il arrive dans ce fragment de *Fuir* :

J'étais, et *je restai* longtemps, dans cet état de suspension *qu'on éprouve* pendant la durée d'un voyage, dans cet état intermédiaire *où le corps en mouvement semble progresser* régulièrement d'un point géographique vers un autre [...] (F, 122-123) (C'est nous qui soulignons).

Estaba, y permanecí durante mucho tiempo, en ese estado de suspensión que nos invade *durante un viaje, en ese estado intermedio* en que el cuerpo en movimiento parece ganar terreno *regularmente de un punto geográfico a un otro* [...] (H, 122) (C'est nous qui soulignons).

Dans l'original en français, le passé simple « je restai » appartient au personnage. Par contre les présents de vérité générale « qu'on éprouve » et « où le corps en mouvement semble

⁷⁴⁶ Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire » dans *Poétique*, 1973, n° 14, pp. 178-196.

⁷⁴⁷ « La presencia implícita del narrador se caracteriza, por una parte, por desempeñar la función de destinar a otro su discurso, y por otra, por tener una voz ambivalente que puede mezclarse con la del personaje al punto de crear una identidad ambigua ».

María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p. 64. (La traduction nous appartient).

⁷⁴⁸ *Ibid.*

progresser » appartiennent au narrateur. Comme le signale Gerald Prince, « souvent d'ailleurs, une expression impersonnelle, un pronom indéfini peuvent même ne renvoyer qu'au seul narrataire⁷⁴⁹ » en mettant en évidence la voix du narrateur.

Dans la traduction en espagnol, si le passé simple « *permanecí* » [« je restai »] peut s'avérer ambigu en termes d'appartenance au narrateur ou au personnage, les présents de vérité générale correspondent clairement au narrateur. Par ailleurs, il est à noter que le pronom indéfini « on » a été remplacé par un « nous inclusif⁷⁵⁰ » (« *que nos invade* » [qui nous envahit]) en accentuant la marque de subjectivité du narrateur.

Ces considérations et les exemples que les accompagnent montrent, d'une part, les différences entre les systèmes verbaux français et espagnol par rapport à l'emploi du passé simple et du passé composé dans chaque langue, et, d'autre part, comment et jusqu'à quelle mesure la résistance morphosyntaxique ces temps verbaux peut être (ou non) surmonté en termes de traduction. Cependant, il reste encore à expliciter l'impact de cette résistance du point de vue stylistique.

3.2.4 Le passé simple comme trait stylistique

Comme il a été mentionné, le passé simple est réservé aujourd'hui, sauf quelques rares exceptions, à l'écrit, ce qui ne veut pas dire que son emploi recouvre tous les écrits de fiction⁷⁵¹.

⁷⁴⁹ Gerald Prince, *op. cit.*, p. 184.

⁷⁵⁰ « "Nous" se dit d'une manière pour "moi + vous", et d'une autre pour "moi + eux". Ce sont les formes inclusive et exclusive [...] ».

Émile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe » dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, p. 233.

⁷⁵¹ « [...] le P.S. caractérise un certain type de narration en français. C'est un temps littéraire, surchargé de connotations livresques, que l'on utilise lorsque l'on veut relater des faits anciens, de façon objective, en s'effaçant du récit. Les particularités formelles des textes dans lesquels apparaît le P.S. (domination de la troisième personne et des temps du passé, rareté de la première personne, etc.) ne sont pas des conditions nécessaires à son emploi mais sont corrélées à sa valeur stylistique ».

Sandrine Deloor, « L'opposition entre passé simple et passé composé en espagnol et en français » dans Carmen Ballestero de Celis, Yekaterina García Markina (dir.), *L'épreuve de traduction. CAPES et agrégation d'espagnol*, Malakoff, Armand Colin, 2018, pp. 5-31.

Ne serait-ce qu'à titre d'exemple, *L'étranger* d'Albert Camus⁷⁵² est rédigé au passé composé « dont l'emploi très inhabituel s'étend sur l'ensemble du récit⁷⁵³ » comme l'a noté Alain Robbe-Grillet⁷⁵⁴. Dans le discours littéraire, l'emploi du passé simple (en français) serait désormais une marque de registre soigné, « un coup de force stylistique⁷⁵⁵ » :

Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art ; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps⁷⁵⁶.

Dans ce sens, Jean-Philippe Toussaint se sert du passé simple pour développer un style très littéraire, qui devient « volontairement artificiel⁷⁵⁷ », hyper correct, notamment par l'emploi du temps verbal pour narrer des faits insignifiants, comme dans la phrase « J'allai pisser contre un mur derrière le bâtiment, revins sur mes pas⁷⁵⁸ », où la vulgarité et la banalité contrastent avec le registre soigné suggéré par le passé simple.

Malheureusement, ce trait stylistique résiste à sa traduction en espagnol. Ainsi, on trouvera dans les traductions du corpus des occurrences du passé composé (PC) traduit comme PPS :

Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette heure caniculaire, *je me suis rendu compte* que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. (LVSM, 11) (C'est nous qui soulignons)

Más adelante, al recordar los lúgubres momentos de aquella tórrida noche, caí en la cuenta [je me rendis compte] de que Marie y yo habíamos hecho el amor en el mismo instante, pero no juntos, (LvsM, 11) (C'est nous qui soulignons)

et d'autres où le passé simple (PS) est traduit comme PPS :

[...] elle *se mit* à danser toute seule dans la chambre [...] ». (LVSM, 14) (C'est nous qui soulignons).

[...] se puso [se mit] *a bailar sola en la habitación* [...] ». (LvsM, 13) (C'est nous qui soulignons).

⁷⁵² Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

⁷⁵³ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 50

⁷⁵⁴ « *L'Étranger* d'Albert Camus illustre une convergence des pensées [...] aboutissant à retenir le seul présent composé. Cas rare, sinon exceptionnel. Les exégètes – de Sartre à Robert Grillet – s'y sont rués ».

Marc Wilmet, *op. cit.*, p. 275.

⁷⁵⁵ Dominique Mainguenu, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, p. 43.

⁷⁵⁶ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 46.

⁷⁵⁷ Laurent Demoulin, « Génération innommable » dans *Textyles*, n°14, 1997. En ligne : <https://doi.org/10.4000/textyles.2152> (Consulté le 12 juillet 2022).

⁷⁵⁸ Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (À l'étranger)*, p. 106.

sans que pour autant le lecteur hispanophone puisse reconnaître le recours employé par l'écrivain.

Par ailleurs, l'emploi du passé simple associé aux banalités, voire vulgarités produit en français plusieurs effets de sens. D'une part, la banalité est mise en exergue par son association au passé simple, et, en même temps, le passé simple est mis en relief par la banalité. D'autre part, l'association du temps verbal aux banalités s'intègre, à travers ce geste stylistique d'absurdité paradoxale, à l'esthétique du désaccord développée par l'écrivain.

Ainsi dans l'épisode de *Faire l'amour* où le narrateur, épris d'une profonde tristesse à cause de sa rupture avec Marie (« c'était comme si je venais de prendre visuellement conscience que nous avons rompu » (FA, 104)), se déplace à Kyoto, où il se rend au supermarché avec son ami Bernard :

Nous nous *mîmes* en route, et il me *proposa* d'aller faire quelques courses pour le dîner dans un grand magasin des environs. [...] Le seul désir que j'*exprimai*, avant de quitter le magasin, *fut* d'acheter des champignons, différentes sortes de champignons dans des barquettes en plastique sous vide, en bouquets de petites têtes minuscules ou en grandes lamelles semblables à des chanterelles. J'avais envie de champignons. Voilà. (FA, 114-115).

À travers cet emploi exagéré, voire abusif du passé simple associé aux banalités, Toussaint semble signaler et la dispersion et l'absurdité de la société contemporaine, un effet de sens difficile, voire impossible à rattraper dans les traductions en espagnol. Non seulement le récit au passé simple d'un fait banal comme « aller faire quelques courses » semble bizarre, mais le narrateur, en oubliant pour un instant sa peine et la rupture avec Marie, s'étend, dans un discours toujours au passé simple, sur son envie des champignons. Certes, l'espace accordé dans la narration aux banalités et leur thématization peuvent attirer l'attention du lecteur hispanophone. Cependant, il ne trouvera pas l'aspect saillant du PS en français.

3.3. Le plus-que-parfait (PqP) et le *pluscuamperfecto* (PcP)

D'un point de vue grammatical, dans un texte, la cohésion est établie à travers le maintien du point de référence. Ce dernier fonctionne comme point d'ancrage temporel autour duquel les événements narrés sont organisés⁷⁵⁹. D'après une perspective psycholinguistique « la cohérence du texte est intimement liée à la construction de sa cohérence interne⁷⁶⁰ » ; par conséquent, les temps verbaux peuvent être considérés comme des « signaux » qui guident le lecteur, en indiquant si une séquence textuelle perdure, s'ouvre, ou se ferme.

L'emploi du PqP en français est beaucoup plus fréquent que celui du PcP en espagnol. En termes de traduction, les PqP (avait chanté) sont régulièrement remplacés par des temps simples, le PPS (*cantó* [chanta]) ou le PI (*cantaba* [chantait]), ce qui ne constitue pas un cas interdit par la norme. Bien que les grammaires contrastives⁷⁶¹ s'intéressent à ce phénomène de substitution, les explications sont assez superficielles, et la raison principale du remplacement d'un PqP par un temps simple, PPS ou PI, serait la *lourdeur* du PcP espagnol :

[L']espagnol aime peu les formes lourdes de la conjugaison, i. e. les temps composés, et les remplace par des temps simples chaque fois que le sens ne doit pas en souffrir⁷⁶².

Ainsi, le PPS et le PI « fourniraient des formes équivalentes, facilement interprétables dans un contexte suffisamment précis pour permettre la substitution⁷⁶³ ». La possibilité de substitution d'un PqP en français par un PPS en espagnol se trouve dans la capacité du PPS d'exprimer une antériorité par rapport à un autre PPS. Cependant, l'emploi d'un temps simple n'engendre pas dans tous les cas une interprétation similaire du texte source et du texte cible, comme nous le

⁷⁵⁹ Ángela Di Tullio, *op. cit.*, pp. 222-226.

⁷⁶⁰ Muriel Barbazán, *Le Temps verbal. Dimensions linguistiques et psycholinguistiques*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 53.

⁷⁶¹ Jean Bouzet, *Grammaire espagnole. Classes supérieures de l'Enseignement Secondaire. Préparation à la licence*, Paris, Belin, 1990.

Jean Coste, Agustín Redondo, *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris, Sedes, 1998.

⁷⁶² Jean Bouzet, *op. cit.*, p. 220.

⁷⁶³ Sandra Lhafi, « Être ou avoir : De l'influence de l'auxiliaire pour la traduction du plus-que-parfait vers l'espagnol » dans Salah Mejri, Gaston Gross, (dir.) *Phraséologie et profils combinatoires : lexicale, syntaxe et sémantique*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 1.

verrons dans les traductions de notre corpus, où les traducteurs ont choisi maintes fois de traduire un plus-que-parfait (PqP) par un *pretérito perfecto simple* PPS ou même un *pretérito imperfecto* (PI).

3.3.1 Le *pluscuamperfecto* (PcP) en espagnol

La *Nueva gramática de la lengua española* considère le *pretérito pluscuamperfecto* (PcP) (*había cantado*) [il avait chanté] comme « un temps passé aspectuellement perfectif⁷⁶⁴ ». Il désigne un événement accompli, antérieur au moment de l'énonciation. C'est un temps relatif, dans la mesure où il exprime l'antériorité d'un événement accompli également dans le passé, qui peut être mentionné ou pas.

Quand le PcP apparaît dans la phrase initiale, il peut être difficile d'identifier le temps passé considéré comme point de référence « *Los hechos habían sucedido de manera tan rápida como inesperada* » [Les événements s'étaient déroulés de manière aussi rapide qu'inattendue]. Dans ces cas, le locuteur évoque une situation passée à l'intérieur de laquelle se sont déroulés les événements narrés.

Le PcP peut alterner avec le PPC, en changeant le sens de la phrase (auparavant ou jusqu'à ce moment) :

(PcP) *Nunca me había sentido así* [Je ne m'étais jamais senti comme ça] (auparavant)

(PPC) *Nunca me he sentido así* [Je ne me suis jamais senti comme ça] (jusqu'à ce moment)

En revanche, le PcP peut alterner avec le PPS quand ce dernier est la *seule* forme disponible :

Nunca lo había pensado [Jamais je n'y avais pensé]

Nunca lo pensé [Jamais je n'y pensai]

⁷⁶⁴ Real Academia Española, *op. cit.*, p. 451.

Le PCP garde les propriétés aspectuelles de l'imparfait (PI), dès lors il admet l'« interprétation cyclique, itérative ou habituelle⁷⁶⁵ ».

Selon Ángela Di Tullio, le *pretérito pluscuamperfecto* (PcP) ou *antecopretérito* [antecoprétérít] « dénote un événement [E] antérieur à un autre point [R], antérieur lui-aussi, à l'acte d'énonciation [P]⁷⁶⁶ » :

E ----- R ----- P

Ce point de référence (R) peut recouvrir différentes possibilités :

1. *Me dijo que el médico se había retirado a las tres.* [Il m'a dit que le médecin était parti à trois heures].
2. *Me dijo que a las tres el médico ya se había retirado.* [Il m'a dit qu'à trois heures, le médecin était déjà parti].

Les exemples permettent des interprétations différentes. Dans le premier cas, le médecin est parti exactement à trois heures, et l'événement coïncide avec *tres horas* ; dans le deuxième, le médecin est parti auparavant, et la référence coïncide avec *tres horas*. Par conséquent, le point de référence considéré pour déterminer l'antériorité de l'événement narré peut déclencher des interprétations différentes.

Dès lors, un PcP peut être remplacé par un PPC ou un PPS en espagnol, mais cela peut toujours générer une altération dans la production du sens à l'intérieur de la même langue.

3.3.2 Les traductions du plus-que-parfait (PqP)

Dans un article sur le plus-que-parfait français et son homologue en espagnol dans le texte littéraire⁷⁶⁷, Sandra Lhafi identifie plusieurs fonctions du PqP français qui dépassent celles du

⁷⁶⁵ Real Academia Española, *op. cit.*, p. 452.

Le PCP est aussi employé dans les formes de courtoisie : « *Disculpe, me había parecido que la conocía* » [Désolé, j'avais pensé que je vous connaissais], et dans certains pays il présente, comme le PPC (j'ai chanté), une valeur évidentielle comme le PS (j'ai chanté) : « *Había sido tarde* » [il avait été tard] au lieu de « *Ya era tarde* » [Il était déjà tard]. (La traduction nous appartient).

Ibid.

⁷⁶⁶ Ángela Di Tullio, *op. cit.*, pp. 222-225. (La traduction nous appartient).

⁷⁶⁷ Sandra Lhafi, « Rendements textuels du plus-que-parfait et de son homologue espagnol » dans Berrendonner, A./Mosegaard-Hansen, M.-B./Zafiou, R. (dir.), *Actes du XXVIIe CILPR*, Nancy, 15-20 juillet 2013, pp. 133-144.

PcP espagnol. De manière générale, l'orientation traditionnelle consiste à remplacer un PqP par un PcP dans les traductions, quand ce dernier répare une situation d'ambiguïté nécessaire ; autrement, on optera par la forme simple (PPS ou PI). Cependant, il faudrait aussi prendre en compte une orientation *énonciative*, qui concerne le *mode d'énonciation* et le *point de vue*, et une autre *textuelle* qui considère les temps verbaux comme des « signaux » qui guident la lecture, comme nous l'avons mentionné plus haut. En considérant ces observations, nous avons identifié une série d'occurrences, que nous détaillerons par la suite, où la traduction du PqP en espagnol produit des altérations dans la production du sens.

En français, le PqP peut s'avérer nécessaire pour marquer une rupture avec le moment de l'énonciation. Dans la narrative de Jean-Philippe Toussaint, ces interruptions peuvent être signalées par les blancs de page qu'il laisse entre les paragraphes, et après lesquels la narration est reprise au PqP. Ainsi, Dans *Faire l'amour*, à la suite d'une réflexion à propos de la rencontre amoureuse, on trouve un blanc, et plus loin la phrase suivante :

À Tokyo, nous *étions remontés* immédiatement dans notre chambre, nous *avons traversé* sans un mot le grand hall désert [...] (FA, 14) (C'est nous qui soulignons)

Ces cas ne semblent pas poser d'obstacles en termes de traduction. Cependant, la situation peut devenir conflictuelle quand le plus-que-parfait en français signale « une interruption momentanée de la narration pour insérer des réflexions ou des souvenirs⁷⁶⁸ », comme on note dans ce fragment de *La Vérité sur Marie* :

Après le dîner, je regagnais ma chambre, j'ouvrais la fenêtre pour laisser entrer les rares souffles d'air intermittents qui parcouraient les nuits chaudes de l'île d'Elbe. Je m'entendais sur le lit, et je demeurais allongé dans le noir, je n'allumais pas la lumière pour ne pas attirer les moustiques. Dès la première nuit que j'*avais passée* dans cette chambre à la Rivercina, la présence de Marie à l'étage supérieur m'*avait hanté*, je la savais présente au-dessus de moi [...] Ou bien était-ce dans mon esprit que s'écoulaient maintenant les rêves de Marie, comme si, à force de penser à elle, à force d'invoquer sa présence, à force de vivre sa vie par procuration, j'en étais venu, la nuit, à imaginer que je rêvais ses rêves. (LVSM, 182)

Después de cenar, me retiraba a mi habitación, abría la ventana para dejar entrar las escasas ráfagas de aire que recorrían a ratos las cálidas noches de la isla de Elba. Me tumbaba en la cama, y permanecía echado en la oscuridad, no encendía la luz para no

⁷⁶⁸ *Idem.*, p. 142.

atraer los mosquitos. Desde la primera noche que pasé [je passai] en aquella habitación de la Rivercina, me tuvo obsesionado [m'obséda] la presencia de Marie en el piso superior, la sabía presente encima de mí [...] Era en mi propia mente donde fluían ya [déjà] los sueños de Marie, como si, a fuerza de pensar en ella, a fuerza de invocar su presencia, a fuerza de vivir su vida por delegación, hubiese dado, por las noches, en imaginar que soñaba sus sueños. (LvsM, 124-125).

Dans le texte en français, les deux PqP « j'avais passée » et « m'avait hanté » ouvrent la voie à la rêverie du narrateur qui, couché sur son lit, finit par s'interroger : n'était-ce dans son esprit que s'écoulaient les rêves de Marie ? Dans le texte en espagnol, les PPS « *pasé* » [passai] et « *me tuvo obsesionado* » [m'obséda] effacent la réflexion en la rendant factuelle, d'autant plus que le paragraphe suivant ne reproduit pas le doute du narrateur « ou bien était-ce dans mon esprit que s'écoulaient maintenant les rêves de Marie », mais signale sa constatation, accentuée par l'adverbe « *ya* » [déjà] « *era en mi propia mente donde fluían ya los sueños de Marie* » [c'était dans mon propre esprit où s'écoulaient déjà les rêves de Marie].

Le PqP en français peut opérer comme « marqueur de cohésion entre deux bornes⁷⁶⁹ » dans le passage au discours indirect (DI) ou au discours indirect libre (DIL). Dans *Fuir*, on trouve un DI dans l'épisode où le narrateur rencontre LiQi :

C'est là que *je fis* la connaissance de LiQi. [...] *J'avais* tout de suite *remarqué* sa présence, mais *je ne lui avais adressé* la parole que plus tard [...] *Elle avait remarqué* que je n'étais pas Chinois (sa perspicacité *m'avait amusé*, et qu'est-ce qui vous fait croire ça ? *avais-je dit*). Votre sourire, *avait-elle dit*, votre léger sourire [...] *Nous avions été* nous asseoir sur un banc [...] puis, la nuit, doucement, *était tombée*. [...] On ne s'entendait plus sur le banc et *je m'approchai* d'elle, mais plutôt que d'élever la voix pour couvrir la musique, je continuais de lui parler à voix basse en frôlant ses cheveux de mes lèvres, tout près de son oreille, je sentais l'odeur de sa peau, quasiment le contact de sa joue, mais elle se laissait faire, elle ne bougeait pas, *elle n'avait rien entrepris* pour se soustraire à ma présence — je voyais ses yeux dans le noir qui regardaient au loin en m'écoutant — et *je compris que quelque chose de tendre était en train de naître*. *Elle m'avait expliqué* qu'elle devait se rendre à Pékin le lendemain pour son travail et *m'avait proposé* de l'accompagner [...] je n'avais rien à faire à Shanghai. N'est-ce pas ? *J'avais hésité*, pas très longtemps, et *je lui avais souri, je l'avais regardée* longuement dans les yeux en m'interrogeant sur la nature exacte de cette proposition et de ses éventuelles, implicites et déjà délicieuses, sous-entendus amoureux. (*F*, 20-21) (C'est nous qui soulignons)

[...] *Aquí conocí* [je connus] *a LiQi*. [...] *Noté* [je notai] *su presencia de inmediato, pero solo más tarde* le dirigí la palabra [je lui adressai la parole] [...] *Ella notó* [elle nota] *que yo no era chino (su perspicacia me divertió, [m'amusa]) y ¿qué te hace pensar eso?* le

⁷⁶⁹ *Idem.*, p. 137.

dije [lui dis-je] *Tu sonrisa*, dijo ella [dit-elle], *tu sonrisa ligera* [...] Fuimos [nous allâmes] *a sentarnos a un banco* [...] *luego* fue anocheciendo [la nuit tomba] [...] *Ya no nos oíamos en el banco* y me le acerqué, [je me rapprochai d'elle] *pero en lugar de alzar la voz para tapar la música, seguía hablándole en voz baja, rozándole con los labios el pelo, muy cerca de las orejas. Sentía el olor de su piel, casi el contacto de la mejilla, ella no ofrecía ninguna resistencia, no se movía, no había tomado ninguna iniciativa para alejarse de mí –le veía los ojos en la oscuridad, mirando a lo lejos, mientras me escuchaba-* y comprendí [je compris] que estaba naciendo cierto afecto entre nosotros. Ella me explicó [elle m'expliqua] *que por motivos profesionales tenía que ir a Pekín al día siguiente* y me propuso [me proposa] *que la acompañara* [...] en Shangai no tenía que hacer nada en particular, ¿no es verdad? *Dudé* [je doutai] un instante, *le sonreí* [je souris], *la miré* [je la regardai], a los ojos detenidamente, preguntándome cuál era la naturaleza exacta de esta propuesta y de sus posibles, implícitos y ya deliciosos sobreentendidos amorosos. (*H*, 18-19) (C'est nous qui soulignons)

Le paragraphe permet d'apprécier le nombre de PqP remplacés par des PPS dans la traduction.

En particulier, le discours rapporté signalé par PqP en français « elle m'avait expliqué » ouvre une nouvelle séquence, détachée de la phrase précédente exprimée au passé simple « je compris ». En espagnol, le PPS « *ella me explicó* » [elle m'expliqua] ne se détache pas de l'énoncé précédent, et n'opère pas comme un signal qui indique l'ouverture d'une nouvelle séquence mais comme une suite de la narration. Par ailleurs, « quelque chose était en train de naître » signale une action en train de se développer, et le discours indirect introduit par « elle m'avait expliqué » au PqP en français renvoie à un moment précédant cette action. En revanche, dans la traduction, le passé simple « *ella me explicó* » [elle m'expliqua], en effaçant la transition, place l'événement dans une relation de simultanéité ou, en tout cas, de postériorité par rapport au fait qui est en train de se dérouler. Dès lors, l'organisation chronologique se voit altérée ainsi que la cohésion interne du fragment.

Le PqP peut être employé comme un référence temporelle et comme une marque du déroulement chronologique :

Lorsque *j'avais fait* mes bagages, je *m'étais interrogé* sur la manière d'emporter ce flacon d'acide chlorhydrique sur moi au Japon. [...] Finalement, sans plus de précautions particulières — son apparence neutre de flacon d'eau oxygénée était sans doute sa meilleure couverture — je *l'avais casé* dans un des trois compartiments souples du flanc de ma trousse de toilette [...]. Ma trousse de toilette *avait* déjà souvent *abrité* de ces objets hétéroclites [...] qu'il fallait sortir plus ou moins clandestinement de tel ou tel pays. Mais ce *fut* sans attirer l'attention de quiconque que le flacon d'acide *voyagea* entre Paris et Tokyo. (*FA*, 21-22).

Cuando hice [je fis] mis maletas me pregunté [me demandai] cuál sería la mejor manera de llevar conmigo a Japón aquel frasco de ácido clorhídrico. [...] Finalmente y sin más precauciones –su apariencia neutra de frasco de agua oxigenada era sin duda su mejor camuflaje–, lo había colocado [avais placé] en uno de los tres compartimientos elásticos de mi neceser [...]. Aquel neceser ya había guardado [avait gardé] los objetos más heteróclitos [...] que había que sacar de forma más o menos clandestina de tal o cual país. Pero el frasco de ácido viajó [viajea] de París a Tokio sin llamar la atención de nadie. (HA, 15-16).

Dans le texte en français les quatre PqP « lorsque j'avais fait mes bagages », « je m'étais interrogé », « je l'avais casé » et « ma trousse de toilette avait déjà souvent abrité » signalent une séquence temporelle antérieure au moment du voyage, où le narrateur réfléchit à la meilleure stratégie pour garder sur lui le flacon d'acide chlorhydrique. Ensuite, les PS « ce fut » et « voyagea » reprennent le niveau de la narration principale. Dans le texte en espagnol, l'emploi de deux premiers PS « *cuando hice mis maletas* » [lorsque je fis mes valises], et « *me pregunté* » [je me demandai], effacent l'organisation temporelle de l'original, d'autant plus qu'ils sont suivis par deux PcP. Ces deux PcP « *lo había colocado* » [je l'avais placé] et « *aquel neceser ya había guardado* » [cette trousse de toilette avait déjà gardé], en prenant comme référence les deux PS initiaux pour développer l'anaphore, apparaissent dans un même niveau, antérieur au moment de la préparation des bagages.

On observe un cas similaire dans *La Vérité sur Marie* :

Il était un peu plus de minuit quand ils *étaient rentrés* dans l'appartement de la rue de La Vrillière. Marie *avait été chercher* une bouteille de grappa dans la cuisine, et ils *s'étaient assis* dans la chambre au pied du lit dans un désordre d'oreillers et de coussins, les jambes négligemment allongées sur le parquet. Il *régnait* une chaleur sombre et statique dans l'appartement de la rue de La Vrillière, où les volets *étaient restés* fermés depuis la veille pour se préserver de la chaleur. Marie *avait ouvert* la fenêtre et elle *avait servi* la grappa assise dans la pénombre, elle *regardait* le liquide couler lentement dans les verres par l'étroit doseur argenté de la bouteille, et elle *avait* tout de suite *senti* un parfum de grappa lui monter à la tête, percevant son goût mentalement avant même de l'éprouver sur sa langue, ce goût enfoui en elle depuis plusieurs étés, ce goût parfumé et presque liquoreux de la grappa qu'elle *devait associer* à l'île d'Elbe, qui *venait* brusquement de refaire surface à l'improviste dans son esprit. Elle *ferma* les yeux et *but* une gorgée, *se pencha* vers Jean-Christophe de G. et l'*embrassa*, les lèvres tièdes, dans une brusque sensation de fraîcheur et de grappa sur la langue. (LVSM, 13-14).

Era poco más de la medianoche cuando regresaron [ils retournèrent] al apartamento de la rue de La Vrillière. Marie había ido a buscar [était allée chercher] una botella de grapa a la cocina, y se sentaron [ils s'assirent] en la habitación al pie de la cama en medio de un batiburrillo de almohadas y cojines, las piernas displicentemente estiradas en el

parqué. Reinaba [régnait] un calor oscuro y estático en el apartamento de la rue de La Vrillière, donde los postigos permanecían [restaient] cerrados desde la víspera para resguardarse del calor. Marie había abierto [avait ouvert] la ventana y sirvió [servit] la grapa sentada en la penumbra, miraba [regardait] cómo ser [sic] vertía [coulait] lentamente el líquido en las copas por el angosto dosificador plateado de la botella, y enseguida notó [nota] que se le subía [montait] a la cabeza el perfume de la grapa, percibiendo mentalmente su sabor aun antes de experimentarlo en la lengua, ese sabor latente en ella desde hacía [faisait] varios veranos, ese sabor perfumado y casi licoroso de la grapa, que había de [devait] asociar con la isla de Elba, isla que acababa de reaparacer [venait de réapparaître] de improviso en su mente. Cerró [ferma] los ojos y bebió [but] un sorbo; a continuación se inclinó [se pencha] hacia Jean-Christophe y le besó [l'embrassa], los labios tibios, con una brusca sensación de frescor y de grapa en la lengua. (LvsM, 12-13)

Tous les PqP de la première séquence signalent non seulement la référence temporelle et le déroulement chronologique, mais ils opèrent comme une mise en relief de la séquence finale, exprimée au PS. Autrement dit, la séquence au PqP agit comme introduction au passage final au PS. De surcroît, on observe dans le fragment en français une suite logique des événements narrés à l'imparfait, et une progression au niveau des sensations mises en discours. La chaleur ainsi que la couleur, le parfum et la saveur de la grappe composent une sorte de synesthésie, où tous les sens de l'héroïne sont convoqués. De plus, l'adverbe « brusquement », associé à l'image de l'île d'Elbe déclenchée par le parfum et le goût de la grappa, anticipe la réaction de Marie qui « se pencha » sur son amant pour l'embrasser.

L'emploi alterné de PS et de PcP dans la traduction ne reproduit pas le développement chronologique des événements et rompt le fil discursif. Chaque occurrence d'un PcP doit être associée au PS qui la suit de manière individuelle. Par exemple, « *Marie había ido a buscar una botella de grapa a la cocina, y se sentaron en la habitación* » [Marie était allée chercher une bouteille de grappa dans la cuisine, et ils s'assirent dans la chambre] signale, certes, l'antériorité du fait d'aller chercher la grappa, mais seulement par rapport au déplacement dans la chambre. Il en va de même avec « *Marie había abierto la ventana* » [Marie avait ouvert la fenêtre] et son correspondant « *y sirvió la grapa* » [et elle servit la grappa]. Il est impossible d'établir une liaison logique entre le premier et le deuxième PcP, ce qui n'arrive pas dans l'original. Dès lors, la traduction ne respecte pas la cohésion et la cohérence du texte

source. Par ailleurs, on observe que la phrase « les volets étaient restés fermés depuis la veille » est traduite « *los postigos permanecían cerrados desde la víspera* » [les volets restaient fermés depuis la veille]. Bien que le PcP garde la propriété aspectuelle du *pretérito imperfecto* (PI) [prétérit imparfait] en espagnol⁷⁷⁰, et, par conséquent génère le même effet de sens par rapport au fait d'avoir gardé les volets fermés depuis la veille pour se protéger de la chaleur, la traduction aurait pu respecter le PqP du texte en français, en préservant la cohésion et la mise en relief de l'original.

Enfin, la disparition du PqP dans les traductions modifie le ton de la narration :

Marie *m'avait entendu* entrer dans la chambre, mais elle *ne s'était pas retournée*. Elle *m'avait laissé* venir à elle, et *n'avions rien dit*, nous *étions restés* côte à côte à la fenêtre et nous *avons regardé* l'ambulance repartir dans la nuit. Elle *s'était éloignée* vers la Seine, l'écho de la sirène *avait décliné* peu à peu, *s'était amenuisé* et *avait fini* par disparaître. Marie, alors, très lentement, *s'était approchée* de moi, sans force, somnambulique, *m'avait touché* l'épaule sans un mot pour me remercier implicitement d'être venu la rejoindre. (LVSM, 46) (C'est nous qui soulignons)

Marie me oyó [m'entendit] *entrar en la habitación, pero no se volvió* [ne se retourna pas]. Me dejó [me laissa] *acercarme hasta ella, y no dijimos nada* [nous ne dûmes rien], nos quedamos [nous restâmes] *juntos en la ventana y vimos* [nous vîmes] *partir la ambulancia en la noche*. Se alejó [elle s'éloigna] *hacia el Sena, el eco de la sirena fue debilitándose* [alla en s'amenuisant] y *acabó desapareciendo* [finit par disparaître]. *Entonces, Marie, muy lentamente, se acercó* [s'approche] *a mí, sin fuerza, como sonámbula, y me tocó* [me toucha] *el hombro sin pronunciar una palabra para agradecerme implícitamente que hubiera acudido a su lado*. (LvsM, 33-34). (C'est nous qui soulignons)

Le remplacement des PqP par des PPS dans la traduction réduit le hiatus temporel entre les événements racontés et le présent de la narration. Ce détail nous semble remarquable, car l'emploi récurrent du PqP octroie une nuance nostalgique au discours du narrateur, à propos de laquelle nous reviendrons quand nous aborderons par la suite le PqP comme trait stylistique.

⁷⁷⁰ Real Academia Española, *op. cit.*, p. 452.

3.3.3 Le plus-que-parfait comme trait stylistique

Une vidéo disponible sur le site de Jean-Philippe Toussaint⁷⁷¹ permet de connaître les explications de l'écrivain aux traductrices et aux traducteurs à propos de son choix du plus-que-parfait. Il dit avoir une conscience très précise de la différence entre le passé simple et le plus-que-parfait, même s'il se dit incapable d'exprimer les raisons que l'ont mené à se servir de ce dernier. En reprenant les mots de l'auteur, il s'agit d'un emploi « instinctif », qui signale la possibilité de la littérature « d'évoquer quelque chose qui a déjà eu lieu » et de parler de quelque chose « qui vient de très loin ». On note que l'écrivain, ainsi que les traductrices et les traducteurs, mentionnent le *recul*, le *déjà accompli*, et le *changement dans le déroulement des événements* comme effets générés.

Dans *C'est vous l'écrivain* on retrouve un commentaire à propos du même sujet, qui montre que la présence du plus-que-parfait dans la narration est un trait stylistique repéré aussi par les lectrices et par les lecteurs, bien que l'auteur insiste sur l'impossibilité de donner une raison concrète pour son emploi :

J'ai été très surpris, un jour, dans une librairie, d'une remarque d'une lectrice qui m'avait demandé pourquoi il y avait autant de plus-que-parfaits dans la troisième partie de *Fuir* ? Et moi, qui ai en général réponse à tout quand il s'agit de mes livres, je lui ai répondu : « Je ne sais pas ». [...] Je ne savais pas, je n'avais pas d'explications⁷⁷².

Cette insistance de Toussaint sur le rôle du plus-que-parfait dans sa narration semble l'avoir mené à thématiser son emploi dans *La Vérité sur Marie* :

Je continuais de la regarder, et je me demandais pourquoi elle avait éprouvé le besoin de me dire aujourd'hui qu'elle n'était pas sa maîtresse (ce qui ne voulait d'ailleurs pas dire qu'elle *ne l'avait pas été*, l'imparfait qu'elle avait employé – plutôt que le plus-que-parfait – permettait, par son ambiguïté, ce petit mensonge par omission). (LVSM, 179)

Yo seguía mirándola, y me preguntaba por qué se había creído obligada a decirme ese día que no era su amante (lo que no quería decir por lo demás que no lo había sido [ne l'avais pas été], pues el imperfecto que había utilizado –en vez del pluscuamperfecto– permitía, por su ambigüedad, esa pequeña mentira por omisión). (LvsM, 122)

⁷⁷¹ « L'utilisation du plus-que-parfait ». En ligne : <http://www.jptoussaint.com/traductions.html> ou (Consulté le 5 juillet 2021).

⁷⁷² Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 100.

L'intervention métadiscursive permet d'apprécier qu'au-delà de tout emploi « instinctif » du plus-que-parfait, le narrateur, et par extension l'écrivain, est pleinement conscient de la différence entre ce temps verbal et, en l'occurrence, l'imparfait. En revanche, le traducteur, même s'il reproduit dans sa traduction l'observation à propos du PqP de l'original – ce qui aurait dû l'inciter à respecter les plus-que-parfaits dans sa traduction – traduit un plus-que-parfait par un PPS, dans le paragraphe qui suit la narration :

Marie et moi *avons passé* une semaine ensemble à la Rivercina [...] (LVSM, 180). (C'est nous qui soulignons)

Marie y yo *pasamos* [passâmes] *una semana juntos en la Rivercina* [...] (LvsM, 122)
(C'est nous qui soulignons)

En revenant au fragment qui contient l'observation sur le plus-que-parfait, la référence temporelle « aujourd'hui » est traduite « *ese día* » [ce jour]. L'emploi d'« aujourd'hui » dans le texte source constitue un usage conflictuel du déictique, car selon le point de vue de Benveniste, en tant que marque propre à la subjectivité du narrateur, « aujourd'hui » ne devrait pas être employé au niveau de l'histoire. Une première possibilité est d'interpréter « aujourd'hui » dans l'original comme « à ce moment-là », c'est-à-dire le jour où Marie a voulu signaler « qu'elle n'était pas [la] maîtresse [de Jean-Christophe de G.⁷⁷³] », ce qui rendrait la traduction « *ese día* » [ce jour] correcte. Une deuxième possibilité, non moins plausible, est de considérer qu'il s'agit d'un recours stylistique recherché par l'écrivain, dès lors la traduction aurait dû dire simplement « *hoy* » [aujourd'hui]. De fait, ces « infractions au déroulement chronologique du récit/de l'histoire⁷⁷⁴ » ont été repérées par Frank Wagner, qui trouve qu'à travers ces altérations Toussaint montre sa « volonté de textualiser le feuilleté de notre appréhension du temps⁷⁷⁵ ». Toutes ces confusions entre passé et présent, générées notamment

⁷⁷³ Jean-Christophe de G. [sic] est l'amant de Marie, rencontré à Tokyo, qui meurt à Paris dans *La Vérité sur Marie*.

⁷⁷⁴ Frank Wagner, « M.M.M.M. La tétralogie à l'épreuve de la narratologie (et vice versa) » dans *Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*, n° 72, décembre 2021, p. 37.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

par de multiples anachronies, accentuées d'ailleurs par la publication échelonnée des romans de la série, répondent au désir de Toussaint de « jouer avec la façon dont le temps est perçu par le lecteur⁷⁷⁶ », ce qui justifierait l'emploi d'« aujourd'hui » comme trait stylistique.

Le plus-que-parfait installe à travers sa propriété de passé du passé, un effet d'éloignement temporel qui accorde une nuance *nostalgique* à la narration, en accentuant le ton mélancolique du narrateur⁷⁷⁷, comme nous l'avons mentionné plus haut. Comme si le narrateur prenait du recul par rapport aux faits qu'il est en train de narrer, en laissant comprendre que quelque chose arrivé dans un passé déjà accompli continue à le hanter et à l'obséder. Ce n'est pas étonnant, donc, que l'incipit de *Faire l'amour*, qui ouvre la série de Marie, soit exprimé à travers un plus-que-parfait que la traduction parvient bien à reproduire :

J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et le je gardais sur moi en permanence [...] (FA, 11) (C'est nous qui soulignons)

Había hecho [j'avais fait] *llenar un frasco de ácido clorhídrico y lo llevaba siempre encima* [...] (HA, 7) (C'est nous qui soulignons)

Certes, le fait de placer un PqP en début de phrase peut compliquer l'identification du moment du passé pris comme point de référence. Bien que ce dernier soit éliminé, on arrive à comprendre que la demande de faire remplir le flacon précède le moment où la narration commence. On peut inférer, dans ce cas, que « le moment de référence est “le nunc de la parole”⁷⁷⁸ », et que l'emploi du PqP vient souligner l'importance des faits narrés.

Laurent Demoulin trouve que cet emploi particulier du plus-que-parfait en début de paragraphe met en lumière une des stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint. « Ainsi, il n'est pas

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ Le ton est un des éléments constitutifs de la voix narrative. Il est aperçu notamment à travers les composants rhétoriques de la narration.

María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p. 214.

« La mélancolie, caractéristique première et tellement évidente des héros narrateurs de Toussaint ».

Stéphane Chaudier, « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : “olé” ! », dans Stéphane Chaudier (dir.), *op. cit.*, p. 17.

⁷⁷⁸ Sandra Lhafi, « Rendements textuels du plus-que-parfait et de son homologue espagnol », p. 136.

rare qu'en plein récit d'action, un paragraphe commence par un plus-que-parfait⁷⁷⁹ ». De cette manière, la narration peut interrompre le déroulement d'une scène à haut contenu dramatique et reprendre l'action au paragraphe suivant avec un plus-que-parfait. En ce sens, on observe, dans *La Vérité sur Marie*, la fin d'un paragraphe qui narre les efforts d'un infirmier pour sauver la vie de l'amant de Marie, suivi d'un autre qui interrompt le suspense, en s'ouvrant sur la phrase : « Marie s'était rendu dans la salle de bain pour passer rapidement un tee-shirt » (*LVSM*, 32). Néanmoins, dans ce dernier exemple, bien que le PqP opère comme signal d'une nouvelle séquence, ce n'est pas la nostalgie mais plutôt la banalité, voire l'absurdité de l'événement qui sont mises en relief, et, par conséquent, le désaccord.

D'un point de vue morphosyntaxique, comme nous l'avons signalé plus haut, rien n'empêche la traduction du plus-que parfait en espagnol. Sa valeur d'accompli et d'antériorité en français⁷⁸⁰ retrouve son équivalent en espagnol, où il signale une action passée et parfaite qui a été accomplie avec antériorité à une autre action placée, elle aussi, dans le passé⁷⁸¹. Dès lors, sa disparition considérable, presque systématique dans les traductions du corpus semble répondre à une résistance de la part des traducteurs, dans la mesure où ils auraient pu respecter le temps verbal de l'original et conserver dans leurs versions les effets de sens associés à la temporalité, à l'expression de la nostalgie et de la mélancolie. Et, qui plus est, ils auraient ainsi préservé cette marque singulière de la narrative toussaintienne.

3.4 La traduction de l'imparfait

L'imparfait dans la narration est le temps de l'oisiveté et de l'inaction, mais aussi de la mélancolie et de la réflexion. C'est le temps où le narrateur plonge dans ses rêveries et ses méditations :

⁷⁷⁹ Laurent Demoulin, « La fragmentation partielle de *M.M.M.M.* » dans *Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*, n° 72, décembre 2021, p. 18.

⁷⁸⁰ Marc Wilmet, *op. cit.*, pp. 308-320.

⁷⁸¹ María Marta García Negroni, *Para escribir bien en español. Claves para una corrección de estilo*, p. 376.

Accoudé au parapet, pensif, je regardais la surface noire et ondulante du fleuve dans l'obscurité, et je songeais à Marie avec cette mélancolie rêveuse que suscite la pensée de l'amour quand elle est jointe au spectacle des eaux noires dans la nuit. (F, 19)

Bien que l'imparfait ne constitue pas une entrave en termes de traduction, nous avons repéré deux cas dans le corpus qui méritent un commentaire détaillé. Dans la traduction de *Faire l'amour* on trouve deux PPS (« nadé » [je nageai] et « acabé » [je finis]) au lieu d'un imparfait (« je nageais ») et d'un plus-que-parfait (« j'avais fini ») :

Je nageais lentement dans l'obscurité de la piscine, l'esprit apaisé, partageant mes regards entre la surface de l'eau que me brasses lentes et silencieuses *altéraient* à peine et le ciel immense dans la nuit, visible de toutes parts, par les multiples ouvertures de la baie vitrée qui *offraient* au regard des perspectives illimitées. *J'avais* la sensation de nager au cœur même de l'univers, parmi des galaxies presque palpables. Nu dans la nuit de l'univers, *je tendais* doucement les bras devant et *glissais* sans un bruit au fil de l'onde, sans un remous, comme dans un cours d'eau céleste, au cœur même de cette Voie lactée qu'en Asie on appelle Rivière du Ciel. De toutes partes, l'eau *glissait* sur mon corps, tiède et lourde, huileuse et sensuelle. *Je laissais* mes pensées suivre leur cours dans mon esprit, *j'écartais* l'eau en douceur devant moi, scindant l'onde en deux vagues distinctes dont *je regardais* les prolongements scintillants de paillettes d'argent s'éloigner en ondulant vers les bords du bassin. *Je nageais* comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. *J'avais fini* par me déprendre de moi, mes pensées *procédaient* de l'eau qui *m'entourait*, elles en *étaient* l'émanation, elles en *avaient* l'évidence et la fluidité, elles *s'écoulaient* au gré du temps qui passe et *coulaient* sans objet dans l'ivresse de leur simple écoulement, la grandeur de leur cours, comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières, et *je pensais*, mais c'est déjà trop dire, non, *je ne pensais pas, je faisais* maintenant corps avec l'infini des pensées, *j'étais* moi-même le mouvement de la pensée, *j'étais* le cours du temps. (FA, 43-44).

Nadé [je nageai] *lentamente en la oscuridad de la piscina, con la mente en blanco, repartiendo la mirada entre la superficie del agua, que mis brazadas lentas y silenciosas apenas alteraban* [altéraient], *y el inmenso cielo nocturno, visible desde todas partes gracias a las múltiples aberturas de los grandes ventanales, que ofrecían* [offraient] *a los ojos perspectivas ilimitadas. Tenía* [j'avais] *la sensación de estar nadando en el corazón del universo, entre galaxias casi palpables. Desnudo en la noche del universo, extendía* [je tendais] *mi brazo hacia delante, y lo deslizaba* [glissais] *si hacer el menor ruido, siguiendo la onda del agua, sin causar la menor turbulencia en la superficie, como en una corriente de agua celeste, en el corazón mismo de esa Vía Láctea que en Asia llaman el Gran Río del Cielo. El agua se deslizaba* [glissait] *por todo mi cuerpo, cálida, densa y sensual. Dejaba* [je laissais] *que mis pensamientos vagaran libres, apartaba* [j'écartais] *el agua delante de mí con suavidad, escindiendo la onda en dos ondas diferentes, y observaba* [je regardais] *cómo los reflejos plateados se extendían* [s'étendaient] *hacia los bordes de la piscina. Nadaba* [Je nageais] *ingrúvido, en el cielo, dejando que mis pensamientos se fundieran en la armonía del universo. Acabé* [je finis] *por desprenderme de mí mismo, mis pensamientos procedían* [procédaient] *del agua que me rodeaba* [m'entourait], *eran* [étaient] *su emanación, tenían* [avaient] *su fluidez, se escurrían* [s'écoulaient] *sin finalidad en la ebriedad misma de ese fluir, por toda la magnitud de su curso, como pulsaciones sanguíneas inconscientes, rítmicas, suaves y regulares, y pensaba* [je pensais] , *aunque quizá sea decir demasiado; no, yo no pensaba*

[je ne pensais pas] : era [j'étais] *uno con la infinitud de pensamientos, yo mismo era [j'étais] el movimiento del pensar, el flujo del tiempo.* (HA, 33-34)

L'original ouvre le paragraphe avec l'imparfait « je nageais » suivi par la série d'imparfaits : « je nageais », « altéraient », « offraient », « j'avais », « je tendais », « glissais » « glissait », « je laissais », « j'écartais », « je regardais », « je nageais ». Ensuite, le plus-que-parfait « j'avais fini par me dépendre de moi », ouvre une nouvelle séquence narrative, enchâssée dans la première, mise en relief d'ailleurs par le PqP (une de ses fonctions en français) où le narrateur s'exprime avec les imparfaits : « procédaient », « m'entourait », « étaient », « avaient », « s'écoulaient », « coulaient », « je pensais », « je ne pensais pas », « je faisais », et « j'étais ». L'aspectualité durative⁷⁸² de la première séquence, mise en exergue par l'imparfait, se voit, par l'emploi du PqP, amplifiée, dans un processus graduel où le narrateur passe de la description de l'expérience perceptive au dévoilement de la dimension passionnelle de son discours. L'expérience esthétique transporte le narrateur « dans un ailleurs imprévisible⁷⁸³ » où « la passion apparaît dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le “sentir” déborde le “percevoir”⁷⁸⁴ ». Dès lors, le sujet percevant devient lui-même « le mouvement de la pensée [et] le cours du temps ».

Dans la traduction, les deux séquences se trouvent dans une relation de contiguïté. Certes, et dans l'original et dans la traduction, l'une est la conséquence de l'autre. Pourtant dans le texte source il ne s'agit pas de contiguïté mais d'intensité, comme si la séquence enchâssée se déployait sur un axe vertical et non sur l'axe horizontal de la temporalité. De plus, l'aspectualité terminative du verbe « *acabar* » [finir] exprimé au PPS « *acabé* » [je finis] impose une halte dans la lecture, en altérant la cohésion du texte original aussi bien que son rythme.

⁷⁸² « [...] l'inscription dans l'énoncé-discours d'une succession de sèmes aspectuels tels que inchoativité -> durativité -> terminativité, tout en temporalisant un énoncé [...] le représente, ou permet de le percevoir comme procès. »

Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁸³ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

Dans *La Vérité sur Marie*, on trouve un paragraphe avec tous les temps examinés (PS, PC, PqP et I) :

Le coup de téléphone de Marie — il était un peu plus de deux heures, *je le sais*, *j'ai regardé l'heure quand le téléphone a sonné* — avait été extrêmement bref [...] Certes, je faisais clairement la distinction entre Marie et Marie — Marie n'était pas Marie —, mais *j'eus immédiatement l'intuition* que je ne parviendrais pas à me dédoubler moi-même [...]. (*LVSM*, 37-38). (C'est nous qui soulignons).

La llamada de Marie –eran poco más de las dos de la mañana, lo sabía, miré la hora cuando sonó el teléfono [je le savais, je regardai l'heure quand sonna le téléphone]– *había sido de lo más breve* [...] *Desde luego, distinguía perfectamente a Marie de Marie –Marie no era Marie–, pero de inmediato intuí* [j'eus immédiatement l'intuition] *que no lograría desdoblarme* [...]. (*LvsM*, 28). (C'est nous qui soulignons).

TC	TS	Retraduction
il était un peu plus de deux heures	<i>eran poco más de las dos de la mañana</i>	[il était un peu plus de deux heures du matin]
je le sais	<i>lo sabía</i>	[je le savais]
j'ai regardé l'heure	<i>miré la hora</i>	[je regardai l'heure]
quand le téléphone a sonné	<i>cuando sonó el teléfono</i>	[quand sonna le téléphone]
avait été extrêmement bref	<i>había sido de lo más breve</i>	[avait été extrêmement bref]
je faisais clairement la distinction	<i>distinguía perfectamente</i>	[je distinguais parfaitement]
Marie n'était pas Marie	<i>Marie no era Marie</i>	[Marie n'était pas Marie]
Mais j'eus immédiatement l'intuition	<i>pero de inmediato intuí</i>	[mais immédiatement j'eus l'intuition]
que je ne parviendrais pas à me dédoubler moi-même	<i>que no lograría desdoblarme</i>	[que je ne parviendrais pas à me dédoubler]

Tous les PS et les PC ont été traduits comme des PPS, ce qui efface les nuances entre l'un et l'autre temps de l'original. Les imparfaits et les PqP ont tous été traduits. Cependant, l'énoncé « je le sais », au présent dans l'original, est exprimé à l'imparfait « *lo sabía* » [je le savais] dans la traduction, ce qui change l'attitude de l'énonciateur. Dans le texte en français le narrateur « sait » pendant qu'il narre, ce qui est confirmé par l'emploi du PC « quand le téléphone a sonné » qui renvoie au présent de l'énonciation. Dans la traduction « il savait » le moment où il a reçu l'appel, c'est-à-dire « *cuando sonó el teléfono* » [quand sonna le téléphone]. Par ailleurs, le présent « je sais » (maintenant), dans l'original, s'oppose aux autres temps passés, notamment à l'imparfait « je faisais clairement la distinction » (le moment où la communication a eu lieu). Dans la traduction « *lo sabía* » [je le savais] se trouve en

concomitance, en effaçant le contraste. « [L'imparfait] à lui seul ne situe pas un événement dans le passé, mais indique simplement qu'un procès est contemporain d'un repère qui, lui, est passé⁷⁸⁵ ». Dès lors, l'emploi de l'imparfait dans la traduction, accompagné de la référence « *cuando sonó el teléfono* » [quand sonna le téléphone] non seulement situe « lo sabía » [je le savais] dans le passé mais ouvre la voie à une ambiguïté absente dans l'original :

Je le savais (quand le téléphone sonna) => et je me rappelle encore.

Je le savais (quand le téléphone sonna) => mais maintenant je ne suis pas si sûr.

Je le savais (quand le téléphone sonna) => mais maintenant je ne me rappelle plus.

L'attitude du narrateur en tant que sujet de l'énonciation change dans la traduction, et la prise en charge de son énoncé s'affaiblit, en passant de la certitude à un certain degré d'incertitude dans le présent. Autrement dit, l'énoncé « je savais » se trouve à mi-chemin entre les deux termes de l'opposition /je sais / — /je ne sais pas (plus)/, marqué par une aspectualité durative qui signale son caractère « d'inaccompli⁷⁸⁶ » :

(+)		(-)
/je sais/-----	/je savais/-----	/je ne sais plus/
Inchoativité	Durativité	Terminativité

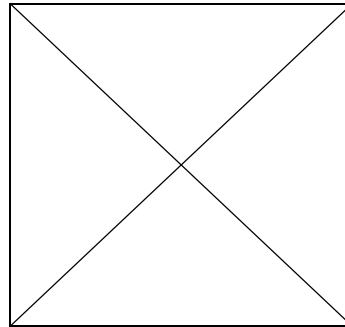
Nous pouvons représenter ce passage à travers un carré sémiotique :

⁷⁸⁵ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, p. 71.

⁷⁸⁶ « Si les formes au passé simple impliquent une succession de procès “insécables”, l'imparfait, d'un point de vue aspectuel, comme le présent dont il est le corrélat pour un repère passé, marque que le procès est “ouvert” ». Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, p. 72.

Savoir
Certitude
Je sais (Texte source)

Ignorer
Ignorance
Je ne sais pas / plus



Ne pas ignorer
Doute
Je suppose

Ne pas savoir
Incertitude
Je savais (Texte cible)

Figure 7 - « je savais »

Dans la traduction, le parcours du sujet, qui va de la /certitude/ à l’/ignorance/, se trouve arrêté dans une position d’incertitude « *lo sabía* » [je le savais] qui signale le caractère inaccompli de son énoncé. Par conséquent le « je le sais » du texte source se trouve avec le « *lo sabía* » [je le savais] du texte cible dans une rapport de « contradiction⁷⁸⁷ ».

3.5 Conclusion. Vers un autre sujet du discours

Tout texte est « la trace d’un discours où la parole est mise en scène⁷⁸⁸ ». À travers son discours, le narrateur développe et exhibe un éthos particulier, une représentation de lui-même qui sera plus tard apprise à partir des signes envoyés par le narrateur et par son texte. Dans la série de Marie, comme on l’a vu, l’emploi des temps verbaux est une voie d’accès à la subjectivité du narrateur. Ses obsessions, ses réflexions, ses étas d’âme sont exprimés d’une manière particulière dont la temporalité constitue un trait saillant.

Cette instance subjective se rend manifeste dans le discours à travers une voix, associée à la représentation d’un corps énonçant qui est aussi un corps percevant. Il configure une scène et

⁷⁸⁷ « Carré sémiotique » dans Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 29-33.

⁷⁸⁸ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, p. 191.

« une composition poly-sensorielle et multi-émotionnelle, dont la complexité et l'intrication même garantissent la consistance et la pérennité⁷⁸⁹ ». Dans les romans de la série, l'expérience esthétique se laisse appréhender par la mise en discours des perceptions, comme c'est le cas de la saveur, de la couleur, et du parfum enivrants de la grappa que boit Marie, ou la tiédeur et la lourdeur de l'eau, huileuse et sensuelle, où le narrateur plonge pour laisser ses pensées suivre leur cours dans son esprit, ce qui montre que tout discours en acte est soumis à un « point de vue et à un flux perceptif⁷⁹⁰ ». Nous avons signalé à cet égard que les traductions s'éloignent du texte source notamment à cause de l'agencement de temps verbaux.

Une des entraves de la traduction se trouve dans le fait que la lecture d'un texte appartenant à une autre culture n'est garantie que par la maintenance « des *ethè* qui soutiennent tacitement leur énonciation⁷⁹¹ ». Dès lors, il est primordial d'essayer de préserver, dans la traduction, l'identité que le narrateur construit à travers sa « manière de dire » qui est aussi sa « manière d'être⁷⁹² ». En ce sens, le narrateur de la série de Marie, est un sujet scindé, qui fait partie lui-aussi de l'esthétique du désaccord toussaintienne. Dans le flux de son discours, une digression à propos d'une banalité peut être suivie d'une méditation métaphysique. Anonyme et presque dépourvu d'apparence physique, il constitue le portrait du sujet contemporain toussaintien : confondu dans les masses de grandes villes et, en même temps, isolé devant sa télévision, son ordinateur, son téléphone portable, ses *gadgets*, où le fil d'information sautille en permanence, en passant d'un conflit international aux avantages d'une crème de beauté, d'une catastrophe climatique à un concert de rock. Jean-Philippe Toussaint, qui étonne par son hypercorrectisme associé aux banalités, par son emploi exagéré et percutant du plus-que-parfait, par ses paradoxes, par ses anacoluthes narratives, par sa dérision, construit le discours désaccordé de

⁷⁸⁹ Jacques Fontanille, *Corps et sens*, p. 118.

⁷⁹⁰ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, p. 101.

⁷⁹¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 208.

⁷⁹² *Idem*, p. 221.

son narrateur en s'appuyant sur un échafaudage dont les temps verbaux constituent les matières premières.

Tout discours est orienté, nous l'avons dit, non seulement parce qu'il se développe dans le temps, mais « parce qu'il est conçu en fonction d'une visée du locuteur⁷⁹³ ». Les traductions espagnoles, incapables de reproduire les effets de sens générés par l'opposition « passé simple / passé composé » à cause des restrictions morphosyntaxiques inhérentes à la langue, auraient pu essayer de rester plus fidèles à l'imparfait et au plus-que-parfait, et pas seulement pour les fonctions morphosyntaxiques et textuelles qu'ils recouvrent. Si tout récit à la première personne est « le portrait d'une voix⁷⁹⁴ » à laquelle il faut laisser « son propre registre, son propre timbre, ne rien lui enlever⁷⁹⁵ », la sonorité particulière du *pluscuamperfecto* en espagnol aurait pu préserver au moins une partie du rythme de l'original, et de la cadence nostalgique du narrateur. Les traductions du corpus, au demeurant, en s'éloignant des textes sources, finissent par construire un sujet de discours autre, incapable donc, comme le narrateur de la série de Marie, de reconnaître son image reflétée dans la glace.

⁷⁹³ *Idem*, p. 33.

⁷⁹⁴ « Comme tout récit à la première personne, *Alexis* est le portrait d'une voix. Il fallait laisser à cette voix son propre registre, son propre timbre, ne rien lui enlever [...] »
Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 5.

⁷⁹⁵ *Ibid.*

Deuxième partie

Chapitre 4 - Les paratextes et la traduction intersémiotique

« Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil ».

Maurice Merleau-Ponty⁷⁹⁶

Dans ce chapitre nous aborderons l'analyse des paratextes et des couvertures des romans de notre corpus. Nous verrons que les couvertures des traductions accentuent le caractère partiel et fragmentaire de la traduction de la série de Marie en espagnol.

4.1 Le texte comme « totalité matérielle »

Dominique Maingueneau signale que l'œuvre n'est pas simplement un certain mode d'énonciation mais une « totalité matérielle⁷⁹⁷ » : elle a une extension déterminée et un découpage spécifique. Elle est divisée en parties, en chapitres, en strophes, qui sont en rapport direct avec le contenu de l'œuvre. Cette dimension matérielle de l'œuvre est un aspect remarquable des romans de notre corpus, dans la mesure où ils composent une série, divisée en quatre volets, à l'intérieur desquels on trouve des chapitres et des blancs entre paragraphes. Dans ce sens, nous avons vu dans les chapitres précédents que les traductions respectent la structuration interne des textes sources.

⁷⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 22.

⁷⁹⁷ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 219.

4.1.1 Les éditions en français de la série de Marie

L'édition originale en français ainsi que la version complète de la tétralogie de Marie ont été publiées avec la couverture classique des Éditions de Minuit, accompagnées d'un texte à la quatrième de couverture, qui reproduit un court fragment du roman. Par ailleurs, dans *Faire l'amour* on trouve des morceaux de critiques de Patrick Kéchichian (*Le Monde*), de Fabrice Gabriel (*Les Inrockuptibles*) et de Renaud Ego (*Page*), et dans *La Vérité sur Marie* de Nathalie Crom (*Télérama*), et d'Éric Loret (*Libération*).

Chaque volume de l'édition de poche, dans la collection « Double » de Minuit porte au dos un numéro qui renvoie à l'ensemble de la collection, en situant les romans « au cœur du patrimoine de la prestigieuse maison d'édition plutôt qu'au sein du cycle⁷⁹⁸ ». Les couvertures montrent toutes une photo réalisée par Jean-Philippe Toussaint, comme le signale le crédit sur la quatrième de couverture, dont trois renvoient, par ailleurs, aux courts-métrages de l'auteur. De cette manière, l'objet-livre renvoie au catalogue de Minuit, et, en même temps, à l'ensemble de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, en tant qu'écrivain, photographe, artiste plasticien et réalisateur.

En outre, chaque roman est accompagné d'un péri-texte auctorial, absent dans l'édition originale. *Faire l'amour* est suivi de la postface « *Faire l'amour* à la croisée des chemins » de Laurent Demoulin (*FA*, 147) ; *Fuir* de l'entretien avec Chen Tong, éditeur chinois de Jean-Philippe Toussaint, « Écrire, c'est fuir » (*F*, 174) ; *La Vérité sur Marie*, de l'entretien avec Pierre Bayard « L'auteur, le narrateur et le pur-sang » (*LVSM*, 207) ; et *Nue*, de l'entretien avec Alexandre Rochon⁷⁹⁹ « *Nue* est un titre qui pourrait s'appliquer à tous mes livres » (*N*, 173).

Comme le signale Laurent Demoulin, ces éditions de poche détachent partiellement les romans de leur référent littéraire, en les mettant en rapport avec l'œuvre plurielle de Jean-Philippe

⁷⁹⁸ Laurent Demoulin, « La fragmentation partielle de M.M.M.M. », p. 16.

⁷⁹⁹ Alexandre Rochon est membre de la Delano Orchestra, groupe de rock folk français, avec lequel Jean-Philippe Toussaint a mis en scène le spectacle *M.M.M.M.*, transposition théâtrale multimodale de la série de Marie.

Toussaint. De plus, elles mettent en lumière leur contemporanéité au lieu de renvoyer au prestige des Éditions de Minuit « comme le fait la couverture immuable de la première édition⁸⁰⁰ ».

Les traductions, comme on l'a déjà mentionnée, ont été publiées par trois maisons d'édition différentes – Béatriz Viterbo, Anagrama et Siberia – en considérant leurs propres politiques d'édition. Nous verrons de quelle manière cette disparité de critères empêche la construction d'une série.

4.2 La notion de « paratexte »

Le concept de « paratexte » fait partie de ce que Gérard Genette appelle la « transtextualité ou transcendance textuelle du texte⁸⁰¹ », et il recouvre tout ce qui met un texte en relation avec d'autres textes :

titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend⁸⁰².

En ce sens, les paratextes opèrent à l'instar d'un « chœur⁸⁰³ » qui non seulement accompagne le texte principal, mais développe, à travers des instructions plus ou moins explicites, des hypothèses lecture. Parmi ces paratextes, la couverture constitue un cas particulier dans la mesure où elle porte dans la plupart des cas une image – photographie, dessin, reproduction d'une œuvre d'art – qui peut être, ou pas, en rapport avec le contenu du texte. La question qui se pose est : cette image de couverture constitue-t-elle une traduction intersémiotique du texte qu'elle accompagne ?

⁸⁰⁰ Laurent Demoulin, « La fragmentation partielle de M.M.M.M. », p. 17.

⁸⁰¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*, p. 7.

⁸⁰² *Idem*, p. 10.

⁸⁰³ Éliada Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 154.

4.3 La traduction intersémiotique

Roman Jakobson, dans son essai « Aspects linguistiques de la traduction⁸⁰⁴ », publié pour la première fois en anglais en 1959⁸⁰⁵, considère trois formes de traduction :

1. La traduction intralinguale ou reformulation (rewording) consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue.
2. La traduction interlinguistique ou traduction proprement dite consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue.
3. La traduction intersémiotique ou transmutation consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen des systèmes de signes non linguistiques⁸⁰⁶.

Cependant, le reste de l'essai s'étend sur la « traduction interlinguistique ou traduction proprement dite » sans donner de détails à propos de la traduction intersémiotique.

Plus tard, l'ouvrage de Greimas et Courtés *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*⁸⁰⁷, publié en 1979, dans son entrée « traduction » considère la traductibilité comme « une des propriétés fondamentales des systèmes sémiotiques et comme le fondement même de la démarche sémantique⁸⁰⁸ », et ajoute plus loin :

On reconnaît généralement aux langues naturelles un statut privilégié par rapport aux autres sémiotiques du fait qu'elles sont seules susceptibles de servir de langues d'arrivée, lors du processus de traduction, à toutes les autres sémiotiques, alors que le contraire n'est que rarement possible. [...] La reconnaissance de statut privilégié des langues naturelles n'autorise pas leur réification en tant que lieux du « sens construit » : la signification est d'abord une activité (ou une opération de traduction) avant d'être son résultat⁸⁰⁹.

Les deux sources que nous venons d'évoquer signalent que le phénomène de passage d'un système sémiotique à un autre est un fait concret, et que le statut privilégié des langues naturelles ne signifie pas qu'il faut exclure d'autres systèmes de représentation – la peinture,

⁸⁰⁴ Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », *op. cit.*, pp. 78-86.

⁸⁰⁵ « On linguistic aspects of translation » dans R. A. Brower (ed.), *On translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.

⁸⁰⁶ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁰⁷ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *op. cit.*

⁸⁰⁸ *Idem*, p. 397-398

⁸⁰⁹ *Idem*, p. 398

la sculpture, le cinéma, la musique, le ballet, l'opéra, la bande dessinée – du domaine de la traduction.

Si nous acceptons que certaines œuvres d'art, comme nous l'avons signalé à propos des *Annonciations* et d'autres peintures de Botticelli dans l'étude du corpus (Partie I – Chapitre 3), entretiennent avec les romans de Jean-Philippe Toussaint un rapport d'intertextualité à travers la figure de l'ekphrasis, c'est parce nous considérons que le passage du texte visuel au texte écrit se produit à travers un processus de traduction intersémiotique. De fait, la figure de l'ekphrasis existe depuis longtemps. On trouve sa première représentation littéraire dans la description du bouclier d'Achille du chant XVIII de *L'Illiade*. Par ailleurs, l'intersémiotité des références intertextuelles est une affaire qu'on retrouve chez les historiens d'art, comme c'est le cas de Mark Shapiro qui considère que la peinture de la Renaissance emprunt ses motifs aux textes littéraires à travers des traductions intersémiotiques⁸¹⁰.

Cela dit, ce qui s'avère incontestable, comme le signale Teresa Keane Greimas dans son étude sur l'ekphrasis dans la poésie espagnole⁸¹¹, c'est que « la capacité intertextuelle évoquée pour un texte implique nécessairement une transformation, d'une façon ou d'une autre, des textes ou fragments servant de référent⁸¹² ». Et c'est à propos de la nature de cette transformation que la traduction intersémiotique semble poser des questions à propos de sa définition et de sa dénomination.

Autrement dit, on ne peut pas nier que la description d'une œuvre d'art dans un texte renvoie à un certain processus traductif. Et il en va de même avec le processus inverse, c'est-à-dire, le passage de l'œuvre écrite dans une autre forme ou système de représentation (peinture, musique, cinéma). Les multiples transmutations de la nouvelle *Carmen* de Prosper Mérimée, transformé en opéra, en ballet, en filme, ou celles du commissaire Maigret, le personnage de

⁸¹⁰ Meyer Shapiro, *Words and Pictures*, La Haye, Mouton Publishers, 1973.

⁸¹¹ Teresa Keane Greimas, *op. cit.*

⁸¹² *Idem*, p. 26.

Georges Simenon, héros des films, de séries et de téléfilms autour du monde ne sont que deux exemples parmi d'autres. Cependant, bien que le phénomène de transposition soit, comme on l'a dit, un fait concret, il existe différents critères autour de sa dénomination et de sa conceptualisation comme « traduction ».

Pour Paolo Fabbri « la véritable limite de la traduction se trouverait dans la diversité des matières de l'expression⁸¹³ ». Les différents systèmes sémiotiques, comme la peinture ou l'architecture, sont dotés d'une organisation du signifié pour laquelle nous avons des catégories sémiotiques explicatives, mais pas de mots pour l'exprimer. Dans ces cas, en changeant la matière de l'expression, nous assisterons à ce que Fabbri appelle « transduction⁸¹⁴ », c'est-à-dire au passage entre systèmes de signes différents, ce qui ne constituerait pas une traduction proprement dite.

Umberto Eco, parmi ses « expériences de traduction », mentionne « la transmutation, ou ce que l'on a appelé la traduction intersémiotique⁸¹⁵ ». Ainsi, l'ekphrasis permettrait de décrire en mots une image, sans pour autant arriver à rendre, par exemple, le sens de la perspective que perçoit celui qui regarde l'œuvre⁸¹⁶. Dès lors, dans la « mutation de matière⁸¹⁷ » propre au passage du texte visuel au texte écrit, et vice versa, on risque de dire moins, ou même plus, que ce que dit l'original⁸¹⁸. Cette différence générée dans le transfert d'un langage à un autre, trouve sa source dans la confrontation de deux formes de l'expression dont les équivalences ne sont pas déterminables « comme on pouvait dire que le septénaire double italien est métriquement équivalent à l'alexandrin français⁸¹⁹ ». C'est pour cela qu'il faudrait parler, selon Eco, d'« adaptation » ou de « transmutation » pour différencier ces « interprétations de la

⁸¹³ Paolo Fabbri, *op. cit.*, p. 140. (La traduction nous appartient).

⁸¹⁴ *Idem*, p. 116.

⁸¹⁵ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, p. 439.

⁸¹⁶ *Idem*, p. 410.

⁸¹⁷ *Idem*, p. 411.

⁸¹⁸ *Idem*, p. 423.

⁸¹⁹ *Idem*, p. 414.

traduction proprement dite⁸²⁰ ». Néanmoins, texte et image se soutiennent mutuellement. L'image de couverture, sans le contenu du livre qui l'accompagne, ne serait que la reproduction d'une photographie, d'une peinture, d'une illustration. Et en ce qui concerne le contenu du livre, l'image de couverture peut apporter des pistes de lecture. On comprend dès lors que le choix de l'image de couverture est une décision fort importante, même si la décision appartient souvent à la maison d'édition, dans un but plus commercial.

Jean-René Ladmiral, pour sa part, met en exergue la difficulté d'établir une frontière entre la « traduction » et l'« adaptation » :

[...] non seulement ce que Jakobson a appelé la traduction intersémiotique ne désigne plus guère ce qu'est pour nous une traduction, mais cela encore ouvre un champ indéfini à l'adaptation elle-même⁸²¹.

En considérant que les limites entre traduction et adaptation deviennent floues et inassignables, Ladmiral estime que l'« adaptation » est « un cas limite de la traduction⁸²² » qui s'avère « un dispositif d'analyse du concept de traduction⁸²³ ».

Finalement, pour George Steiner, dans la définition de « traduction intersémiotique » de Jakobson, le mot « transmutation » éclaire le fait que la traduction, en tant qu'interprétation, « dépasse de loin le domaine verbal⁸²⁴ » :

L'analyse de la traduction recouvre des formes intersémiotiques telles que l'établissement de graphiques, les avances et discussions à travers les figures de danse, la mise en musique d'un texte ou même la mise en forme d'humeurs et de significations par la musique seule⁸²⁵.

Ce qui veut dire que pour Steiner, le passage d'un système de représentation à un autre constitue un cas de traduction. Ce sera le critère que nous adopterons pour déterminer si, parmi les couvertures des traductions interlinguistiques du corpus, il existe de cas des traductions intersémiotiques.

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, p. 89.

⁸²² *Idem*, p. 95.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ George Steiner, *Après Babel*, p. 359.

⁸²⁵ *Ibid.*

4.3.1 Les couvertures

Pierre Bourdieu estime que tout texte est « marqué⁸²⁶ » par sa couverture. Elle constitue en elle-même « une imposition symbolique⁸²⁷ ». Les couvertures des maisons d'édition et les collections proposées par chaque éditeur suscitent une interprétation, et le seul fait de remplacer, par exemple, la couverture de Minuit par celles du Seuil ou de Gallimard changerait le sens de la marque imposée à l'œuvre⁸²⁸.

Jacques Fontanille signale que les couvertures se donnent ostensiblement à lire comme « une sélection, intensive et captative »⁸²⁹ qui déclenche « un processus de captation et une attente de lecture⁸³⁰ ». De fait, le choix de la couverture est une opération de nature rhétorique qui relève d'une sémiotique de la manipulation, une mise en relief qui cherche à susciter chez les lecteurs l'adhésion, la croyance, l'identification, et qui éveille « un “intérêt” et un “vouloir-savoir” plus ou moins intenses et concentrés⁸³¹ ». Dans ce sens, María Celia Labandeira, dans son étude des éditions du *Manifeste communiste* en Argentine pendant la période 1893-2010⁸³², note que l'analyse des corpus hétérogènes, où un texte écrit est accompagné d'images ne peut se borner à une approche exclusivement linguistique. L'auteure montre le cas extrême où le *Manifeste communiste*, publié dans une revue de mondanités, reproduit sur deux pages, en couleur, compose un dispositif de lecture qui génère des effets de sens contradictoires « à partir de sa propre matérialité⁸³³ » :

⁸²⁶ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées ».

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, p. 185

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² María Celia Labandeira, *El Manifiesto Comunista como objeto semiótico Un estudio de ediciones en español que circularon en Argentina (1893-2010)*, Thèse de Magister en Analyse du discours, Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Buenos Aires, soutenue le 20 septembre 2018.

⁸³³ *Idem*, p. 294 (La traduction nous appartient).



Figure 8 - Reproduction du Manifeste communiste publié par la revue *Galera. Intelectual y Frívola* (Buenos Aires, juillet 2009)

L'effet sémiotique global est la configuration d'un texte illisible, construit pour être regardé, et dont l'orientation de lecture, paradoxalement, c'est la non lecture. Autrement dit, en devenant illisible, l'écriture du texte se transforme en image d'elle-même, et met en exergue sa dimension visuelle au-delà de son contenu verbal.

4.3.2 Les couvertures des traductions

Dans un article sur les traductions et leurs couvertures⁸³⁴, Brian Mossop s'interroge sur la possibilité de considérer ces dernières comme des traductions. L'auteur note que l'image de la couverture peut être interprétée à partir d'elle-même, sans avoir recours au texte. Par conséquent, les couvertures peuvent fonctionner comme des œuvres d'art indépendantes, avec

⁸³⁴ Brian Mossop, « Judging a Translation by its Cover » dans *The Translator*, mai 2017. En ligne : <https://doi.org/10.1080/13556509.2017.1287545> (Consulté le 01 mars 2021).

leur propre signification, et, en même temps, comme « outils de marketing⁸³⁵ » qui faciliterai la promotion et la vente de l'objet livre.

En ce qui concerne sa possibilité d'être considérée comme une traduction, la couverture ne peut contenir la totalité détaillée du livre. Cependant, les traducteurs offrent souvent un résumé du contenu de leurs traductions. Dès lors, si la couverture arrive à transmettre l'idée centrale du résumé, on pourrait dire, selon Mossop, qu'elle opère comme une traduction⁸³⁶. En revanche, dans les cas où la couverture n'atteint pas ce but, on assiste soit à une mauvaise traduction, soit à une stratégie de marketing.

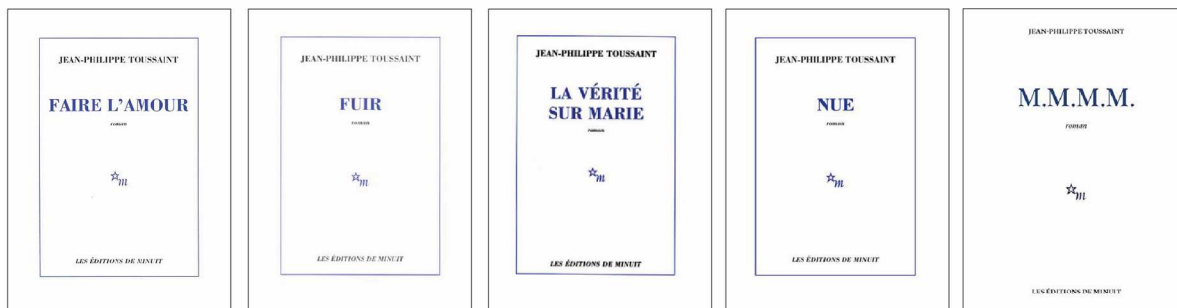
En observant les couvertures des romans du corpus en français, on constate que les éditions originales, et les éditions de poche « Double » composent deux séries. En revanche, la nature disparate des publications en espagnol montre à simple vue qu'il est impossible de construire une série, d'autant plus que même le format de chaque livre est différent :

<i>Hacer el amor</i>	19,7 x 15 cm
<i>Huir</i>	21,50 x 15 cm
<i>La verdad sobre Marie</i>	22 x 14,2 cm

Cela signale non seulement le caractère fragmentaire de la traduction, mais aussi l'absence de considération de la série comme un ensemble dans les processus traductifs. Dans les cas des traductions publiées par différentes maisons d'édition, il est évidemment impossible de voir la série comme un ensemble. Chaque maison « marque » le texte, comme nous l'avons signalé plus haut, en se servant de ses propres traits identitaires, ce qui n'empêche pas que cela produise un effet de sens dans la perception d'un ouvrage fragmentaire à l'heure de le considérer comme un ensemble, comme on peut le noter dans le tableau comparatif des couvertures en français et en espagnol :

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 11.

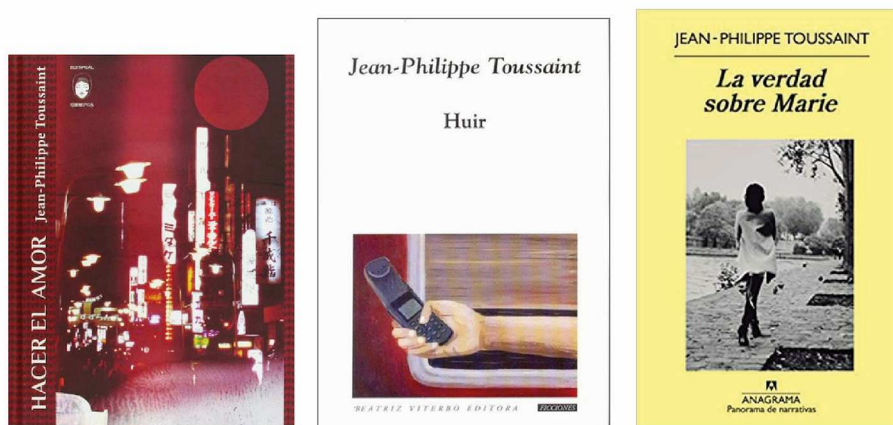
⁸³⁶ *Ibid.*, p. 11.



Éditions originales



Éditions « Double »



Traductions

Figure 9 - Tableau comparatif des couvertures

En observant les couvertures des traductions de manière individuelle, la plus marquée est celle de *La verdad sobre Marie*. La composition graphique permet de reconnaître, notamment à

travers la couleur jaune et la typographie, la marque particulière de la maison d'édition espagnole Anagrama.

L'édition de *Huir* est, elle aussi, marquée, dans la mesure où sa couverture répond aux critères de composition de Beatriz Viterbo. Cependant, cette maison d'édition appartient à la catégorie des jeunes « maisons d'édition indépendantes » en Argentina. Par conséquent, elle est moins connue qu'Anagrama sur le marché éditorial global, et la valeur symbolique de sa marque est inférieur à celle de la maison espagnole.

La couverture de *Hacer el amor* s'avère la moins marquée, la maison d'édition Siberia ayant fermé peu de temps après la publication du texte de Toussaint, elle est tombée dans l'oubli. Dès lors, la traduction de *Faire l'amour* en espagnol est presque dépourvue de toute valeur symbolique en termes de participation au marché global de l'édition.

En ce qui concerne les images, celle de *La verdad sobre Marie* constitue, à notre avis, ce que Mossop appelle un « outil de marketing⁸³⁷ » :

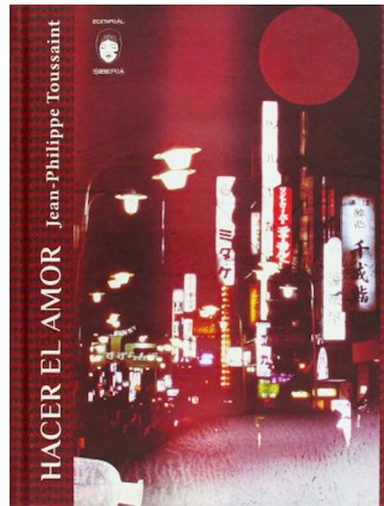


La photographie en noir et blanc, signée par Rachel Rebibo, n'a de rapport particulier avec le contenu du roman. Elle montre une femme vue de dos, marchant, dans un paysage inconnu et

⁸³⁷ Brian Mossop, *op. cit.*, p. 11.

non identifiable qui ne renvoie à aucun endroit mentionné dans le texte. Par conséquent, l'image serait exclue de toute possibilité de traduction intersémiotique.

La couverture de *Hacer el amor*, conçue par Marina Morales, montre une photographie retouchée d'une rue japonaise, où les enseignes lumineuses suggèrent la nuit :



L'atmosphère recréé par l'image peut être mise en relation avec le contenu du roman dont une partie considérable de l'action se déroule la nuit à Tokyo. Par ailleurs, la couleur rouge, cliché de la passion et de la relation amoureuse, renvoie non seulement au couple formé par Marie et le narrateur, mais aussi à « la couleur rouge orangée » du portique du sanctuaire Heian (*FA*, 131). Dès lors, on peut considérer cette image comme un cas de traduction.

L'image de couverture de *Huir* constitue, à notre avis, le cas le plus concret de traduction intersémiotique. Elle montre une illustration de l'artiste plasticien argentin Daniel García, où l'on observe une main tendue qui soutient un téléphone portable :

Jean-Philippe Toussaint

Huir



La position des doigts semble indiquer que le porteur du téléphone est en train de composer un numéro. À l'arrière-plan, on découvre une fenêtre qui suggère l'intérieur d'un train. Tous ces éléments renvoient de manière explicite à la scène de *Fuir* où le narrateur reçoit l'appel de Marie dans le train qui l'emmène à Pékin (*F*, 42). Certes, comme on l'a mentionné, l'image n'a pas la capacité de reproduire tout le contenu du livre. Néanmoins, le rapport entre l'image de la couverture et l'histoire narrée dans le roman est facilement identifiable.

Bien que dans ces deux derniers cas, *Hacer el amor* et *Huir*, on puisse identifier des traductions intersémiotiques, selon le critère de Brian Mossop, il n'existe pas de relation entre l'une et l'autre image. Les marques de chaque maison d'édition, les différentes conceptions graphiques, ainsi que la signature individuelle de chaque artiste plasticien, rendent impossible la composition d'une série, et mettent en exergue, encore une fois, la fragmentation.

4.4 Les quatrièmes de couverture

Les quatrièmes de couverture non seulement constituent des paratextes, mais elles participent aux opérations de marquage signalées par Bourdieu⁸³⁸. Par ailleurs, la reproduction d'une

⁸³⁸ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées ».

critique littéraire sur la quatrième de couverture est une des voies de consécration du texte source et de sa traduction⁸³⁹.

Dans les trois traductions du corpus, nous trouvons des fragments des critiques littéraires provenant des moyens prestigieux de la presse française et anglaise : *Le Monde*, *Les Inrockuptibles*, et *Télérama*, sans signature, dans *Hacer el amor* ; Nelly Kapriélian (*Les Inrockuptibles*) et Jacques Pierre Amet (*Le Point*) dans *Huir* ; et Nelly Kapriélian (*Les Inrockuptibles*), Olivia de Lamberterie (*Elle*), Nathalie Crom (*Télérama*), Nicholas Lezard (*The Guardian*), et Jonathan Gibbs (*The Independent*) dans *La verdad sobre Marie*. Il est remarquable qu'aucune des traductions ne reproduise des critiques ou des commentaires appartenant aux moyens locaux, espagnols ou argentins.

Finalement, la quatrième de couverture de *Huir* mérite une attention particulière. On y trouve la traduction d'un fragment d'une critique de Nelly Kapriélian⁸⁴⁰, publiée par *Los Inrockuptibles* en Argentine :

Con Faire l'amour su obra dio un nuevo giro. En veinte años, Jean-Philippe Toussaint ha pasado de un cuarto de baño a China con el bello Fuir [Huir], publicado en septiembre de 2005, continuación invernal de Faire l'amour. Ambos libros forman un díptico : el primero narra una ruptura, el segundo sus consecuencias.

[Avec *Faire l'amour* son œuvre prit un nouveau tour. En vingt ans, Jean-Philippe Toussaint a passé d'une salle de bain à la Chine avec le beau *Fuir*, publié en septembre 2005, suite hivernale de *Faire l'amour*. Les deux livres forment un diptyque : le premier narre une rupture, le second ses conséquences].

Bien que la revue *Los Inrockuptibles* soit la version argentine de la publication française *Les Inrockuptibles*, les critiques de la journaliste sont rédigés en français, et traduits et publiés en espagnol. Dans la revue apparaît le nom de la journaliste française comme signature de la critique, mais pas celui de la traductrice ou du traducteur. Ce qui étonne particulièrement dans le fragment reproduit sur la quatrième de couverture, c'est l'inexactitude de l'information à propos du roman :

⁸³⁹ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal ».

⁸⁴⁰ Dossier de presse de *Fuir*. En ligne : <http://www.jptoussaint.com/espagne.html> (Consulté le 27 juillet 2022).

« [...] Fuir [*Huir*], publicado en septiembre de 2005, continuación invernal de *Faire l'amour*. »

[*Fuir* [*Huir*], publié en septembre 2005, suite hivernale de *Faire l'amour*.]

Le roman dit clairement « Été » dans sa première page, et l'épigraphe de *Faire l'amour* dit « Hiver ». Dès lors *Fuir* ne peut être une « suite hivernale ».

« Les deux livres forment un diptyque : le premier narre une rupture, le second ses conséquences. »

[Les deux livres forment un diptyque : le premier narre une rupture, le second ses conséquences.]

L'information est incorrecte. *Fuir* est une analepse qui renvoie à la situation du narrateur et de Marie, six mois avant leur séparation. La phrase « L'été précédant notre séparation » (F 11) le signale clairement. Par conséquent il est impossible que *Fuir* narre les conséquences de *Faire l'amour*.

Cet exemple malheureux montre de manière prégnante la capacité des paratextes de développer des hypothèses et des pistes de lecture. À l'époque où la traduction de *Fuir*, *Huir*, fut publiée, la version espagnole de *Faire l'amour* n'était pas encore disponible. Par conséquent, le lecteur hispanophone, en suivant les informations de la quatrième de couverture, était incapable d'apprendre que la phrase « L'été précédant notre séparation » renvoyait aux faits narrés dans *Faire l'amour*. Au demeurant, on constate encore une fois, que le processus traductif conçu comme une instance collective, peut dépasser « la tâche » individuelle des traductrices et des traducteurs.

4.5 À titre de conclusion

Nos réflexions et les observations nous permettent d'affirmer que le passage d'un système de représentation à un autre est un fait concret, voire ancien, accompli à travers un processus qui répond à quelque chose l'ordre de la traduction. Certes, il n'existe pas de consensus à propos de sa dénomination. Pour certains auteurs il s'agit d'une « traduction intersémiotique ». Pour

d'autres, on assiste à une « transposition », à une « transduction ». Et les cas évoqués ne recouvrent pas la totalité des possibilités. Ainsi on trouvera, ne serait-ce que pour donner un exemple, « tradaptation » dans le cas de la transposition théâtrale d'un texte littéraire⁸⁴¹, et ainsi de suite.

D'une manière ou d'une autre, nous avons vu que les paratextes dépassent le spectre de la traduction interlinguistique ou « traduction proprement dite », et que leur étude et leur analyse sollicite des outils et de la traductologie et de la sémiotique. Il est aussi vrai qu'une étude sémiotique des couvertures aurait demandé une analyse plus approfondie, que nous n'avons pas entamé pour une raison de pertinence. Notre but était de mettre en lumière comment au niveau paratextuel, notamment dans la composition graphique, la fragmentation continue à générer des effets de sens, en rendant difficile d'appréhender les romans de la tétralogie de Marie comme une série.

⁸⁴¹ Marie-Christiane Hellot, *op. cit.*

Conclusion

« Au total, la traduction n'est pas seulement le texte auquel le traducteur aura consenti, pour finir – auquel il se sera résigné –, mais l'ensemble des réflexions et des décisions qui ont préparé ce texte avec, tôt après ou en même temps, des conséquences dans sa propre œuvre, à divers niveaux de conscience⁸⁴² ».

Yves Bonnefoy, « La traduction au sens large »

La thèse que nous venons de présenter relève de la traductologie, plus précisément de l'étude de la traduction d'une œuvre littéraire particulière dans une langue déterminée. D'un point de vue plus restreint, notre but a été depuis le début d'approfondir les recherches sur la traduction de la littérature belge francophone, et en particulier, autour de l'œuvre et de la traduction de Jean-Philippe Toussaint. Pour ce faire, nous avons entamé une série d'analyses qui nous ont permis d'identifier et d'évaluer plusieurs problématiques – la fragmentation, l'incomplétude, la participation de plusieurs traducteurs, la coprésence de deux variétés d'espagnol, la résistance et l'(in)traduisibilité, la temporalité, le rôle des paratextes et des couvertures – qui confirment qu'en traduction on ne lit pas l'œuvre ni l'auteur originaux mais un discours autre, produit par un tiers.

Cette constatation, sous l'apparence d'une lapalissade, met en exergue la qualité d'« écrivain à part entière », de la traductrice ou du traducteur⁸⁴³, et, en même temps, la nature assujettie et limitée de leur propre création, dans la mesure où elle doit respecter une histoire, un sens, un style qui ont déjà été déterminés par l'auteur de l'original au préalable. Autrement dit, « le

⁸⁴² Yves Bonnefoy, « La traduction au sens large » dans *Littérature*, n° 150, juin 2008, p. 11.

⁸⁴³ Nous parlerons à plusieurs reprises du « traducteur » et des « traducteurs » pour des raisons de rédaction. Cette dénomination générique comprend toujours des traductrices et des traducteurs.

traducteur doit toujours vouloir *faire œuvre*⁸⁴⁴» mais sa « poéticité » et son « éthicité » sont soumis à une autre subjectivité.

Dans le cas de notre recherche, nous avons vu comment en s'éloignant des temps verbaux des originaux, les traductions du corpus arrivent à composer une temporalité différente qui dépasse l'histoire de Marie et du narrateur.

Jean-Philippe Toussaint laisse son empreinte dans chacun de ses romans et de ses essais. « Écrivain de Minuit », « membre de la génération minimaliste », « narrateur des banalités », « artiste pluriel » les étiquettes peuvent continuer à être collées les unes sur les autres, et pourtant ce qui reste, c'est son discours singulier, figé dans son esthétique du désaccord, composée de ses multiples paradoxes et contradictions, au niveau de l'histoire ainsi que du style.

Dans tout discours, énoncé et énonciation se présupposent mutuellement, mais il existe une distance entre *le dire* et *le dit*. Que resterait-il de l'histoire d'Albertine et du narrateur si l'on enlevait *le dire* de Proust ? Sans *le dire* de Yourcenar, les *Mémoires d'Hadrien* se verraient probablement réduites à un simple récit d'un moment de l'histoire de la Rome ancienne.

Il se peut que la plus grande banalité toussaintienne soit l'histoire d'amour de Marie et du narrateur, dans la mesure où il ne doit pas exister de topos plus récurrent dans l'histoire de la littérature. Cependant, en cédant sa voix au narrateur, Jean-Philippe Toussaint nous montre son regard singulier face à la société contemporaine. Force est de s'interroger : que peut-il rester de la « série de Marie », dont l'histoire est pauvre en intrigue et en personnages, si on enlève le dire de l'écrivain ?

Certes, le lecteur hispanophone aura toujours accès à l'histoire de Marie et du narrateur. Mais elle sera racontée d'une autre manière, par un narrateur différent, qui n'arrivera pas, peut-être toujours, à transmettre les messages et les signaux que l'écrivain a mis dans le regard et dans

⁸⁴⁴ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 92.

la voix de son narrateur. Et il ne s'agit pas ici de confondre écrivain et narrateur. Simplement le texte, en tant qu'œuvre conçue par un auteur, porte sa marque, sa signature, son empreinte cachées comme un fil qui se confond dans la trame de son discours.

Ainsi, la traduction littéraire s'avère une affaire de langues mais aussi une affaire de littérature, ce qui veut dire aussi que l'étude du discours littéraire devrait comprendre l'étude des œuvres littéraires et de leurs traductions.

En ce qui concerne les traductrices et les traducteurs, le faire traductif, avec ses contraintes, notamment celles liées à la variété d'une même langue, contribue à ce que traductrices et traducteurs connaissent mieux non seulement les langues étrangères qu'ils traduisent mais aussi leurs propres langues. De plus, en signalant que nous sommes tous « différence⁸⁴⁵ » comme l'a écrit Michel Foucault, ce regard porté sur les variétés d'une même langue contribuerait à mieux gérer la « violence⁸⁴⁶ » que peut entraîner toute traduction et qui conduit, entre autres, à l'effacement de la culture source.

Nous avons vu, dans ce sens, que dans la sphère de la traduction en espagnol, malgré la présence d'une attitude plus panhispaniste au niveau des normes de la *Real Academia Española*, les politiques de traduction en Espagne continuent à montrer une forte tendance européocentriste. Ce phénomène pourrait être mis en relation avec le marché éditorial et les politiques de traduction concernant la francophonie, et les rapports de domination qu'elle entretient avec Paris comme centre des échanges littéraires en langue française.

Enfin, il nous semble pertinent de signaler un certain degré d'invisibilité et d'interdiction face à la parole du traducteur. En signant leurs traductions, les traductrices et les traducteurs prennent en charge la responsabilité du texte cible et leurs noms sont – dans la plupart de cas

⁸⁴⁵ « [...] que nous sommes différence, que notre raison c'est la différence des discours, notre histoire la différence des temps, notre moi la différence des masques. Que la différence, loin d'être origine oubliée et recouverte, c'est cette dispersion que nous sommes et que nous faisons ».

Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, dans *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 141.

⁸⁴⁶ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, p. 37.

aujourd'hui – imprimés sur la page de titre et/ou sur la couverture. Cependant, on l'a vu, la traduction comme opération sociale et moyen d'échanges culturels dépasse l'activité du traducteur. Certes, la traductrice ou le traducteur a parfois la possibilité d'exprimer ses décisions traductives à travers une préface, une postface ou des notes du traducteur. Néanmoins, la situation n'est pas fréquente, et cela devrait changer. Outre les épisodes malheureux et les conflits entre l'auteur et le traducteur, qui peuvent pousser ce dernier à refuser de signer sa traduction, à choisir un pseudonyme ou même à se retirer de l'entreprise⁸⁴⁷, la possibilité d'explicitier et de justifier ses choix et ses décisions accorderait sa place à la parole du traducteur et permettrait d'avoir accès à tout ce qui est en jeu dans la traduction littéraire et à sa capacité de véhiculer des contenus culturels au-delà des langues de traduction.

Nous avons insisté sur le rôle positif du traductologue en tant que critique des traductions. Nous espérons, en ce sens, que notre propre critique aux traductions espagnoles de la « série de Marie » de Jean-Philippe Toussaint contribue à réaffirmer la place de la littérature belge francophone dans la sphère de débats autour de la traduction littéraire et des échanges culturels internationaux.

⁸⁴⁷ « Sans prétendre généraliser [...], on peut distinguer deux grands cas de figure : le réviseur est un tiers, et c'est alors le traducteur qui a le dernier mot ; le réviseur est l'auteur lui-même, et c'est alors à lui qu'il appartient de choisir, aussi discutables que soient ses choix. La querelle entre [Alice] Kaplan et [Jean-Pierre] Bardos a entraîné la rupture officielle du contrat ; les archives nous apprennent toutefois, dans ce cas également, que le traducteur mécontent a envisagé de prendre un pseudonyme : entre la première et la deuxième moitié du travail remis à l'éditeur, on observe en effet un changement de titre et de nom : "Ma part française, traduit de l'américain par Jean-Pierre Bardos" devient ainsi "Autre-langue, traduit de l'américain par P. Martin". Yves Hersant, réviseur du premier roman de Milan Kundera autotraduit en français, ne parvenant pas à convaincre le romancier tchèque de modifier une demi-douzaine d'expressions fautives, a opté pour un pseudonyme faisant passer son travail pour une traduction du tchèque. Irrité par les corrections que lui impose D'Annunzio, Hérèle s'emporte à son tour : "Je cesserai de signer les traductions, et alors, pour ce qui me concerne, rien ne s'opposera plus à ce qu'on les imprime telles que vos corrections, même malheureuses, les auront faites" ». Patrick Hersant, « La troisième main : réviser la traduction littéraire » dans Esa Hartmann, Patrick Hersant (dir.), *Au Miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, Paris, Éditions des archives contemporaines, coll. « Multilinguisme, traduction, création », 2019, p. 69.

Bibliographie

1 Œuvres de Jean-Philippe Toussaint

TOUSSAINT, J.-Ph., *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Monsieur*, Paris, Minuit, 1986.

TOUSSAINT, J.-Ph., *L'Appareil-Photo*, Paris, Minuit, 1989.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La Réticence*, Paris, Minuit, 1991.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000/2012.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Faire l'amour*, hiver, Paris, Minuit, 2002.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Fuir*, été, Paris, Minuit, 2005.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La Mélancolie de Zidane*, Paris, Minuit, 2006.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La Vérité sur Marie*, printemps-été, Paris, Minuit, 2009.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La main et le regard. LIVRE/LOUVRE*, Paris, Musée du Louvre – Le Passage Paris-New York Éditions, 2012.

TOUSSAINT, J.-Ph., *L'urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Nue*, automne-hiver, Paris, Minuit, 2013.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Football*, Paris, Minuit, 2015.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Made in China*, Paris, Minuit, 2017.

TOUSSAINT, J.-Ph., *M.M.M.M.*, Paris, Minuit, 2017.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Félix Valotton intimité(s)... et le regard de Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Les Éditions Martin de Halleux, 2019.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La Patinoire*, ciné-roman, Bruxelles, Les Impressionnes Nouvelles, 2019.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La Disparition du paysage*, Paris, Minuit, 2021.

TOUSSAINT, J.-Ph., *C'est vous l'écrivain*, Paris, Éditions Le Robert, 2022.

TOUSSAINT, J.-Ph., *L'instant précis où Monet entre dans l'atelier*, Paris, Minuit, 2022.

Site web Jean-Philippe Toussaint : <http://www.jptoussaint.com/> (Consulté le 19 mai 2020).

1.1 Traductions

I En espagnol :

TOUSSAINT, J.-Ph., *Huir*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007. Traduction espagnole : Diego Vecchio.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La verdad sobre Marie*, Barcelona, Anagrama, 2012. Traduction espagnole : Javier Albiñana.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Hacer el amor*, Barcelona, Siberia, 2013. Traduction espagnole : David Martín Copé.

II En anglais :

TOUSSAINT, J.-Ph., *Making Love*, New York, The New Press, 2004. Traduction anglaise : MaLinda Coverdale.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Running Away*, Illinois, Dalkey Archive, 2009. Traduction anglaise : Matthew B. Smith.

TOUSSAINT, J.-Ph., *The Truth about Marie*, Illinois, Dalkey Archive, 2011. Traduction anglaise : Matthew B. Smith.

III En allemand :

TOUSSAINT, J.-Ph., *Sich lieben*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlagsanstalt, 2003. Traduction allemande : Bernd Schwibs.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Fliehen*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlagsanstalt, 2007. Traduction allemande : Joachim Unseld.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Die Wahrheit über Marie*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlagsanstalt, 2010. Traduction allemande : Joachim Unseld.

IV En italien :

TOUSSAINT, J.-Ph., *Fare l'amore*, Milano, Nottetempo, 2003. Traduction italienne : Roberto Ferrucci.

TOUSSAINT, J.-Ph., *Fuggire*, Roma, Fandango, 2006. Traduction italienne : Roberto Ferrucci.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La verità su Marie*, Firenze, Barbès, 2012. Traduction italienne : Lorenza di Lella.

2 Sur Jean-Philippe Toussaint

ALBRIGHT, A., « Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographe du libre » dans *Textyles*, n° 40, 2011, p. 65-74.

CHAUDIER, S. (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint Étienne, Publications de l'Université, 2006.

CHAUDIER, S., « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : “olé” ! », dans CHAUDIER, S. (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint Étienne, Publications de l'Université, 2006, pp. 15-27.

CLAUDEL, Ph., « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité » dans DAMBRE, M., BLANCKEMAN, B. (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 127-139

COTEA, L., *Le corps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti & Editura Arvin, 2007.

DAMBRE, M., BLANCKEMAN, B. (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

DEMOULIN, L., « La fougère dans le frigo » dans DAMBRE, M., BLANCKEMAN, B. (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, pp. 81-92.

DEMOULIN, L., « Faire l'amour à la croisée des chemins » dans Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002/2009, « double » n° 61, pp. 147-159.

DEMOULIN, L., « La fragmentation partielle de *M.M.M.M.* » dans *Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*. Dossier critique. Jean-Philippe Toussaint. *M.M.M.M.*, n° 72, décembre 2021, p. 21.

DEMOULIN, L., PIRET, P. (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010.

En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/172> (Consulté le 22 octobre 2020).

DEVÉSA, J.-M. (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.

DUBOIS, J., « Avec Marie » dans DEMOULIN, L., PIRET, P. (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 13-23.

ELEFANTE, C., « L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint traduite et publiée en Italie : la réception d'un auteur, entre cohésion et morcellement éditorial » dans COSTA, B., GRAVET,

C. (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnages*, Mons, UMONS, 2016 p. 145-163.

GABRIEL, J.-B., « Fuir l'image avec désinvolture (autour du court métrage *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint) » dans DEMOULIN, L., PIRET, P. (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 47-56.

GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne, le 19 novembre 2012 sous la direction de M. Jean-Bernard Vray. En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135> (Consulté le 13 novembre 2020).

GRIS, F., « Vulgarités de Toussaint » dans CHAUDIER, S. (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint Étienne, Publications de l'Université, 2006, pp. 161-172.

KAAS, M., « Traduire Jean-Philippe Toussaint » dans DEVÉSA, J.-M., (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020, pp. 402-403.

KIEFFER, M., *Le Romanesque paradoxal. Formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris Nanterre, le 12 novembre 2018, sous la direction de Dominique Viart.

KIEFFER, M., « La scène comme lieu de l'énergie romanesque dans la tétralogie *M.M.M.M.* : autour de Zahir » dans DEVÉSA, J.-M. (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020, pp. 315-323.

McCOY, J., « Un succès américain non commercial : le cas de Jean-Philippe Toussaint » dans SAPIRO, G. (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2012.

MEURÉE, C., PETRILLO, M. G., « Dossier critique. Jean-Philippe Toussaint. *M.M.M.M.* (*Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue*) » dans *Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*, n° 72, décembre 2021, pp. 3-144.

MIGNON, O., « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint » dans DEMOULIN, L., PIRET, P. (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 38, 2010, pp. 67-76.

MOUGIN, P., « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster » dans DAMBRE, M., BLANCKEMAN, B. (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 205-215.

MURA-BRUNEL, A., « *Un soir au club* de Gailly, *Faire l'amour* de Toussaint » dans DAMBRE, M., BLANCKEMAN, B. (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 295-307.

OSTER-STIERLE, P., « Toussaint. Tisseur. Haute couture dans *M.M.M.M.* » dans DEVÉSA, J.-M. (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020, pp. 339-346.

PETRILLO, M. G., *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Fasano, Schena Editore, 2013.

PIRET, P., « Portrait de l'artiste en Oriental » dans DEMOULIN, L., PIRET, P. (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 38, 2010, pp. 35-46.

RIMINI, T., « *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint traduit par l'écrivain-traducteur Roberto Ferrucci » in GRAVET, C., LIEVOIS, K. (dir.), *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, pp. 115-133.

ROCHEVILLE, S. « La carte de crédit de Toussaint » dans CHAUDIER, S. (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint Étienne, Publications de l'Université, 2006, pp. 229-335.

RUBINO, G., « Le cinéma de Toussaint » dans *Société Roman 20-50*, 2006/2 n° 42, pp. 161-169.

RUBINO, G., « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale » dans DAMBRE, M., BLANCKEMAN, B. (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 71-80.

SCHULTE NORDHOLT, A., « “L'urgence et la patience”, principes dynamiques de *La Vérité sur Marie* » dans CHAUDIER, S. (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 137-147.

ŠOTOLOVÁ, J. « Les mécanismes de séduction de Jean-Philippe Toussaint, écrivain » dans DEVÉSA, J.-M. (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020, pp. 21-31.

VON TSCHILSCHKE, C., « Il était une fois la télévision : La Télévision (1997) de Jean-Philippe Toussaint au miroir de La Lenteur (1995) de Milan Kundera » dans DEVÉSA, J.-M. (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020, pp. 157-166.

WAGNER, F., « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité » dans DEMOULIN, L., PIRET, P. (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 38, 2010, pp. 25-34.

WAGNER, F., « *M.M.M.M.* La tétralogie à l'épreuve de la narratologie (et vice versa) » dans *Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*, n° 72, décembre 2021, p. 37.

Sites web et entretiens en ligne :

HARANG, J.-B., « En belge dans le texte », *Libération*, 19 septembre 2002. En ligne : https://next.liberation.fr/livres/2002/09/19/en-belge-dans-le-texte_415955 (Consulté le 30 mai 2019).

HARMEGNIES, B., « Docteurs honoris causa de l'UMONS. Présentation de Jean-Philippe Toussaint ». En ligne :

<https://sharepoint1.umons.ac.be/FR/actualites/Documents/2014/Octobre/DiscoursPrésentationToussaint20141003.pdf> (Consulté le 7 décembre 2018).

KAPRIËLIAN, N., « Nuevo libro de Jean-Philippe Toussaint : La verdad sobre Marie » in *Los Inrockuptibles*, 5 décembre 2012. En ligne : <https://losinrocks.com/nuevo-libro-de-jean-philippe-toussaint-la-verdad-sobre-marie-ea2e385896af> (Consulté le 24 juillet 2019).

MARCANDIER, C., « Les quatre saisons de l’amour : Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.* » dans *Diacritik*, 12 octobre 2017. En ligne : <https://diacritik.com/2017/10/12/les-quatre-saisons-de-lamour-jean-philippe-toussaint-m-m-m-m/> (Consulté le 1 mai 2021)

SILBERT, N., « Littérature : Jean-Philippe Toussaint, un classique très moderne » dans *Les Échos*, 6 nov. 2020. En ligne : <https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/litterature-jean-philippe-toussaint-un-classique-tres-moderne-1262544> (Consulté le 1 mai 2021)

« Les intellectuels du XXI^e siècle. Entretien avec Jean-Philippe Toussaint ». En ligne : <https://www.france.tv/france-5/les-intellectuels-du-xxie-siecle/561435-entretien-avec-jean-philippe-toussaint.html> (Consulté le 16 février 2021).

« Monsieur Toussaint » Propos recueillis par Jean-Louis Tallon, Bruxelles, mai 2002 dans *HorsPress – Webzine culturel*. En ligne : <https://erato.pagesperso-orange.fr/horspress/toussaint.htm> (Consulté le 14 novembre 2020).

« Toulouse. Jean-Philippe Toussaint : “Le sexe et la mort sont au cœur de mes livres” ». En ligne : <https://www.ladepeche.fr/article/2013/10/10/1727543-jean-philippe-toussaint-sexe-mort-sont-coeur-livres.html> (Consulté le 5 mars 2020).

Les Éditions de Minuit : http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Jean_Philippe_Toussaint-1460-1-1-0-1.html (Consulté le 16 novembre 2020).

Les éditions Le Passage : <http://www.lepassage-editions.fr/2016/10/27/jean-philippe-toussaint/> (Consulté le 16 novembre 2020).

3 Traductologie, Histoire de la traduction, Littérature belge en traduction, Sociologie de la traduction, Traduction intersémiotique

AUDET, L., « Évaluation de la traduction littéraire : de la “sensibilité à la littéarité” à la “littéarité en traduction” dans *TTR*, Vol. 21, n° 1, 2008, pp. 127–172. En ligne : <https://doi.org/10.7202/029689ar> (Consulté le 07 mars 2021).

BARÈGE, Thomas « Un ping-pong transatlantique : les traductions de Proust en espagnol » dans *Société française de littérature générale et comparée, Actes & Volumes collectifs*. En ligne : <http://sflgc.org/acte/thomas-barege-un-ping-pong-transatlantique-les-traductions-de-proust-en-espagnol/> (Consulté le 18 juin 2022).

BÉGHIN, L., ROLAND, H. (dir.), « Les passeurs. Médiation et traduction en Belgique francophone » in *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°45, 2014. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/2526> (Consulté le 17 février 2021).

BENJAMIN, W., *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, Paris, Payot et Rivages, Collection Petite Bibliothèque Payot, 2011. Trad. fr. : Cédric Cohen Skalli.

BERMAN, A., *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

BERMAN, A., « La traduction et la langue française » dans *Meta*, vol. 30, n° 4, pp. 341–342. En ligne : <https://doi.org/10.7202/002063ar> (Consulté le 24 juillet 2022).

BERMAN, A., *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BERMAN, A., *L'Âge de la traduction*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

BONNEFOY, Y., « La traduction au sens large » dans *Littérature*, n° 150, juin 2008, pp. 9-24. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-2-page-9.htm> (Consulté le 24 juillet 2022).

BOURDIEU, P., « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, décembre 2002. La circulation internationale des idées, pp. 3-8. En ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793 (Consulté le 18 juin 2022).

BULOT, T., BLANCHET, P., *Une introduction à la sociolinguistique (pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde)*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013.

CASANOVA, P., *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, (1999) 2008.

CASANOVA, P., « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal » dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 144, septembre 2002. En ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2804 (Consulté le 10 décembre 2020).

CASSIN, B., *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.

CHAUVEAU, I., « Comment Wang-Fô fut sauvé : l'erreur culturelle au cœur des réécritures ? » dans SCHWERTER, S., GRAVET, C., BARÈGE, T. (dir.), *L'erreur culturelle en traduction. Lectures littéraires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019, pp. 155-169.

COSTA, B., GRAVET, C. (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnages*, Mons, UMONS, 2016.

DARRIEUSSECQ, M. « Préface » dans Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, Paris, Gallimard, 2020. Trad. fr. : Marie Darrieussecq.

DELISLE, J., *L'Analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984.

DELOOR, S., « L'opposition entre passé simple et passé composé en espagnol et en français » dans Carmen Ballester de Celis, Yekaterina García Markina (dir.), *L'épreuve de traduction. CAPES et agrégation d'espagnol*, Malakoff, Armand Colin, 2018, pp. 5-31.

DEMOULIN, L., « Génération innommable » dans *Textyles*, n°14, 1997. En ligne : <https://doi.org/10.4000/textyles.2152> (Consulté le 12 juillet 2022).

DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, (Labor 2005) 2014.

DERRIDA, J., *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996-2016.

DE DIEGO, J. L., « La literatura y el mercado editorial » dans Jorge Monteleone (dir.) *Una literatura en aflicción. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2018, pp. 319-349.

DE SAGASTIZÁBAL, L., QUEVEDO, L., « Pienso el catálogo como una intervención sobre los debates locales » (entrevista a Leonora Djament), *Optimistas seriales. Conversaciones con editores*, Buenos Aires, Eudeba, 2015, pp. 112-127.

DIAZ MARTÍNEZ, L., « García Márquez traducido: observaciones sobre la variación » dans Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamín Loy, Gesine Müller (dir.), *Literatura latina mundial. Dispositivos y disidencias*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2020, pp. 147-172.

DUCHÉ, V., WUILMART, F. (dir.), *Présences du traducteur*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

D'HULST, L., « Le dilemme de Buridan : Une histoire de la traduction belge est-elle possible ? » dans *Chronotopos* 1/2019, pp. 65-80. En ligne : <https://chronotopos.eu/index.php/cts/issue/view/25/full%20issue> (Consulté le 17 février 2021).

ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, R.C.S. Libri, Bompiani, 2003 - *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006. Trad. fr. : Myriem Bouzaher.

FABBRI, P., *El giro semiótico*, Barcelone, Gedisa, (2000) 2004, p. 140. Trad. esp. : Juan Vivanco Gefaell.

FÉDIER, F., « L'intraduisible » in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2005/4 (Tome 130), Presses Universitaires de France, pp. 481-488. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2005-4-page-481.htm> (Consulté le 28 mai 2021).

FRANGI, K., « Dante Alighieri. La Divina Comedia traducida por Claudia Fernández Speier » dans *Revista Chilena de Estudios Medievales*, n°20, 2021, pp. 87-89.

GRAVET, C. (dir.), *Traductrices et traducteurs belges*, Mons, Université de Mons, coll. Travaux et documents, 2013.

GRAVET, C., LIEVOIS, K. (dir.), *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction*, Bruxelles, Peter Lang, Coll. Liminaires – Passages interculturels, 2021.

GRAVET, C., GILLIS, P. (dir.), *Cahiers internationaux de symbolisme. Résistance*, n° 158-159-160, 2021

GROSSMAN, E. , *Why translation matters*, New Haven – London, Yale University Press, 2011.

HAYETTE, M., HENRY, K., « Une écriture “résistante” marquée au coin de la “contradiction” ? Pour une critique de la première traduction chinoise de la pièce maeterlinckienne “La Mort de Tintagiles” » dans GRAVIER, C., GILLIS, P. (dir.), *Cahiers internationaux de symbolisme. Résistance*, n° 158-159-160, 2021, pp. 109-130.

HELLOT, M.-C., « La tradaptation : quand traduire, c’est adapter Shakespeare », dans *Jeu*, n°133, 2009, pp. 78–82. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2009-n133-jeu1510950/62975ac.pdf> (Consulté le 18 janvier 2021).

HERSANT, P., « La troisième main : réviser la traduction littéraire » dans HARTMANN, E., HERSANT, P. (dir.), *Au Miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, Paris, Éditions des archives contemporaines, coll. « Multilinguisme, traduction, création », 2019, pp. 45-70.

HEWSON, L., *An Approach to Translation Criticism*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011.

JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, (1963) 2003. Trad. fr. : Nicolas Ruwet.

KELLER, L., *Lire, traduire, éditer Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

KLINKENBERG, J.-M., « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique » dans *Littérature*, n°44, 1981. *L’institution littéraire II*, p. 33-50. En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1360 (Consulté le 24 juillet 2019).

KLINKENBERG, J.-M., « Langue et déficit identitaire dans le roman belge contemporain » dans Gauvin, Lise (dir.), *Les langues du roman : Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 1999, pp. 109-127. En ligne : <http://books.openedition.org/pum/9663> (Consulté le 1 décembre 2020).

KLINKENBERG, J.-M., *Petites mythologies belges*, Bruxelles, (Les Impressions Nouvelles, 2013) Communauté française de Belgique, 2018.

KRUGER, H., « The Effects of Editorial Intervention », dans Gert de Sutter, Isabelle Delaere, Marie-Aude Lefer (dir.), *Empirical translation studies: New methodological and theoretical traditions*, Berlin, De Gruyter, 2017.

LACHENY, M., RENTEL, N., SCHWERTER, S. (dir.), *Langues et cultures en contact. Réflexions linguistiques et traductologiques*, Berlin, Peter Lang, 2022

- LADMIRAL, J.-R., *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- LADMIRAL, J.-R., *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, (2014) 2015.
- LAUTEL-RIBSTEIN, F., PINEIRA-TRESMONTANT, C. (dir.), *Des mots aux actes. Sémantique(s), sémiotiques et traduction*, 2018, n° 7, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- LEBSANFT, F., MIHATSCH, W., POLZIN-HAUMANN, C. (dir.), *El español, ¿desde las variedades a la lengua pluricéntrica?*, Frankfurt-sur-le-Main, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft / Iberoamericana, 2012.
En ligne : <https://doi.org/10.31819/9783954870219> (Consulté le 21 juin 2022).
- LEFEVERE, A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, New York, Routledge, 1992.
- LEMAIRE, N., « La révision à l'épreuve de l'erreur culturelle » dans SCHWERTER, S., GRAVET, C., BARÈGE, T. (dir.), *L'erreur culturelle en traduction. Lectures littéraires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019, pp.19-34.
- LHAFI, S., « Rendements textuels du plus-que-parfait et de son homologue espagnol » dans Berrendonner, A./Mosegaard-Hansen, M.-B./Zafiou, R. (dir.), *Actes du XXVIIe CILPR*, Nancy, 15-20 juillet 2013, p. 133-144.
- LHAFI, S., « Être ou avoir : De l'influence de l'auxiliaire pour la traduction du plus-que-parfait vers l'espagnol » dans Salah Mejri, Gaston Gross, (dir.) *Phraséologie et profils combinatoires: lexicale, syntaxe et sémantique*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- LIEVOIS, K., GRAVET, C. (dir.), *Parallèles*, 32(1) – La littérature belge francophone en traduction, avril 2020. En ligne : <https://www.paralleles.unige.ch/fr/tous-les-numeros/numero-32-1/> (Consulté le 20 novembre 2020).
- LOMBEZ, C., « Avec qui traduit-on ? Les imaginaires de la traduction poétique » dans *Itinéraires*, 2018 - 2 et 3, *Les imaginaires de la traduction*, 2019. En ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/4561> (Consulté le 24 juillet 2019).
- MARCHAND, A., ROUX, P. (dir.), « La signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XXe-XXIe siècles », *Revue des Sciences Humaines*, 2 (n°338), avril-juin 2020, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2020.
- MEJRI, S., « Traduire, c'est gérer un déficit » dans *Meta*, 50 (1), p. 120-128. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n1-meta864/010662ar/> (Consulté le 7 juin 2021).
- MALDONADO CÁRDENAS, M., « Español como lengua pluricéntrica. Algunas formas ejemplares del español peninsular y del español en América » dans Franz Lebsanft, Wiltrud Mihatsch, Claudia Polzin-Haumann (dir.), *El español, ¿desde las variedades a la lengua pluricéntrica?*, Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 2012, pp. 95-122.
- MOSSOP, B., « Judging a translation by its cover » dans *The Translator*, mai 2017.

MOUNIN, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1963.

NANIO, F., « El “argentino neutro”, un oxímoron en la traducción audiovisual » dans *Lenguas Vivas*, n°13, novembre 2017. La traducción en Argentina, pp. 196-210.

NEWMARK, P., *A Textbook of Translation*, Hertfordshire, Prentice Hall, 1998.

NOWOTNA, M., *La Perception et la Forme. Comment traduit-on ?*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

PANESI, J., « La traducción en la Argentina » in *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.

POULIN I., *Le Transport romanesque. Le roman comme espace de la traduction, de Nabokov à Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

PROVENZANO, F., « La littérature belge comme partie prenante d’une francophonie Nord » dans *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 2011, n°63, pp. 27-42.
En ligne : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2011_num_63_1_2626 (Consulté le 2 décembre 2020).

PYM, A., *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Frankfort-sur-le-Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1992.

RICŒUR, P., *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

SAFERSTEIN, E., SZPILBARG, D., « La industria editorial argentina, 1990-2010 : entre la concentración económica y la bibliodiversidad » dans *alter/nativas*, n° 3, 2014.
En ligne : <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2014/essays2/saferstein-szpilbarg.html> (Consulté le 18 juin 2022)

SAMOYAULT, T., *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

SAMOYAULT, T., « L’agonistique du traduire » in *Critique*, n° 886, mars 2021, pp. 236-250.

SAPIRO, G., (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

SAPIRO, G., *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

SCHWERTER, S., « Tout est dans la taille des carreaux. Les erreurs culturelles : un défi en traduction littéraire » dans SCHWERTER, S., GRAVET, C., BARÈGE, T. (dir.), *L’erreur culturelle en traduction. Lectures littéraires*, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019, pp. 35-50.

SCHWERTER, S., GRAVET, C., BARÈGE, T. (dir.), *L’erreur culturelle en traduction. Lectures littéraires*, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.

SELESKOVITCH, D., LEDERER, M., *Interpréter pour traduire*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Traductologiques, (2014) 2020.

SNELL-HORNBY, M., *Translation Studies – An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins, 1995.

STEINER, G., *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, (1975,1992)1998, Oxford University Press. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998. Trad. fr. : Lucienne Lotringer et Pierre Emmanuel Dauzat.

TIPIANI, M. V., « El proceso editorial de la traducción en Colombia: entrevista a Iván Hernández Arbeláez, editor de Cara y Cruz, Editorial Norma » dans *Mutatis Mutandis*, vol. 6, No. 2, 2013, pp. 567-572. En ligne : <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/15495/15452> (Consulté le 16 juin 2022).

VANASTEN, S., SERGIER, M. (dir.), *Littéraire belgitude littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011.

VEGA, M. Á., *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994.

VENTURINI, S., « La nueva edición argentina : la traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales (2000-2019) » dans *Cuadernos LIRICO*, n° 20, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/lirico/8691> (Consulté le 18 mai 2022).

VENUTI, L. (dir.), *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge, (2000-2004) 2012.

VINAY, J.-P., DARBELNET, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, (1958) 1968.

WEBER, É. « La variation diastratique et sa traduction en espagnol : le cas du roman *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Edouard Louis » dans *La main de Thôt*, n° 9 , 2021. La traduction littéraire et SHS à la rencontre des nouvelles technologies de la traduction : enjeux, perspectives et défis. En ligne : <https://revues.univ-tlse2.fr/443/lamaindethot/index.php?id=997>. (Consulté le 18 mai 2022).

Sites web et entretiens en ligne :

MONTAGNA, N., Centre d'information des Nations unies à Buenos Aires, « Día del idioma español : “Somos lo que de la lengua hacemos” ». En ligne : <https://news.un.org/es/interview/2021/04/1491222> (Consulté le 12 juin 2022).

VAN REETH, A., *Les chemins de la philosophie*, Épisode 5 : Brice Matthieussent, traducteur : « Tout texte est intraduisible, mais il faut quand même tout traduire ! ». En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-chemins-de-la-philosophie-emission-du-vendredi-30-avril-2021> (Consulté le 24 mai 2021).

« Dante revisitado ». En ligne : <https://www.perfil.com/noticias/cultura/dante-revisitado.phtml> (Consulté le 26 mai 2022).

Archive de Jorge Luis Borges à propos de son traducteur Nestor Ibarra, France Culture, 01 mars 1965. En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-chemins-de-la-philosophie-emission-du-vendredi-30-avril-2021> (Consulté le 24 mai 2021).

3 Analyse du discours, Critique littéraire, Esthétique, Linguistique, Narratologie, Psychanalyse, Sémiotique, Sociologie, Stylistique

ADAM, J.-M., *Les Textes : Types Et Prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992.

BARBAZAN, M., *Le Temps verbal. Dimensions linguistiques et psycholinguistiques*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006.

BARTHES, R., « L'effet de réel » dans *Communications*, 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, pp. 84-89. En ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 (Consulté le 15 mai 2020).

BARTHES, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES, R., *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

BARTHES, R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux*, 1977, dans *Œuvres complètes*, Tome V, 1977-1980, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 25-296.

BENVENISTE, É., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

BERTRAND, D., *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985.

BOURDIEU, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

BOUZET, J., *Grammaire espagnole. Classes supérieures de l'Enseignement Secondaire. Préparation à la licence*, Paris, Belin, 1990.

CHARADEAU, P., MAINGUENEAU, D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

COIGNARD, J., « Botticelli. Grâce & mélancolie » dans *Connaissance des Arts*, Musée Jacquemart-André, hors-série, n° 944, pp. 10-13.

COMRIE, B., *Tense*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

COSTE, J., REDONDO, A. (1987) : *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris, Sedes, 1999.

COURTÉS, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997. Trad. esp. Enrique Ballón Aguirre.

DI TULLIO, A., *Manual de gramática del español*, Buenos Aires, Waldhuter Editores, (2010) 2014.

DONNI DE MIRANDE, N. E., « El sistema verbal en el español de la Argentina : Rasgos de unidad y de diferenciación dialectal » dans *Revista de Filología Española*, vol. LXXII, n° 3-4, 1992.

En ligne : <http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/587/655> (Consulté le 24 juillet 2019).

DUCROT, O., SCHAFFER, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, (1972) 1995.

ECO, U., *Sulla letteratura*, Milan, Bompiani, 2002 - *De la littérature*, Paris, (Bompiani 2002) Grasset & Fasquelle 2003. Trad. fr. : Myriem Bouzaher.

FABBRI, P., *La svolta semiótica*, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1998 – *El giro semiótico*, Barcelone, Gedisa (2000) 2004. Trad. esp. : Juan Vivanco Gefaell.

FONTANELLA DE WEINBERG, M. B., (dir.), *El español de la Argentina y sus variedades regionales*, Buenos Aires, Edicial, 2000.

FILINICH, M. I., *La voz y la mirada*, Mexique, Plaza y Valdés – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, 1997.

FILINICH, M. I., *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

FONTANILLE, J., *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF 1999.

FONTANILLE, J., *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, (1999) 2003.

FONTANILLE, J., *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.

FONTANILLE, J., *Corps et sens*, Paris, PUF 2011.

FOUCAULT, M., « Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, pp. 46-49. En ligne : <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (Consulté le 27 août 2022).

FOUCAULT, M., « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969) dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 2015.

FOUCAULT, M., *L'Archéologie du savoir* (1969), dans *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015.

FREUD, S., *Trauer und Melancholie*, 1917 – *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot & Rivages, 2011. Trad. fr. : Aline Weill.

FROMILHAGUE, C., *Les figures de style*, Paris, (Nathan, 1995) Armand Colin (2010) 2015.

GARCÍA NEGRONI, M. M., « La distinción pretérito perfecto simple / pretérito perfecto compuesto. Un enfoque discursivo » dans *Discurso y sociedad*, vol. 1, n° 2, junio de 1999, pp. 45-60.

GARCÍA NEGRONI, M. M., « Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia » dans *Páginas de guarda*, n° 7, otoño 2009, pp. 11-27.

GARCÍA NEGRONI, M. M., *Para escribir bien en español. Claves para una corrección de estilo*, Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2016.

GENETTE, G., « Frontières du récit » dans dans *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, pp. 152-163. En ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121 (Consulté le 10 janvier 2022).

GENETTE, G. « Vraisemblance et motivation » dans *Communications*, 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, pp. 5-21. En ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154 (Consulté le 14 mai 2020).

GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, G., *Discours du récit*, Paris, Seuil, (1972, 1983) 2007.

GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, (Larousse, 1966), Paris, PUF, (1986), 2002

GREIMAS, A. J. et al., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972.

GREIMAS, A. J., *Maupassant, La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976. *La semiótica del texto : ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Paidós, Barcelona, 1993. Trad. esp. : Irene Agoff.

GREIMAS, A. J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.

GREIMAS, A. J., COURTÉS, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (1979) 1993.

GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

GRONEBERG, M. « Le *Gesamtkunstwerk* et l'homme entier. Essai sur l'actualité de l'art total » dans *Études de lettres*, n° 1, 2018. En ligne : [http:// journals.openedition.org/edl/1081](http://journals.openedition.org/edl/1081) (Consulté le 8 mai 2022).

HAMON, Ph., *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.

HÉNAULT, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012.

HUSTON, N., *Dire et interdire*, Paris, Payot & Rivages, (Payot, 1980) (2002) 2020.

KEANE, T., « Figurativité et perception » dans *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 17, 1991, PULIM, Université de Limoges, pp. 1-30.

KEANE GREIMAS, T., *L'ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010.

KOVACCI, O., *El comentario gramatical I*, Madrid, Arco Libros, Biblioteca Philológica, 1990.

KOVACCI, O., *El comentario gramatical II*, Madrid, Arco Libros, Biblioteca Philológica, 1992.

KRISTEVA, J., *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.

KRISTEVA, J., « La révolte intime : Colette », Séminaire doctoral de Julia Kristeva - Idéalisations, génitalité, néo-réalité. En ligne : <http://www.kristeva.fr/idealisation.html> (Consulté le 3 juillet 2020).

LABANDEIRA, M. C., *El Manifiesto Comunista como objeto semiótico. Un estudio de ediciones en español que circularon en Argentina (1893-2010)*, Thèse de Magister en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, soutenue le 20 septembre 2018.

LACAN, J., *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

LOIS, É., *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001.

MAINGUENEAU, D., *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, (1986,1990,1993), 2003.

MAINGUENEAU, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, (1996) 2009.

MAINGUENEAU, D., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, (2004) 2013.

MOLINIÉ, G., *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

- MOLINIÉ, G., *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1993 ; 2004) 2008.
- PRINCE, G., « Introduction à l'étude du narrataire » in *Poétique*, 1973, n° 14, pp. 178-196.
- ROUAYRENC, C., *Les gros mots*, Paris, Presses Universitaires de France, (1996) 1998.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española. Manual*, Madrid, Espasa Libros, 2010.
- SANCHEZ, G. F., *Âge, métiers, résidence et genre dans la langue du sud de Salamanque*, Mons, UMONS, Collection « Travaux et documents » n° 11, 2018. Trad. fr. Dominique Van Ham et Pauline Castel.
- SAPIRO, G., *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.
- SHAPIRO, M., *Words and Pictures*, La Haye, Mouton Publishers, 1973.
- SIMONIN, A., « La mise à l'épreuve du nouveau roman. Six cent cinquante fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet (1955-1959) » dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55 - 2, 2000, p. 415-437.
- SIMONIN-GRUMBACH, J., « Pour une typologie des discours » dans KRISTEVA, J., MILNER, J.-C., RUWET, N. (dir.), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 85-121.
- SOLER CAÑAS, L., « Un verbo prohibido », *Comunicación Académica* N° 47, Academia Porteña del Lunfardo, 24 de septiembre de 1964. En ligne : <http://www.lunfardo.org.ar/wp-content/uploads/2015/07/COMUNICACION-ACADEMICA-N-47.pdf> (Consulté le 08 juillet 2022).
- TABAROVSKY, D., *Fantasma de la vanguardia*, Buenos Aires, Mardulce, 2018.
- TADIÉ, J.-Y., *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- TOURATIER, C., « Récit et temps verbaux » dans *L'information Grammaticale*, n° 41, 1989, pp. 3-5. En ligne : https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1989_num_41_1_1997 (Consulté le 10 janvier 2022).
- TOURNIER, N., TOURNIER, J., *Dictionnaire de lexicologie française*, Paris, Ellipses, 2007.
- VIART, D., *Le Roman français au XXe siècle*, Hachette, « Hachette supérieur », Paris, 1999.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2010.

4 Autres textes cités

CAMUS, A., *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

CARSON, A., *Antigonick* (d'après *Antigone* de Sophocle), Paris, L'Arche, 2019. Trad. fr. : Édouard Louis.

FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française, 1972.

GALEY, M., *Marguerite Yourcenar. Les yeux ouverts*, Paris, Centurion, 1980.

HUSTON, N., *Nord Perdu*, Paris, Actes Sud, 1999.

PROUST, M., « Lettres à la comtesse de Noailles : 1901-1919 » dans *Correspondance générale de Marcel Proust*, vol. 2, Paris, Plon, 1931.

PROUST, M., *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard, Folio, 1954.

PROUST, M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1987.

PROUST, M., *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, Folio, 1988.

PROUST, M., *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Folio, 1989,1990

ROBBE-GRILLET, A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963/2013.

SARTRE, J. -P., *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

WOOLF, V., *Un lieu à soi*, Paris, Gallimard, 2020. Trad. fr. : Marie Darrieussecq.

YOURCENAR M., *Alexis ou le traité du vain combat*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 1-75.

Sites web et entretiens en ligne :

Les Rougon-Macquart : <https://www.les-rougon-macquart.fr/> (Consulté le 7 mars 2022).

Maison de Balzac. *La Comédie humaine* : <https://www.maisondebaltac.paris.fr/fr/decouvrir-le-musee/les-collections/la-comedie-humaine> (Consulté le 7 mars 2022).

Le carnet et les instants : <https://le-carnet-et-les-instants.net/> (Consulté le 22 février 2021).

<https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Du-monde-entier/Ulysse2#> (Consulté le 10 mars 2022).

<https://www.virtualuffizi.com/fr/les-personnages-du-printemps-de-botticelli.html> (Consulté le 22 mars 2022).

<https://elgourmet.com/glosario/> (Consulté le 08 juillet 2022).

Michael Melia, « Cadena de TV Telemundo apunta a un español neutral en EEUU ». En ligne : <https://www.lmtonline.com/lmtenespanol/articulo/Cadena-de-TV-Telemundo-apunta-a-un-espa-ol-10283859.php> (Consultado el 1 de noviembre de 2021).

« Jacques Derrida On Love and Being ». En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=dj1BuNmhjAY&t=75s> (Consulté le 27 mai 2020).

Toyokawa Saikaku, « Tange Kenzô, architecte monumental du Japon moderne Architecture », 14.09.2021. En ligne : <https://www.nippon.com/fr/japan-topics/b07217/> (Consulté le 16 juillet 2022).

Table des matières

Remerciements	4
Abréviations	5
Sommaire	6
Introduction	7
Première partie	13
Chapitre 1 - Cadre théorique	14
1.1 La traduction littéraire.....	14
1.1.1 La traduction littéraire et la littérarité.....	14
1.1.2 Sources traductologiques et générales.....	17
1.1.3 Sources spécifiques.....	20
1.1.4 Traduction français-espagnol.....	22
1.1.5 Traduction littérature belge francophone.....	23
1.1.6 Traduction intersémiotique.....	28
1.2. Les études sur Jean-Philippe Toussaint.....	29
1.2.1 Ouvrages et articles consacrés à Jean-Philippe Toussaint et sa production.....	29
1.2.2 Thèses et mémoires.....	30
1.2.3 Études sur la « série de Marie ».....	32
1.2.4 Jean-Philippe Toussaint et le cinéma.....	32
Chapitre 2 - Méthodologie	35
2.1 L'approche herméneutique.....	36
2.2 La méthode employée.....	40
2.2.1 Lecture des textes sources.....	42
2.2.2 Lecture de l'ensemble de la critique à propos de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint.....	42
2.2.3 Lecture des traductions.....	43
2.2.4 Comparaison entre textes source et texte cible.....	44
2.2.5 Identification des problématiques.....	45
2.2.6 Classification et traitement des problématiques.....	45
2.2.7 Conclusions.....	46
2.3 Composition du choix bibliographique.....	46
Conclusion.....	46
Chapitre 3 - Jean-Philippe Toussaint et la série de Marie	47
3.1 Jean-Philippe Toussaint.....	47
3.1.1 Jean-Philippe Toussaint – Écrivain belge francophone.....	47
3.1.2 Identité et auto-perception de Jean-Philippe Toussaint.....	50
3.1.3 Jean-Philippe Toussaint et sa place dans la littérature belge.....	53
3.1.4 Minuit et la perception de Jean-Philippe Toussaint.....	58
3.2 Le corpus : <i>M.M.M.M.</i> ou la « série de Marie ».....	64
3.2.1 La série de Marie et ses traductions espagnoles.....	64
3.2.2 Caractéristiques générales du corpus.....	68
3.2.2.1 Le narrateur.....	69
3.2.2.2 La construction de Marie.....	73
3.2.2.3 L'histoire et le style.....	82
3.2.3 L'esthétique du désaccord dans la série de Marie.....	85
3.2.3.1 Le désaccord dans la série de Marie.....	86
3.2.3.2 Les isotopies du désaccord.....	90
3.2.3.3 La figurativité visuelle dans <i>Faire l'amour</i>	91
3.2.3.4 L'isotopie chromatique.....	92
3.2.3.5 L'isotopie lumineuse et les autres manifestations du désaccord.....	95
3.2.4 La mort et l'esthétique du désaccord dans la série de Marie.....	96
3.2.4.1 La mort de l'amour.....	97

3.2.4.2 Les autres morts.....	99
3.2.4.3 La mort comme rencontre.....	100
3.2.4.4 Le deuil de Marie et la mélancolie du narrateur.....	103
3.2.4.5 La vie versus la mort.....	105
3.2.5 L'esthétique du désaccord et la traduction.....	106
3.2.5.1 Jean-Philippe Toussaint et la traduction.....	106
3.2.5.2 Le multilinguisme dans la série de Marie.....	109
3.2.5.2.1 Multilinguisme et humour.....	116
3.2.5.2.2 Le multilinguisme et l'esthétique du désaccord.....	118
3.3 Conclusion.....	120
Deuxième partie.....	121
Chapitre 1 - Les traductions et les variétés d'espagnol.....	122
1.1 La traduction espagnole de la tétralogie de Marie.....	122
1.1.1 Une traduction fragmentaire.....	122
1.1.2 Un traducteur argentin et deux traducteurs espagnols.....	125
1.1.3 Les variétés d'espagnol.....	128
1.1.3.1 Les traductions espagnoles et le problème des variétés.....	131
1.1.3.2 Marques morphosyntaxiques.....	142
1.1.3.3 Marques lexicales.....	145
1.1.3.3.1 Termes vestimentaires.....	146
1.1.3.3.2 Les expressions figées et les dictons.....	148
1.1.3.3.3 Les vulgarités et les obscénités.....	150
1.1.3.3.4 La traduction coordonnée comme possible solution.....	153
Chapitre 2 - La résistance à la traduction et l'(in)traduisibilité.....	157
2.1 La résistance et l'(in)traduisibilité.....	157
2.2 La résistance à la traduction dans la série de Marie.....	160
2.3 Les différents types de résistance.....	163
2.3.1 La résistance lexicale.....	164
2.3.1.1 Les termes en langue étrangère.....	164
2.3.1.2 Les gros mots et les vulgarités.....	166
2.3.1.3 Les mots et expressions argotiques.....	168
2.3.1.4 Les expressions figées.....	170
2.3.1.5 Les termes vestimentaires.....	173
2.3.2 La résistance morphosyntaxique.....	177
2.3.2.1 L'altération de la syntaxe.....	177
2.3.3 La résistance stylistique.....	179
2.3.3.1 Ponctuation et paragraphes.....	179
2.3.3.2 Les figures.....	181
2.3.3.3 Les vulgarités et les obscénités.....	185
2.4 Des ambiguïtés et des erreurs culturelles.....	188
2.4.1 Des ambiguïtés.....	188
2.4.2 Les erreurs culturelles.....	191
2.5 À titre de conclusión.....	195
Chapitre 3 - La traduction et la temporalité dans la série de Marie.....	197
3.1 La temporalité comme recours stylistique.....	197
3.2 Passé simple (PS) et passé composé (PC).....	199
3.2.1 Passé simple (PS) et passé composé (PC) en français.....	199
3.2.2 Pretérito Perfecto Simple (PPS) et Pretérito Perfecto Compuesto (PPC) en espagnol.....	202
3.2.3 Passé simple et passé composé dans le récit.....	208
3.2.4 Le passé simple comme trait stylistique.....	215
3.3. Le plus-que-parfait (PqP) et le <i>pluscuamperfecto</i> (PcP).....	218
3.3.1 Le <i>pluscuamperfecto</i> (PcP) en espagnol.....	219
3.3.2 Les traductions du plus-que-parfait (PqP).....	220
3.3.3 Le plus-que-parfait comme trait stylistique.....	227
3.4 La traduction de l'imparfait.....	230
3.5 Conclusion. Vers un autre sujet du discours.....	235
Chapitre 4 - Les paratextes et la traduction intersémiotique.....	238
4.1 Le texte comme « totalité matérielle ».....	238

4.1.1 Les éditions en français de la série de Marie.....	239
4.2 La notion de « paratexte »	240
4.3 La traduction intersémiotique.....	241
4.3.1 Les couvertures.....	245
4.3.2 Les couvertures des traductions.....	246
4.4 Les quatrièmes de couverture.....	251
4.5 À titre de conclusion	253
Conclusion	255
Table des matières.....	278

Tableau 1 - Éditions originales	67
Tableau 2 - Traductions espagnoles.....	67
Tableau 3 - Éditions originales	123
Tableau 4 - Traductions espagnoles.....	123
Tableau 5 - Traductions anglaises.....	123
Tableau 6 - Traductions allemandes	123
Tableau 7 - Traductions italiennes	124
Tableau 8 - Types de variation externe.....	129
Tableau 9 - Comparatif espagnol péninsulaire et rioplatense.....	147
Tableau 10 - Comparatif espagnol péninsulaire et rioplatense.....	172
Tableau 11 - Caractérisation des deux plans de l'énonciation selon Benveniste	201
Tableau 12 - Comparatif plans de l'énonciation	210
Figure 1- Sandro Botticelli, L'Annonciation du Cestello.....	75
Figure 2 - Sandro Botticelli, La Naissance de Vénus	75
Figure 3 - Sandro Botticelli, Le Printemps (Primavera).....	76
Figure 4 - Sandro Botticelli, Venus pudique (Venere) (Détail).....	77
Figure 5 - Désaccord.....	87
Figure 6 - Le désaccord dans Faire l'amour	88
Figure 7 - « je savais »	235
Figure 8 - Reproduction du Manifeste communiste publié par la revue Galera. Intelectual y Frívola.....	246
Figure 9 - Tableau comparatif des couvertures.....	248