



**HAL**  
open science

# La poétique de l'altérité : la traduction des stéréotypes et des sociolectes chez Craig Johnson et Ron Rash.

Emily Butler

## ► To cite this version:

Emily Butler. La poétique de l'altérité : la traduction des stéréotypes et des sociolectes chez Craig Johnson et Ron Rash.. Linguistique. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030091 . tel-04237696

**HAL Id: tel-04237696**

**<https://theses.hal.science/tel-04237696>**

Submitted on 11 Oct 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.



ED 625 - MAGIIE

EA 4398 – PRISMES

Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

Etudes du monde anglophone

(spécialité traductologie)

Emily BUTLER

*La poétique de l'altérité : la traduction des stéréotypes et des sociolectes chez Craig Johnson et Ron Rash.*

Directeur de recherche : Professeur Bruno PONCHARAL

Date de soutenance : 09/12/2022

Composition du jury :

Professeur Nicolas FROELIGER, Université Paris Cité/ Université Paris Diderot

Professeure Cliona NI RIORDAIN, Sorbonne Nouvelle

Professeur Bruno PONCHARAL, Sorbonne Nouvelle

Professeure Frédérique SPILL, Université de Picardie Jules Verne

Professeure Nathalie VINCENT-ARNAUD, Université de Toulouse - Jean Jaurès

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Professeur Bruno Poncharal, pour son soutien, ses conseils, son professionnalisme, sa disponibilité et sa bienveillance à mon égard durant toutes ces années. Un grand merci à Richard Ryan pour son aide et ses relectures. Merci à mes enfants pour leur patience, leur soutien et leur amour à toute épreuve.

I would like to thank my PhD director, Professor Bruno Poncharal for his support, his counseling, his professionalism and his availability during all these years. Many thanks to Richard Ryan for his support and proofreading. I also want to thank my children for their patience and undying support and love.

Intitulé de la thèse : *La poétique de l'altérité : la traduction des stéréotypes et des sociolectes chez Craig Johnson et Ron Rash.*

Ron Rash et Craig Johnson sont deux auteurs américains contemporains qui touchent les lecteurs en raison des thèmes sociétaux abordés, des stéréotypes qu'ils renversent et du profond ancrage régional de leurs romans. Leur description de l'altérité repose sur plusieurs ressorts littéraires dont le travail sur le stéréotype culturel et linguistique, ainsi que sur le sociolecte.

L'objectif de ce travail est d'étudier les difficultés liées à la traduction du stéréotype langagier, du stéréotype socioculturel et du sociolecte qui caractérisent les personnages. Comment transférer des stéréotypes linguistiques ou même un sociolecte, qui par définition, n'existent pas dans la langue-culture cible ?

De manière générale, l'appareil théorique de cette étude s'appuie sur une approche socioculturelle ainsi que la stylistique comparée, l'anthropologie et la linguistique. La première partie s'attardera sur la présentation du contexte éditorial, la présentation des écrivains et des traductrices, notamment leur *habitus*. La deuxième partie étudiera la poétique du stéréotype et plus précisément la traduction des expressions idiomatiques et autres marqueurs de stéréotypie. La troisième partie portera sur la traduction de stéréotypes socioculturels portant sur les Indiens et les habitants des Appalaches. Enfin, la quatrième et dernière partie étudiera la traduction des sociolectes.

L'objectif est d'analyser et de comparer les choix de traduction et de dégager les éventuelles stratégies de traduction mises en œuvre et de s'interroger sur le rôle du traducteur et sur la fonction de la traduction dans l'espace littéraire mondial, c'est-à-dire son contexte politique, économique et culturel.

Mots clés : traduction, stéréotype, sociolecte, *habitus*, approche socioculturelle, altérité.

*The poetics of alterity: the translation of stereotypes and sociolects in the works of Craig Johnson and Ron Rash.*

Craig Johnson and Ron Rash are two contemporary American writers praised for their universal appeal conveyed by the societal themes they cover, the manner in which they challenge stereotypes of the West and Appalachia and their unfailing attachment to the landscape. The authors convey alterity through the interplay between cultural and linguistic stereotypes that characterize the inhabitants of these remote regions.

The objective of this study is to examine the difficulties related to the translation of linguistic and sociocultural stereotypes as well as the translation of the sociolects. Indeed, how does one transfer linguistic and cultural stereotypes or even a sociolect that, by definition, do not exist in the target language and culture?

Generally speaking, this study will draw on the theoretical framework of the sociocultural approach, comparative stylistics, anthropology and linguistics. The first part of this study will present the publishing context, the writers and the three translators' *habitus*. The second part will examine the poetics of stereotypes and more specifically, the translation of idiomatic expressions and other markers of stereotypes. The third part will examine how sociocultural myths relating to Native Americans, cowboys from the Rockies, and people from Appalachia are translated. Finally, the fourth part will study how the sociolects are rendered.

The objective is to analyze and compare translation choices and to derive possible translation strategies that also raise the question of the translator's role as well as that of the role of translation in a global context — political, economic and cultural.

Key words : translation, stereotype, sociolect, sociology of translation, *habitus*, alterity.

## SOMMAIRE

### INTRODUCTION

### PARTIE I — CONTEXTE ÉDITORIAL ET CONTEXTE DE TRADUCTION

Chapitre 1. Contexte éditorial général

Chapitre 2. Présentation des écrivains et des cinq romans du corpus

Chapitre 3. Contexte de traduction

### PARTIE II — LA POÉTIQUE DU STÉRÉOTYPE ET SON TRAITEMENT EN TRADUCTION

Chapitre 1. Le stéréotype linguistique identifié

Chapitre 2. Problèmes de repérage du stéréotype linguistique

Chapitre 3. Traduction du jeu sur les stéréotypes linguistiques

Chapitre 4. La traduction des autres marqueurs de stéréotypes

### PARTIE III — LA TRADUCTION DU DÉTOURNEMENT DE STÉRÉOTYPES CULTURELS

Chapitre 1. Les Indiens

Chapitre 2. Les *hillbillies* de l'Est et de l'Ouest

Chapitre 3. L'antihéros

### PARTIE IV — LE LANGAGE COMME PAYSAGE

Chapitre 1. Contexte et définitions

Chapitre 2. Le langage des blancs chez Craig Johnson

Chapitre 3. L'*Indian English*

Chapitre 4. Le paysage langagier chez Ron Rash

CONCLUSION

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIÈRES

## INTRODUCTION

*“I looked up at the few remaining stars. It seemed that an awful lot of the voices in my life were so small and high as to be undetectable by the human ear.”*

Craig Johnson, *The Cold Dish*, 139 : 25.

Cet extrait du premier roman de Craig Johnson, auteur américain contemporain de romans dits ‘noirs’ ou ‘policiers’, dévoile l’une des motivations de l’écrivain, qui est de donner une voix aux habitants de la région reculée des montagnes Rocheuses du Wyoming par le biais de l’écriture. Ce besoin de faire connaître, de rendre hommage et ainsi de préserver une culture régionale spécifique est également le moteur principal qui anime un autre écrivain contemporain de romans classés dans la catégorie de romans noirs ou policiers, Ron Rash. Les deux auteurs explorent et partagent la beauté des paysages et la singularité des habitants de l’Ouest américain des montagnes Rocheuses pour ce qui est de Craig Johnson, et de la région des Appalaches de l’Est américain en ce qui concerne Ron Rash. Leur description de l’altérité repose sur plusieurs ressorts littéraires, dont le travail sur le stéréotype culturel et linguistique, ainsi que le sociolecte qui caractérise les personnages de ces régions méconnues. L’intérêt du choix de ce corpus réside dans le fait qu’il s’agit de romans contemporains et que la dimension synchronique peut donc être explorée. En effet, bien qu’il y ait de plus en plus de recherche existante à leur sujet, l’idée était de pouvoir éventuellement rencontrer les auteurs et les traducteurs, afin de recueillir des réponses concrètes à des questions et ainsi éviter une interprétation de certains choix de traduction. Le choix du corpus permettait également de contribuer à faire connaître la beauté de l’écriture et des régions dépeintes par ces deux auteurs. De plus, ces deux écrivains présentent un nombre important de similitudes telles qu’un ancrage régional très fort, le genre hybride de leurs romans, les thèmes sociétaux abordés, la nature qui est un personnage central, et les manières d’inscrire l’altérité.

Une thèse de traductologie invite à s’intéresser à la manière dont le transfert de l’inscription de l’altérité se fait. Ainsi, ce travail propose une réflexion sur ce transfert, qui, dans le corpus choisi, se décline selon deux modalités principales chez les deux écrivains : le stéréotype (linguistique et socioculturel) et le sociolecte. Il convient, ici,



de définir et d'expliquer le choix de ces deux termes, car il existe un flou notionnel quant à leur emploi et à leur définition.

Selon Barthes, les clichés et les schèmes fixes et récurrents nous plongent dans un état d'inertie :

« Le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue<sup>1</sup>. »

Les clichés représentent la *doxa*, qui est « l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé<sup>2</sup> ». Il les compare à Méduse qui pétrifie ceux qui la regardent. Barthes réfute le cliché et la *doxa*, ce discours prévisible et épouse parfaitement l'opinion de son temps. À ses yeux, il n'y a que la nouveauté qui est le « fondement de toute critique<sup>3</sup>. » Dans son livre, *Les idées reçues*, Ruth Amossy démonte magistralement l'hypocrisie de la hantise du stéréotype de Barthes et de la classe intellectuelle en montrant comment il a tenté de dépasser une position devenue intenable, mais sans y parvenir. Elle écrit très justement que « la manie du second degré ne suffit pas à protéger l'intellectuel de la banalité. L'intellectuel est pris à son propre piège. Les détours et jeux réflexifs n'aboutissent en dernière instance qu'à rétablir le stéréotype dans ses droits<sup>4</sup>. »

Ruth Amossy définit le cliché comme « une figure de style usée qui produit l'effet de banalité propre aux expressions toutes faites<sup>5</sup> » et qui « consiste souvent en une expression composée d'éléments insécables et qui font sens en bloc<sup>6</sup>. » Elle distingue les clichés des locutions figées, car selon elle, les clichés ne sont pas toujours des locutions en ce que les locutions ne provoquent pas forcément un effet de répétition. Elle envisage ainsi la notion de cliché dans sa « dimension de langage reçu, répété, et commun<sup>7</sup> », qui est une notion qui se développe au XIX<sup>e</sup> siècle dans le domaine de la rhétorique traditionnelle. Dans l'étude des représentations littéraires de l'Autre, qui est « l'objet que se donne une branche importante de la littérature comparée, l'imagologie,

---

<sup>1</sup> Roland Barthes dans *La Leçon Inaugurale* (1978 : 15), cité par Ruth Amossy dans *Les idées reçues* (1991 : 83).

<sup>2</sup> Ibid, *op. cit.* : 1991: 83.

<sup>3</sup> Roland Barthes (1957 : 65-66).

<sup>4</sup> Ruth Amossy, *op. cit.* : 91.

<sup>5</sup> Ruth Amossy, (2011 : 83).

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ruth Amossy, (2015: 71).

(...) la procédure élaborée pour dégager du texte une image de l'Autre se présente comme une analyse de mots clés attentive aux traces de répétition<sup>8</sup>. » Le cliché, le stéréotype et les expressions toutes faites sont des termes employés en tant que synonymes dans le langage courant, mais Amossy distingue encore le cliché du stéréotype. En effet, selon elle, le cliché peut renvoyer à un stéréotype qui est une représentation collective figée, reconstruite par le lecteur par rapport à un modèle préexistant. Le stéréotype peut se construire sans l'utilisation d'une expression figée. Ainsi, Amossy différencie le cliché linguistique du stéréotype social. Ce qui distingue le cliché de la collocation lexicale, c'est le caractère figé et répétitif. Fabrice Antoine parle de « collocations *étendues* <sup>9</sup> » qui incluent les comparaisons banalisées telles que « *as good as gold* », « *as happy as a sandboy*. »

Par conséquent, dans cette étude, le terme stéréotype sera choisi, afin de rendre compte à la fois des figements de langue (expressions toutes faites, expressions idiomatiques, idiotismes<sup>10</sup>, proverbes), mais également des schèmes collectifs socioculturels, comme les idées préconçues sur les Indiens ou les habitants des Appalaches.

Venons-en à présent au choix du terme 'sociolecte' dans cette étude. La question qui se pose est de savoir dans quelle mesure on peut parler de dialecte, de vernaculaire ou de sociolecte et comment on peut situer ces parlers ou variétés au sein de la langue anglaise ? N'étant pas linguiste, mais simple traductrice, et sans prétendre me positionner ou résoudre des questions épineuses concernant la définition de termes, il est toutefois nécessaire d'avoir conscience que tout comme les mots 'cliché' et 'stéréotype', les termes 'vernaculaire', 'dialecte' 'langue régionale', 'ethnolecte' et 'sociolecte', sont souvent employés de manière synonymique et que les linguistes eux-mêmes ne s'accordent pas sur leur définition.

Dans le corpus à l'étude ici, il sera question d'*American Indian English* et de *Southern Appalachian English* (SAE), également appelé le *Smoky Mountain English*

---

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Fabrice Antoine, (2001 : 31).

<sup>10</sup> Ces termes sont souvent employés de façon synonymique, car « la notion d'expression idiomatique renvoie à l'ensemble des idiotismes d'une langue, à l'ensemble des locutions perçues comme figées par les usages de cette langue, et dont la signification tient à une mémorisation préalable (...) », Laurent Perrin, « Citation, lexicalisation et interprétation des expressions idiomatiques. », <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonomie/theme5/perrinl.pdf>.

(SME). Selon le dictionnaire le Robert, un idiolecte est « l'usage particulier d'une langue qu'a une personne », un sociolecte est « l'usage langagier d'un groupe social, à l'exception des usages liés à la zone géographique (dialectes) », un dialecte est une « forme régionale, nettement distincte, d'une langue », et un ethnolecte est « une forme de dialecte propre à un groupe ethnique. » Afin d'éviter toute polémique sur la classification des habitants des Appalaches ou des Indiens au sein de la société américaine comme étant des « groupes ethniques » et étant donné qu'ils ont fait et font encore l'objet de stéréotypes négatifs, le terme 'ethnolecte' a été écarté. Se pose également le problème du terme 'dialecte' qui n'a pas tout à fait les mêmes emplois ni les mêmes connotations en anglais et en français. En effet, en français, le terme 'dialecte' comporte une connotation négative dans le langage courant qui implique une 'sous-catégorie' de langue. L'anthropologue américain William Leap emploie les termes 'dialectes', 'langues' et 'variétés' pour définir l'*American Indian English* :

“(...) a diverse collection of English *dialects* spoken by many American Indians and Alaska Natives, notwithstanding indigenous *languages* also spoken in the United States (...) *varieties* of American Indian English <sup>11</sup>.”

L'on voit bien ici qu'en anglais, le terme *dialect* ne revêt pas de connotation négative. Par conséquent, en raison de cette nuance entre le français et l'anglais, ce terme n'a pas été retenu non plus. En outre, l'*American Indian English* est parlé par un groupe social et n'est pas forcément lié à une zone géographique puisque certaines tribus sont présentes dans plusieurs états des États-Unis comme les Cherokees et les Cheyennes, pour ne citer que celles dont il est question dans les romans de Ron Rash et de Craig Johnson. L'anthropologue Barbara Meeks distingue aussi le *Hollywood Indian English*, terme qu'elle a inventé, pour désigner la façon stéréotypée dont les Indiens s'expriment dans la littérature ou le cinéma. Le linguiste américain Montgomery, auteur du *Dictionary of Southern Appalachian English* (2021), qui est l'ouvrage de référence sur le *Southern Appalachian English* (SAE), utilise également les termes 'variété' et 'dialecte':

---

<sup>11</sup> William Leap, 1993.

*“Like the earlier work, the DSAE includes a detailed section explaining the many elements of morphology and syntax of southern mountain speech varieties that set them off from other regional dialects.”*

Les auteurs du dictionnaire *Smoky Mountain English* (2021), Harold Farwell et J. Karl Nicolas<sup>12</sup>, tous deux professeurs au département d’anglais à la Western Carolina University, emploient également les termes *speech* et *dialect* comme synonymes :

*“The purpose of this book is to bring to light a unique collection of data on the speech of the Southern Appalachians. (...) We have elected to present the data in the form of a word list, a miniature dictionary of Appalachian mountain dialect (...)”*<sup>13</sup>.

Par conséquent, à la lumière de la question épineuse concernant la définition des termes *dialect*, *variety* et *speech* par les linguistes eux-mêmes et leur emploi synonymique par les linguistes, anthropologues et professeurs d’université, le terme choisi dans ce travail de traductologie, sera celui de ‘sociolecte’. En effet, il présente d’une part l’avantage d’être neutre et dénué de toute connotation réductrice et d’autre part, il est en adéquation avec l’approche socioculturelle et anthropologique de cette étude.

Ainsi, le stéréotype et le sociolecte contribuent à la spécificité de l’œuvre de ces deux écrivains et constituent un véritable défi pour le traducteur aux plans linguistique, socioculturel et politique. En effet, comment transférer des stéréotypes linguistiques ou même un sociolecte, qui par définition, n’existent que dans une langue-culture vers une autre langue-culture (il s’agit ici de l’anglais américain vers le français) ?

Quels que soient les choix opérés par le traducteur, cette négociation entre les deux langues-cultures va inévitablement donner lieu à un texte « autre » et par conséquent, produire des effets différents et c’est dans cet écart que s’inscrit l’altérité. Ces choix posent également le problème de leur réception en français tout en prenant en compte le contexte sociohistorique et politico-économique spécifique.

Ainsi, l’objectif de ce travail est d’étudier les difficultés liées à la traduction du stéréotype langagier, du stéréotype socioculturel et du sociolecte. Chaque partie

---

<sup>12</sup> Professeur émérite de la Western Carolina University (WCA) de la Caroline du Nord.

<sup>13</sup> Harold Farwell, J. Karl Nicolas, (2021 : 1).

proposera des exemples, car il est impossible de dissocier la recherche en traduction des problèmes concrets auxquels se retrouve confronté tout traducteur. Ces exemples seront présentés de façon juxtapaginaire et juxtalinéaire afin de faciliter la lecture entre le texte original et le texte traduit.

Avant de nous plonger dans le vif du sujet, il est nécessaire de décrire le contexte général de la traduction des œuvres du corpus. Ainsi, la première partie s'attardera sur la présentation du contexte éditorial et sur la présentation des auteurs, Craig Johnson et de Ron Rash. En effet, les conditions de traduction, le contexte de production, et le rôle plus ou moins important que peut avoir l'éditeur sont autant de contraintes métalinguistiques et contextuelles qui peuvent déterminer certains choix de traduction. De plus, le lecteur n'a pas toujours conscience du rôle que peut avoir l'éditeur dans la chaîne de production de la traduction en tant que produit commercial. Par conséquent, il s'agira de mettre en évidence son degré d'invisibilité ou de visibilité dans le texte traduit. Du fait de l'impact du cliché sur l'image sociale qu'il suscite, une approche socioculturelle de la traduction éclairera les choix de traduction et prendra en compte les différents *agents* (terme emprunté à Bourdieu) ou acteurs, et les relations qu'ils entretiennent.

Tout d'abord, nous tenterons de cerner les raisons pour lesquelles les romans de Craig Johnson et de Ron Rash ont été choisis pour être traduits ainsi que les facteurs qui peuvent expliquer leur bonne réception en France. Ce contexte éditorial amène naturellement à évoquer le genre hybride des œuvres du corpus, qui constitue l'une des spécificités communes. Une fois le contexte éditorial exposé, il sera fait une présentation des auteurs, un bref résumé de l'intrigue des quatre romans à l'étude et une présentation des points communs entre les deux écrivains. Enfin, cette première partie s'achèvera avec une présentation de l'appareil théorique sur laquelle ce travail s'appuie principalement, c'est-à-dire l'approche socioculturelle, suivie de son application directe par la présentation des traductrices et de leur *habitus*. Les points de l'*habitus* retenus et comparés sont les trajectoires personnelle et professionnelle des trois traductrices, leur visée traductive, leur conception du rôle de la traduction et leur définition de la notion de fidélité en traduction. Les rubriques choisies s'inscrivent dans le cadre théorique de la « visée traductive » et du « projet de traduction » de

Berman<sup>14</sup>. Ainsi, le croisement fécond entre approche linguistique et socioculturelle permettra de mieux comprendre et d'analyser les choix de traduction des trois traductrices.

Ce n'est qu'une fois ces jalons posés que nous pourrons entrer dans le vif du sujet avec une analyse de la traduction de la poétique du stéréotype, ce que propose la deuxième partie de ce travail. Dans un premier temps, l'analyse de la traduction des expressions idiomatiques permettra de mettre en lumière la négociation en jeu dans le transfert de l'altérité. Après cette présentation d'expressions idiomatiques, le deuxième chapitre s'attardera cette fois sur le jeu avec les stéréotypes langagiers et le fait que loin d'être une figure figée, le stéréotype peut également être source de créativité et d'inventivité pour l'auteur et pour le traducteur. Il s'agira de montrer que le stéréotype, qui a souvent une valeur dépréciative, peut être réévalué et réhabilité. En effet, la plupart des discours critiques présentent le stéréotype de façon négative, comme l'illustre la citation de Barthes susmentionnée. Cette notion a souvent été synonyme de médiocrité et de manque d'originalité, surtout dans les domaines culturels, littéraires et artistiques si bien que dans le milieu intellectuel du XX<sup>e</sup> siècle, il s'est développé une hantise du préconstruit.

Or, cette conception élitiste manque de nuances. En effet, on peut détourner un stéréotype culturel, linguistique, ou littéraire, et ainsi créer une nouvelle forme. Tout peut théoriquement devenir stéréotype et une image stéréotypée dans un espace-temps donné peut tomber dans l'oubli ou ne pas être perçue comme sclérosée et pétrifiée dans un autre espace-temps. Ainsi, certains stéréotypes sont revivifiés, transformés ou réactualisés, révélant la poétique du stéréotype. Le deuxième chapitre proposera des exemples tirés du corpus qui viendront illustrer la force créatrice du stéréotype et amèneront à examiner la façon dont les trois traductrices ont réussi à surmonter cette difficulté. Les apports et effets qui découlent des stratégies de traduction concernant les stéréotypes détournés ou réactualisés seront également analysés. Cependant, les expressions idiomatiques et leurs différentes déclinaisons ne sont pas les seuls marqueurs de stéréotypie. C'est pourquoi le troisième chapitre se penchera sur le traitement en traduction d'autres marqueurs de stéréotypes que sont les proverbes,

---

<sup>14</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, 1995.

l'intertextualité et les références culturelles partagées et non partagées. Or, les difficultés que pose la traduction du stéréotype ne s'arrêtent pas là. En effet, le stéréotype implique une compétence du lecteur, car avant de le traduire, il faut l'avoir identifié. Ainsi se posent le problème du non-repérage du stéréotype et les effets produits au niveau de l'expérience de lecture pour le lecteur français et c'est ce que le quatrième chapitre tentera de mettre en évidence.

Au-delà des stéréotypes langagiers, il existe bien évidemment également les stéréotypes socioculturels qui posent aussi des difficultés dans le transfert de l'altérité. Ainsi, la troisième partie s'intéressera aux personnages et portera plus précisément sur la traduction de stéréotypes socioculturels détournés tels que les stéréotypes sur les peuples indiens, les cowboys des montagnes Rocheuses, l'onomastique, les stéréotypes portant sur les habitants des Appalaches, et la figure de l'antihéros. Craig Johnson et Ron Rash ont tous deux à cœur de combattre les stéréotypes socioculturels négatifs portant sur respectivement les Indiens et les habitants des Appalaches. Tous deux se refusent à peindre un portrait idéalisé et élogieux des Indiens ou des montagnards des Appalaches en les enfermant dans un autre réseau d'images et de significations stéréotypées. Au contraire, ils leur rendent une dignité humaine par le biais de l'écriture. En effet, Craig Johnson ne valorise pas systématiquement les Indiens comme sujets extérieurs de curiosité. Il ne s'agit pas d'un « éloge dans la méconnaissance <sup>15</sup> » puisqu'il connaît bien les Cheyennes, mais en inversant les rôles stéréotypés que leur donnent la littérature et les westerns, Craig Johnson renvoie le lecteur à ses propres idées préconçues et compte sur son sens de l'humour et son intelligence pour les revoir. De même, Ron Rash s'évertue à nuancer les stéréotypes négatifs dont font l'objet les montagnards rudes des Appalaches, désignés par un terme péjoratif, *hillbillies*, qui sont perçus dans l'imaginaire collectif américain comme étant des gens arriérés.

Enfin, la quatrième et dernière partie étudiera la traduction des sociolectes chez Craig Johnson et Ron Rash. Cette partie mettra en évidence le fait que chez les deux auteurs, le langage *est* un paysage. Les sociolectes dépeints par les deux auteurs font partie des points saillants de leur écriture et méritaient qu'une partie entière leur soit

---

<sup>15</sup> Todorov, (1989 : 298).

consacrée. La traduction du sociolecte pose un double défi de double traduction ou de double transfert. En effet, le sociolecte présent dans un roman est déjà une forme de traduction intralinguale et c'est ce que la partie sur les sociolectes tentera de mettre au jour, qu'il s'agisse de l'*Indian English* ou du *Southern Appalachian English*. Ron Rash lui-même affirme :

*“The challenge is trying to keep it from becoming caricature. Sometimes I find that being true to the way it might be spoken isn't true on the page. I believe dialect in fiction is more an art of translation more than mimicry”<sup>16</sup>.*

Toute variété, dialecte ou sociolecte ne peut se mesurer et se définir que si l'on pose une langue 'standard', une 'norme' linguistique, par définition introuvable. Ainsi, il s'agit ici de double altérité et d'écart intralinguistique par rapport à la langue 'standard' et en traduction, cet écart est également lié à la différence des langues. Le défi du traducteur sera donc de traduire le sociolecte qui crée et caractérise les personnages du roman. Est-il possible de produire un texte traduit qui présente un degré d'étrangéité égal à celui que l'auteur a voulu inscrire dans son texte ? Interrogée à ce sujet, Isabelle Reinharez, l'une des traductrices de Ron Rash, explique sa visée traductive générale du sociolecte :

« J'ai tenté de tordre un peu la syntaxe pour évoquer un parler un peu fruste, de gens qui n'ont pas été à l'école, qui usent de particularismes, de sonorités rustiques, de mots inusités, mais qui ne renverraient pas à une région française en particulier. Il serait absurde qu'un montagnard des Appalaches parle comme un paysan berrichon ! Oui, c'est une démarche créative : pour trouver ces formules, j'écoute beaucoup parler les gens, je laisse traîner mes oreilles et mets de côté des expressions glanées ici et là qui me plaisent, je lis des romans pour y faire mon marché. Je suis toujours à l'affût<sup>17</sup>. »

Ce transfert de la langue parlée vers la langue écrite, comme une autre forme de 'traduction' ou d'écart en quelque sorte, porte sur la traduction de l'oralité, les interjections, les expressions argotiques et tous les marqueurs d'oralité. Ainsi, cette partie propose de découvrir la traduction de l'*Indian English* et du *Southern Appalachian English* avec les particularités lexicales, morphologiques et syntaxiques surprenantes que ces sociolectes présentent dans un anglais non standard. Tous les

---

<sup>16</sup> Jeremy Hauck, Kevin Basl, An interview with Ron Rash, p. 6 de l'annexe de *The Cove*, 2012.

<sup>17</sup> Entretien avec Isabelle Reinharez, en annexe, 2015.



exemples étudiés ont pour objectif d'analyser et de comparer les choix de traduction et de dégager les éventuelles stratégies de traduction mises en œuvre par les trois traductrices face aux mêmes problèmes de traduction.

De manière générale, l'appareil théorique de cette étude s'appuie sur une approche socioculturelle de la traduction élaborée de manière féconde par Jean-Marc Gouanvic qui se réclame de l'école bourdieusienne. Cette approche, dans le cadre d'une étude traductologique, permet de prendre en compte l'*habitus* des traductrices, c'est-à-dire leurs trajectoires personnelle et professionnelle dans l'analyse des choix de traduction. La traduction étant une pratique pluri- et transdisciplinaire, certaines analyses pourront prendre appui sur d'autres disciplines des sciences humaines comme l'anthropologie et la linguistique. Les analyses des exemples proposés permettront de dégager des axes de réflexion sur la pratique traductive et sur la fonction de la traduction. En annexe seront proposés des entretiens avec le directeur des éditions Gallmeister, Oliver Gallmeister, l'auteur Craig Johnson et les trois traductrices, tous rencontrés au cours de ce travail. Les questions posées aux traductrices suivent la trame de questions que Berman recommande :

« Il n'empêche qu'il devient de plus en plus impensable que le traducteur reste ce parfait inconnu qu'il est encore la plupart du temps. Il nous importe de savoir s'il est français ou étranger, s'il n'est « que » traducteur ou s'il exerce une autre profession significative, comme celle d'enseignant (...); nous voulons savoir s'il est aussi auteur et a produit des œuvres; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle(s); s'il est bilingue, et de quelle sorte; quels genres d'œuvres il traduit usuellement, et quelles autres œuvres il a traduites; s'il est polytraducteur (...) ou monotraducteur (...); quels sont ses domaines langagiers et littéraires (...); s'il a écrit des articles, études, thèses, ouvrages sur les œuvres qu'il a traduites; (...) s'il a écrit sur *sa* pratique du traducteur, sur les principes qui la guident, sur ses traductions et la traduction en général<sup>18</sup>. »

---

<sup>18</sup> Antoine Berman, *op. cit.* 1995 : 73.

## PARTIE I — CONTEXTE ÉDITORIAL ET CONTEXTE DE TRADUCTION

### Chapitre 1. Contexte éditorial général

#### I. Contexte éditorial de Ron Rash et Craig Johnson

Avant de présenter les écrivains eux-mêmes, il est important de présenter le contexte éditorial et le statut particulier du roman noir américain contemporain en France ainsi que celui des romans appartenant à la veine du *nature writing*. En effet, on peut se demander d'où vient cet engouement des Français pour le roman noir américain contemporain. Cependant, l'on verra que les œuvres de Ron Rash et de Craig Johnson ne peuvent pas être cantonnées uniquement à la catégorie du roman 'noir' ou 'policier'. Leurs romans sont marqués par l'hybridité, mêlant des spécificités propres à ces deux genres, ainsi que des caractéristiques du *nature writing*. Cela permettra d'éclairer en quoi une littérature 'régionale' a été considérée intéressante au point d'être traduite et a pu passer d'un statut de littérature 'régionale' à internationale. Randall Wilhelm note que Ron Rash est particulièrement apprécié en France :

*“Rash is a favorite of the French, who may see in his fiction the same type of force and clarity of vision they so admired in writers such as Poe and Faulkner<sup>19</sup>.”*

Ainsi, pourquoi le roman américain contemporain dit 'noir' remporte-t-il un tel succès en France ? C'est une question que s'est posée Gabino Iglesias qui a interrogé plusieurs auteurs contemporains de romans noirs américains. Selon celui-ci, cette passion des Français s'est manifestée après la Seconde Guerre mondiale<sup>20</sup>. Les Français sauraient déceler et apprécier une belle écriture. Cela expliquerait en partie pourquoi par le passé et encore aujourd'hui, un certain nombre d'écrivains américains inconnus ou peu connus aux États-Unis jouissent d'un lectorat fidèle en France, tels que Mark SaFrako, écrivain du New Jersey, ou encore Harry Crews, écrivain de Georgie, à présent décédé. Les Américains voient cet engouement pour le roman noir américain comme un phénomène culturel.

---

<sup>19</sup> Wilhelm, 2014.

<sup>20</sup> Gabino Iglesias, *op. cit.*, 2019.

Un exemple symptomatique récent est le roman *Evasion*, de Benjamin Whitmer, traduit par Jacques Mailhos, un best-seller publié par la maison Gallmeister, nominé pour des prix littéraires en France, et pas encore publié aux États-Unis<sup>21</sup>. On peut se demander si ce succès ne tient pas à la qualité de la traduction, puisque les lecteurs lisent ces textes directement en français<sup>22</sup>. De la même façon, Jake Hinkson, écrivain américain de romans policiers noirs, lauréat du Prix Mystère de la Critique en 2016 et du Grand Prix de Littérature Policière en 2018 (prix que Ron Rash a également remporté en 2014), a publié son dernier roman, *No Tomorrow*, (publié en français sous le titre *Sans Lendemain* et traduit par Sophie Aslanides) chez les éditions Gallmeister, alors que ce titre n'est pas encore sorti aux États-Unis. Son roman, *Dry County*, est sorti quasiment en même temps aux États-Unis et en France en 2019. Enfin, nous pouvons citer l'écrivain Jim Fergus, auteur du célèbre *One Thousand White Women* (1998), publié en français sous le titre *Mille Femmes Blanches* en 2000 chez les éditions Pocket, qui a publié son roman *Crysis* en 2013 au Cherche Midi, alors que ce livre n'a jamais été publié aux États-Unis.

Les avis divergent chez les écrivains américains quant à cet engouement français pour le roman noir américain. Interrogé à ce sujet, l'écrivain Benjamin Whitmer pense que ce phénomène n'est pas uniquement français, mais plutôt que les États-Unis sont le seul endroit au monde où le roman noir n'a pas sa place aujourd'hui. Selon lui, un bon livre pour les Américains, c'est un livre qui contient des personnages attachants et qui doit procurer un sentiment de bien-être chez le lecteur quand il l'a terminé.

Selon David Vann, auteur américain d'Alaska qui s'inscrit également dans le genre *nature writing* et qui est publié chez Gallmeister :

*“This is a new and idiotic idea and erases 2,500 years of literary culture. No other culture is dumb enough to believe that. That takes a specifically pathological self-concept and denial of reality<sup>23</sup>.”*

---

<sup>21</sup> Ibid : “Let that sink in. Whitmer, author of *Pike* and *Cry Father*, is one of the finest purveyors of noir in this country, and francophones are enjoying his latest while American publishers are sleeping on it.”

<sup>22</sup> Le traducteur Jacques Mailhos a reçu en 2012 le prix Amédée Pichot de la ville d'Arles et le prix Maurice-Edgar-Coindreau.

<sup>23</sup> Iglesias, *op. cit.*

William Boyle, également publié chez Gallmeister, abonde dans ce sens en disant que les Français ont toujours compris que le roman noir américain décrivait la ‘vraie’ Amérique et que des personnages antipathiques ou l’absence d’un dénouement heureux ne les rebutaient pas.

Par contraste, Laura Lippman, auteure de *After I’m Gone* (2014) et de *Sunburn* (2018), qualifie ce phénomène d’obsession, et, selon elle, ceci est propre aux Français. Cela viendrait de leur fascination pour des romans qui décrivent l’Amérique comme ils se l’imaginent, et non pas par intérêt particulier pour son caractère noir et violent. Le roman noir met en lumière l’âme profonde de l’Amérique et c’est cela qui intéresse les Français.

Iglesias attribue la paternité du terme « noir » aux Français. Bien que l’année de son apparition ne soit pas vraiment déterminée, il est généralement admis que c’est le critique de films Nino Frank qui a commencé à l’employer en 1946, en référence aux films en noir et blanc Hollywoodiens, eux-mêmes influencés par la fiction américaine dite ‘hardboiled’, c’est-à-dire un genre littéraire de fiction qui figure presque toujours un détective antihéros. Selon Iglesias, les Français seraient fascinés par les États-Unis, ce qui expliquerait leur passion pour le noir américain. Ils considéreraient que ce genre littéraire décrit avec justesse la vraie Amérique d’aujourd’hui, déjouant les stéréotypes tout en portant un œil critique sur leur société. Il convient cependant de nuancer ce point de vue. En effet, les Français ne sont pas tous ni n’ont été de tout temps fascinés par les États-Unis. Assurément, il y a eu un engouement pour la littérature américaine dans les années trente et jusqu’après la guerre, comme en témoignent les traductions de Faulkner, Hemmingway, et la Série Noire fondée par Marcel Duhamel en 1945.

Jake Hinkson pense que les Français n’adhèrent pas à tout ce qui a trait aux grandes mégapoles comme New York ou de Los Angeles, mais qu’ils sont fascinés par toutes les autres régions des États-Unis qu’ils considèrent comme l’Amérique authentique et sans fard :

*“That’s why the French were the first ones to recognize the artistic merits of things like jazz and gospel. It’s why they embraced regional artists like Faulkner. And it’s*

*why they were the first ones to recognize that guys like Thompson and Goodis weren't just failed pulp writers but rather authentic and unique literary talents<sup>24</sup>.*"

David Joy, auteur de *Caroline du Nord* de *The Line That Held Us* et *The Weight of This World*, publiés chez des éditions Sonatine, rajoute dans son analyse, que le lecteur français est plus courageux que le lecteur américain. Les lecteurs américains n'ont pas envie d'être confrontés à la noirceur de leur société, ou d'être confrontés à des choses difficiles sur un terrain inconnu qui pourraient les remuer ou les déstabiliser. Ils veulent pouvoir s'identifier avec les personnages et ce critère constitue pour eux un gage de littéarité. À l'inverse, les lecteurs français s'aventurent volontiers en terrain inconnu, pour découvrir des personnages avec lesquels ils ne partagent aucun point commun. Selon Joy, cela relève de la conception différente du rôle de la littérature des Français et des Américains. En effet, il trouve que les lecteurs français considèrent encore la littérature comme un instrument de critique et vecteur de changement et il déplore le fait que cette conception ne soit plus d'actualité aujourd'hui chez les Américains.

Cette différence de conception du rôle de la littérature, ou de ce qui constitue la littéarité d'une œuvre aujourd'hui, se retrouve également dans les différences que le terme péjoratif 'paralittérature' recouvre dans les deux cultures. En effet, il est intéressant de noter que les Américains appellent '*airplane books*', les livres ayant une fin heureuse que l'on peut acheter à l'aéroport pour lire dans l'avion et que l'on jette avant de prendre son taxi. Le pendant culturel français est le 'roman de gare', également qualifié de 'paralittérature', dont font souvent partie les romans policiers noirs. Dans les deux cas, ces livres sont considérés comme distrayants, d'une lecture facile, rapide et superficielle.

Ainsi, la culture littéraire est différente. Le fait que des maisons d'édition françaises soient au courant des auteurs publiés par des petites maisons d'édition ('*indie publishing*') ou pas encore publiés aux États-Unis, témoignent de l'importance des livres dans la culture française et l'intérêt pour une belle écriture. Benjamin Whitmer dit :

---

<sup>24</sup> Ibid.

*“Somebody over there once told me that the difference between their politics and ours is that we could never elect a politician who didn’t profess to believe in God, and they could never elect a politician who didn’t read”<sup>25</sup>.*”

Il explique l’absence de formations en France en de ‘création littéraire’ (*creative writing*) comme il en existe aux États-Unis ou dans d’autres pays anglo-saxons, par le fait que les Français considèrent que la créativité ne s’enseigne pas. Il convient cependant de nuancer cette affirmation, car même si les Masters de création littéraire restent rares dans le système académique français, il en existe néanmoins quatre depuis 2012, pour le premier d’entre eux<sup>26</sup>.

De plus, la France a mis en place une politique de protection du livre, de sorte que le domaine de l’édition n’est jamais devenu un énorme commerce lucratif sous le monopole de grands groupes éditoriaux tels que les ‘Big 5’<sup>27</sup> ou de revendeurs comme Amazon.

Cela met au jour le fait que les deux cultures ont également une conception très différente de la lecture et de la façon dont elle est perçue. Selon Jake Hinkson, la lecture est une obsession nationale en France. Il s’étonne du fait qu’il y ait des filières universitaires spécialisées dans les métiers du livre et que ce domaine soit professionnalisé et non pas une activité menée à temps partiel comme aux États-Unis. Autre différence : aux salons du livre, les auteurs ne lisent pas un extrait de leur roman comme cela est la coutume aux États-Unis, mais ils discutent de leur livre avec le public qui pose des questions pertinentes, approfondies et personnelles, d’un niveau qui serait considéré comme universitaire aux États-Unis et qui portent sur les personnages et les thèmes<sup>28</sup>. Selon Hinkson, les Américains se seraient toujours méfiés des intellectuels, ce qui n’est pas le cas des Français qui eux, respecteraient l’intelligence et l’expertise. Ils n’auraient pas ce sentiment d’infériorité envers les intellectuels comme c’est le cas aux États-Unis et ceci est très appréciable pour un

---

<sup>25</sup> Iglesias, *op. cit.*, 2019.

<sup>26</sup> À l’heure actuelle, il n’existe que quatre Masters création littéraire en France : à l’université du Havre et à Toulouse 2 depuis 2012, à Paris 8 depuis 2013 et à l’Université Clermont Auvergne depuis 2021.

<sup>27</sup> Les maisons d’édition qui constituent le ‘Big 5’ sont Hachette, HarperCollins, Macmillan, Penguin Random House et Simon & Schuster. Ces maisons d’édition ont le monopole du domaine de l’édition traditionnelle aux États-Unis.

<sup>28</sup> Iglesias, *op. cit.*, 2019 : À l’inverse, les Américains posent des questions telles que ‘Où trouvez-vous vos idées ?’ ou encore, ‘À quel moment de la journée aimez-vous écrire ?’

écrivain américain même si cela est également déstabilisant. Ceci est confirmé par l'écrivain Ron Rash :

*“Oh, sure. It’s always a little unsettling. I am not that quick. I am not one of those people that can come up with these, you know, like Samuel Johnson, and just say these memorable sentences. And when I get through I always think, “Well, why didn’t I say this?” But you know, that’s because I’m a writer. I write 12 or 143 drafts of something. Suddenly you are up there spouting nonsense<sup>29</sup>.”*

Ainsi, du point de vue des écrivains américains, les lecteurs, les maisons d'édition et les libraires aiment et respectent les livres et leurs auteurs. Il y a des métiers du livre qui jouissent d'un soutien politique, culturel et financier. Les salons du livre sont appréciés et les écrivains sont reçus comme des célébrités lorsqu'ils sont présents. Cela est très différent de la façon dont ils sont perçus et reçus aux États-Unis.

Il y a également des facteurs économiques et des pratiques de lecture différentes qui peuvent expliquer les différences qui séparent les deux cultures. Selon David Joy, la France a toujours fait partie des dix premiers pays au monde qui lit<sup>30</sup> et la grosse différence est la politique commerciale du modèle à prix fixe, ce qui veut dire que les détaillants doivent vendre les livres au prix indiqué sur la couverture. Par conséquent, les revendeurs comme Amazon qui peuvent revendre des livres pour une fraction du prix indiqué sur la couverture, ne disposent pas des mêmes avantages et privilèges dont ils jouissent sur le marché américain et c'est la raison pour laquelle en France, les petites librairies peuvent encore exister et vendre des livres dans tout le pays. Aux États-Unis, les petites librairies indépendantes luttent pour leur survie sur le marché.

## II. *Hybridité de genre* : entre le roman noir et le *nature writing*

Qu'est-ce que le *nature writing* ? Ce terme pose problème en français puisqu'il est traduit par un emprunt et désigne aujourd'hui un genre littéraire qui a une spécificité américaine. En effet, il y a également un pendant britannique hérité de la

---

<sup>29</sup> Birnbaum, 2012.

<sup>30</sup> Iglesias, 2019 : David Joy, “You look at the statistics and the French are always in the top ten well-read countries in the world. They’re typically somewhere around number seven. The U.S., on the other hand, we’re lucky to make the top 30.”

tradition romantique allemande et anglaise<sup>31</sup> où la nature est glorifiée et joue un rôle central. La définition d'un '*British nature writing*' suscite le débat aujourd'hui et présente ses propres caractéristiques. Le *nature writing* britannique traite de l'interaction entre nature, activité socio-économique et l'homme alors que le *nature writing* américain s'intéresse principalement aux grands espaces :

*“ ‘Nature writing’ is a problematic category, and classifications of earlier literature as such must be qualified, recognizing the historical overlapping of environmental literature with natural history and other genres. Although British nature writing grew in dialogue with its American equivalent, it has always been less concerned than the latter with the wilderness, addressing more cultivated environments in which wildlife intermingles with human and social activity. The genre has long sought spiritual renewal and significance in wildlife and engaged in conservation movements, although its environmental ethics have not been consistent. British nature writing has also been deeply shaped by the pastoral and georgic traditions, causing it to waiver between the foci of leisurely contemplation and laborious activity<sup>32</sup>. ”*

Aujourd'hui, on peut dire que le *nature writing* est une littérature introspective et sensuelle, et qui connaît un succès renouvelé croissant aux États-Unis et en Europe depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Comme l'expliquent Abberly et al., ce genre s'inscrivait d'abord dans la tradition de l'essai d'histoire naturelle non fictionnel qui est une écriture hybride, entre histoire naturelle, autobiographie, philosophie et fiction, qui a donné naissance à ce genre à part entière. Progressivement, des romanciers ont également traité des mêmes thématiques dans des romans pour évoquer la nature et exprimer les idées que les hommes se font de celle-ci. Le *nature writing* explore le rapport polarisé entre la nature et la culture, l'animal et l'homme et la domination de l'un sur l'autre. Longtemps, tout comme les romans policiers, le *nature writing* a été considéré comme de la paralittérature, un genre littéraire mineur. Ainsi, le *nature writing* n'est pas nouveau et s'inscrit même une tradition littéraire qui doit beaucoup à Henry David Thoreau (*Walden or Life in the Woods*<sup>33</sup>), Emerson, Jack London ou

---

<sup>31</sup> Les écrivains britanniques du mouvement romantique sont principalement représentés par William Wordsworth (*Excursion*, 1814, et *The Prelude*, 1850), Samuel Taylor Coleridge (*The Rime of the Ancient Mariner*), John Keats (*To Autumn*) ou encore Sir Walter Scott.

<sup>32</sup> Abberly et al., 2022.

<sup>33</sup> *Walden or Life in the Woods* n'est ni un roman, ni une autobiographie, mais un éloge de la nature et critique de la technologie, ouvrage fondateur du genre.



Lewis et Clark<sup>34</sup>, John Muir, William Burroughs, Mary Austin, Rachel Carson, Aldo Leopold, Edward Abbey, Barry Lopez, Annie Dillard, Rick Bass, David Quammen, pour ne citer que quelques auteurs fondateurs qui constituent ce canon littéraire. L'étude très influente de Lawrence Buell, *The environmental imagination. Thoreau, nature writing, and the formation of American culture* (1995) ainsi que l'ouvrage d'Alain Suberchicot, *Littérature américaine et écologie* (2012), en sont des témoignages marquants. Cette tradition du *nature writing* par son mode de représentation non anthropocentrique de la nature (par contraste avec la représentation de la nature s'inscrivant dans la tradition romantique selon le mode de la pastorale et de la personnification), a eu une influence importante sur la naissance de la mouvance écocritique. Les romans fictionnels représentatifs de ce genre n'ont été introduits en France que tardivement par rapport au monde anglophone avec le livre remarqué de Jon Krakauer, *Into the Wild*, publié en 1996 aux États-Unis, traduit et publié douze ans plus tard en France en 2008<sup>35</sup>. Il a été porté à l'écran par Sean Penn et a permis à ce courant d'être découvert par des non-anglicistes et d'élargir définitivement son lectorat. De la même façon, après le succès de Ron Rash avec *Serena* traduit et publié en 2011 (éditions du Masque), un roman de genre hybride, mêlant le roman policier et le *nature writing*, les éditions du Seuil ont fait traduire son roman *Saints at the River* en 2016, alors qu'il avait été publié en 2004 aux États-Unis, soit douze ans après également.

Dans les romans relevant du *nature writing*, il y a en général un homme ou un homme et son chien comme le shérif Longmire chez Craig Johnson où le chien n'a pas de nom, représentant générique de son espèce (il s'appelle 'dog' dans le roman), et il y a la nature omniprésente : la nature sauvage, dure et belle, les fleurs, les arbres, les forêts, la faune, les rivières, les intempéries, les grandes plaines et les majestueuses montagnes et la solitude. La nature est un cadre pour les personnages dont le nombre est réduit, mais en plus d'être omniprésente, elle constitue le personnage principal du roman. En effet, chez Ron Rash et Craig Johnson, le lecteur ressent que leurs romans sont des déclarations d'amour à leur terre d'adoption pour Johnson, et terre ancestrale pour Rash. Les descriptions lyriques et vertigineuses plongent le lecteur au cœur de

---

<sup>34</sup> *Far West, journal de la première traversée du continent nord-américain*, Phébus, 2000, journal relatant la grande expédition à travers les États-Unis entre 1804 et 1806.

<sup>35</sup> Presses de la Cité, 2008.

cette Amérique profonde entourée des Rocheuses ou des Appalaches aux conditions climatiques rudes. En cela, les deux écrivains s'inscrivent directement dans ce genre littéraire américain qui consacre et défend l'environnement d'une région ou d'un univers qui est, a priori, lointain et exotique pour les Américains eux-mêmes, car souvent méconnu. L'effet littéraire des romans de ces deux auteurs réside en partie dans le fait que cet univers méconnu, lointain et rude, devient accueillant, voire familier au bout de quelques pages de lecture, tant les auteurs transmettent leur attachement à leur région.

Ainsi, bien que ce genre ait une tradition littéraire aux États-Unis, il constitue une redécouverte pour le public français contemporain. C'est devenu un effet de mode ou une mouvance où l'on assiste même à la publication d'ouvrages sur la façon dont les arbres communiquent et ce qu'ils ressentent. Les éditions du Masque, du Seuil et particulièrement Gallmeister, se sont intéressés à cet engouement pour ces auteurs qui écrivent des romans policiers-westerns s'inscrivant dans le *nature writing* comme Peter Fromm, Ron Rash et Craig Johnson. Fromm et Craig Johnson sont tous deux publiés chez Gallmeister et leurs romans constituent une niche commerciale porteuse. Cette maison a importé le *nature writing* en France et en a fait l'une de ses spécialités éditoriales. Le mouvement est donc mené par des convictions écologiques fortes dans la même veine que les écrits de Henry David Thoreau. Ce succès surprend quelque peu Craig Johnson qui s'étonne :

*"It's very interesting to me also, there seems to be an allure with French readers like that that they want to know about open spaces, they want to know about those grand vast areas like the American West and I think it's symptomatic, it's an aspect of human nature. I think people are drawn to open spaces and the American west is one of those open spaces. Ever since Buffalo Bill used to do his Wild West shows all over Europe. I think there's been a fascination with the American west but particularly it exercises itself in my books because they are contemporary westerns, they take place in the modern day. And so I think what it is, is that it provides readers the opportunity to see how the west turned out, how it is today and when you're writing about a place where you live, a place that you love, it's important that you be honest about it<sup>36</sup>."*

---

<sup>36</sup> Voir entretien avec Craig Johnson en annexe.

### III. L'école du Montana.

Parmi les écrivains s'inscrivant dans le *nature writing*, il y a ceux qui représentent l'école du Montana. Cette appellation regroupe des écrivains américains contemporains qui écrivent et résident dans l'état du Montana. On parle aussi de « génération Montana » et de « Montana connection ». En effet, cet état à l'ouest des États-Unis est bordé à l'Est par les grandes plaines et à l'Ouest par les montagnes Rocheuses. Le climat y est rude, les paysages sont grandioses et démesurés et l'isolement est important. L'écrivain Craig Johnson sourit à ce propos en disant « population 25 », signifiant qu'il n'y a que vingt-cinq habitants dans la ville où il réside et où habite son protagoniste principal, le shérif Walt Longmire. On distingue deux branches dans la « Montana connection ». Dans la première, la nature est importante et vient surtout en accompagnement de l'exploration de la nature humaine et de son désarroi, ce qui caractérise l'écriture de Craig Johnson ainsi que celle de Raymond Carver, Richard Ford, Thomas McGuane ou Thomas Savage. Pour ce qui est de la seconde, la nature y est bien plus qu'un arrière-plan, on fait du paysage un personnage et les romans ont trait parfois à l'écologie politique.

Alors que Ron Rash est un écrivain des montagnes Appalaches, il s'inscrit dans cette seconde branche, sans pour autant verser dans le militantisme. Les écrivains eux-mêmes n'aiment pas être catalogués et le terme d'école n'est pas pertinent à leurs yeux. On peut donc plutôt parler de mouvance ou de tendance. De plus, les styles, genres hybrides et thèmes sont différents, comme en témoignent les œuvres de Craig Johnson et Ron Rash. Quels que soient les états où habitent les écrivains du *nature writing*, les personnages et la nature ne font qu'un, ils ne sont pas juxtaposés l'un à côté de l'autre. Les écrivains eux-mêmes sont fortement ancrés dans un territoire spécifique et ceci présente un certain exotisme pour les Américains eux-mêmes.

Pour Oliver Gallmeister, directeur des éditions du même nom qui publie Craig Johnson et d'autres écrivains s'inscrivant dans le *nature writing*, ce genre se définit de la façon suivante :

« Le *nature writing* est l'exact opposé de la littérature américaine intellectuelle de l'Est, celle de Philip Roth, Don DeLillo, Thomas Pynchon ou Paul Auster. C'est une littérature virile et sensuelle, contestataire et engagée. Elle est engagée parce qu'elle est pour la

sauvegarde des grands espaces initiaux, ceux d'avant les pionniers, mais ne tombe jamais dans l'écologie primaire : tous ces écrivains pêchent et chassent<sup>37</sup>. »

Effectivement, Craig Johnson a été chasseur et pêcheur et vit lui-même dans un ranch isolé dans le Montana. Le *nature writing* est une écriture de l'observation et parfois une littérature du voyage, souvent spirituelle. Ron Rash et Craig Johnson, ne tombent cependant pas dans l'écueil du genre, où le récit disparaît complètement. Ils ne sombrent pas dans la contemplation béate et écologico-niaise. Au contraire, ils fusionnent plusieurs genres littéraires. À ce sujet, Olivier Gallmeister remarque :

« C'est pareil pour toutes les formes de littérature. Dans le polar, il y a Ellroy, qui est fantastique, mais il y a aussi le roman de gare abominable. Idem avec le *nature writing* : il y a à boire et à manger. Réduire le genre à un exercice écologique reviendrait à dire que Moby Dick est un livre sur la pêche...<sup>38</sup>»

Or, lorsque l'on demande à Craig Johnson dans quel genre ses romans s'inscrivent, voici ce qu'il répond :

*"I don't [believe my novels belong to a specific genre]. You know it's even simpler than that. Whenever somebody gives me a rule I start figuring out how to break it you know and literature is not different than any other type of business. I don't try and define myself by those terms [mystery writer et western writer] The mystery part has to do with the plotting of the books. The western part has to do with the environments of the book which is one of the most important things about the books<sup>39</sup>."*

En réalité, Craig Johnson et Ron Rash incarnent tous ces genres, car ils mêlent volontairement plusieurs codes appartenant à des genres différents. La question du genre est l'un des points centraux de l'œuvre de ces deux écrivains et mérite que l'on s'y attarde en préambule. Le genre romanesque, et par conséquent, le discours fictionnel ont toujours connu un succès assuré auprès des lecteurs du monde entier. Lawrence Venuti<sup>40</sup> et Jean-Marc Gouanvic<sup>41</sup> affirment tous deux que les genres romanesques réalistes et policiers sont des genres dominants en Occident et qu'ils

---

<sup>37</sup> Cité dans Le Figaro.fr, Nicolas Ungemuth, 2009.

<sup>38</sup> Voir entretien avec Oliver Gallmeister en annexe.

<sup>39</sup> Voir entretien avec Craig Johnson, en annexe.

<sup>40</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, 2008 : 12.

<sup>41</sup> Jean-Marc Gouanvic, *Pour une théorie sociologique de la traduction*, 2007 : 20.

contribuent à l'hégémonie culturelle de la langue et de la culture américaine en Europe. La politique de traduction et le nombre de traductions de ces genres en sont la preuve encore aujourd'hui. Au-delà d'une stratégie commerciale évidente pour vendre le plus de titres, les romans de ces deux écrivains sont effectivement d'un genre hybride et peuvent être qualifiés de multigénériques,<sup>42</sup> car ils comportent des éléments caractéristiques de plusieurs genres littéraires et se trouvent à l'intersection de plusieurs genres et champs. Cette porosité de genre, intentionnelle de la part des auteurs, est une aubaine pour le marché de l'édition qui peut ainsi multiplier les rayons où les livres pourront être exposés.

Bien que Craig Johnson lui-même refuse toute forme d'appartenance à un genre littéraire, ses livres sont généralement associés au roman policier et au roman noir. Aux festivals de Lyon ou de Clermont-Ferrand en avril 2014, ses œuvres ont été sélectionnées dans le cadre de la découverte de 'polars' ou romans noirs. Le roman policier est aussi qualifié de 'paralittérature', terme péjoratif, où le préfixe *para* sous-entend une sous-catégorie. En effet, le préfix grec *para*, signifie « à côté de », « en marge de », « presque » (Larousse, 2014), d'où la connotation péjorative du terme paralittérature, qui peut refléter un certain élitisme de la part de critiques littéraires ou du milieu littéraire académique. Dans son livre *Sociologie de la traduction*, Jean-Marc Gouanvic présente la poétique de la paralittérature<sup>43</sup>. Il n'est nullement question ici de défendre la paralittérature ou de polémiquer sur le terme, mais plutôt d'étudier les points saillants des romans de Craig Johnson et de Ron Rash, les difficultés de traduction qu'ils soulèvent et de montrer en quoi ils méritent que l'on s'y attarde.

---

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Jean-Marc Gouanvic, *Sociologie de la traduction : la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années [1950], (1999).*

## Chapitre 2. Présentation des écrivains et des cinq romans du corpus

### I. Craig Johnson

#### 1. L'auteur

Né en 1961, Craig Johnson est titulaire d'un doctorat en art dramatique. Sa vie professionnelle est plurielle : il a été policier et enseignant à l'université, pêcheur professionnel en hiver, charpentier, ramasseur de fraises, cowboy dans le Midwest, il a traversé l'Amérique comme chauffeur routier et a même fait une incursion dans le monde du rodéo avant de se consacrer pleinement à l'écriture. Il habite dans le Wyoming, à Ucross, un lieu-dit, à quelques miles de Buffalo. Ucross n'est pas une ville, ni un village, mais le nom d'une fondation qui accueille des artistes pour écrire, peindre ou photographier en toute quiétude. Des titulaires du prix Pulitzer, des finalistes ou lauréats de prix littéraires sont passés par là comme Annie Proulx, Bob Shacochis ou encore Philipp Meyer. Au loin, on peut contempler les Bighorn Mountains et on comprend pourquoi la nature constitue le personnage principal dans ses romans. Craig Johnson est profondément attaché à cette nature et un observateur privilégié du paysage du Wyoming. Il aime tout de cet état : les hivers rudes qui descendent à moins vingt-cinq degrés avec des brouillards givrants comme dans *Molosses* ou la météo qui alterne entre pluies diluviennes et soleil écrasant à la frontière avec les réserves Crow et Cheyenne sur lesquelles Craig Johnson a des amis indiens Crows et Cheyennes proches. Son œuvre est ancrée dans cette nature sauvage et rude du Montana. Il voue également un respect profond à la nation indienne, ses coutumes, ses traditions et ses inquiétudes. L'auteur qui lui a donné l'envie d'écrire est Tony Hillerman, mais il est également un lecteur averti et admiratif de John Steinbeck, William Faulkner, Charles Dickens, et Victor Hugo qu'il considère comme ses maîtres. Il rappelle que le physique et la stature de Jean Valjean ainsi que sa personnalité l'ont inspiré pour façonner celle de son héros, le shérif Walt Longmire. Aux États-Unis, Johnson a acquis un statut d'auteur à succès. Il est sans cesse en déplacement dans le pays ou en Europe, notamment en France, où il enchaîne conférences, lectures et interviews. En effet, les médias s'arrachent cet écrivain qui a tout du parfait cowboy, dont il maîtrise la culture et les codes. Il cultive cette image des westerns d'antan qui plaît aux Américains tout autant qu'aux Français.

Les deux romans de Craig Johnson choisis pour constituer le corpus d'étude sont ses deux premiers romans, *The Cold Dish* (CD, 2004), traduit par *Little Bird* (LB, 2009) en français et *Death Without Company* (DWC, 2006), traduit par *Le Camp des Morts* (CDM, 2010). Ces deux romans ont été traduits par la traductrice Sophie Aslanides. Comme ces romans ont été publiés en France en 2009 et 2010, il n'en existe qu'une seule traduction et il n'est donc pas possible de comparer plusieurs versions.

## 2. *The Cold Dish*

Lorsque Craig Johnson a publié son premier roman, *The Cold Dish*, il était loin d'imaginer que ce livre n'était que le premier de ce qui allait devenir une série de romans comportant les mêmes protagonistes. En 2022, la série compte dix-neuf romans. L'action se situe dans l'État le moins peuplé des États-Unis, le Wyoming, au pied des Bighorn Mountains, lieu improbable d'intrigues meurtrières et d'enquêtes policières. Walt Longmire, un vétéran du Vietnam, est le shérif du lieu, où tout le monde se connaît. Dans le premier roman de la série, un corps est découvert, celui d'un jeune homme condamné deux ans plus tôt à une peine légère pour le viol d'une fille indienne. Ce passé honteux est ranimé et ce meurtre aux airs de vengeance en appellera d'autres, au risque de déchaîner la haine entre les deux communautés. Le débonnaire Walt traque l'assassin et en vient à soupçonner tout le monde, en particulier son ami Henry Standing Bear, Indien et tenancier d'un bar. *Little Bird*, (son titre dans l'édition française), a été lauréat du prix du roman noir Nouvel Obs/Biliobs 2010.

## 3. *Death Without Company*

Le deuxième volet des aventures du shérif Longmire, *Death Without Company*, nous entraîne à nouveau dans les paysages grandioses du Wyoming. Le corps d'une retraitée, Mari Baroja, est découvert à la maison de retraite de la ville fictive de Durant. Le shérif désabusé, Walt Longmire, mène une enquête qui le ramène cinquante ans en arrière où il doit plonger dans le passé douloureux de cette femme, victime de violence conjugale et également dans celle de son prédécesseur et modèle, le shérif Lucian Connally. Lors de son enquête, jalonnée par d'autres meurtres, il découvre la communauté basque présente au Wyoming. Walt se lance à la poursuite de l'assassin à travers les Hautes Plaines enneigées aidé de son ami de toujours, Henry Standing

Bear. Traduit en français par *Le Camp des Morts*, ce roman a été couronné par le ‘Prix 813’, un prix de littérature policière.

## II. Ron Rash

### 1. L’auteur

Le deuxième écrivain qui fait l’objet de cette étude, Ron Rash, est né à Chester en Caroline du Sud en 1953. Il a grandi à Boiling Springs et étudie à l’Université Gardner–Webb à l’Université de Clemson, où il obtient respectivement une maîtrise, puis un doctorat de littérature anglaise. Il devient ensuite enseignant de littérature, métier qu’il exerce toujours, au département d’Études culturelles appalachiennes à la Western Carolina University où il est actuellement professeur émérite. Ses premiers textes, des poèmes, ne sont pas encore traduits en français. On y découvre ses sujets de prédilection : la rencontre du christianisme et du paganisme, l’impermanence, les modes de vie en voie de disparition tels ceux de ces Américains vivant dans les montagnes de la Caroline du Nord. Il a toujours écrit sur la beauté naturelle et culturelle de cette région où sa famille est installée depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et où sont nés le country et le bluegrass, territoire déchiré entre le nord abolitionniste et le sud esclavagiste durant la guerre civile.

Sa carrière d’écrivain en prose s’amorce en 1994 avec la publication d’un premier recueil de nouvelles (*The Night the New Jesus Fell to Earth*, 1994) qui lui a valu le Sherwood Anderson Prize en 1996 ; puis il publie un recueil de poésie en 1998. À ce jour, il a écrit quatre recueils de poèmes, six recueils de nouvelles, dont *Burning Bright* (2010), pour lequel il a remporté le prestigieux Frank O’Connor International Short Story Award. Ce recueil intitulé *Incandescences* en français a été publié en France aux éditions du Seuil en 2015. Son premier roman, *One Foot in Eden* (publié en France en 2009 avec le titre *Un pied au Paradis*), est publié en 2002, remportant le prix Novello, entrant de plain-pied dans le genre « policier ». L’écrivain y scrute l’histoire de son pays et l’industrialisation à outrance des années cinquante. En 2011, il signe un nouveau roman noir, *Serena*, où il développe à nouveau le thème de l’industrialisation de compagnies forestières et où la nature et le paysage constituent la fibre profonde du récit avec en filigrane un discours politique critique. Il a écrit cinq autres romans, récompensés par d’autres prix littéraires : le O. Henry Prize et le James Still Award.



Son roman *The Cove*, dont le titre français est *Une Terre d'Ombre* (Seuil, 2014), a reçu le Grand Prix de Littérature policière la même année.

Il a été surtout remarqué en France par la traduction du roman *Serena* (Le Masque, 2011) alors que le roman *One Foot in Eden* avait déjà été traduit en français en 2009 également aux éditions du Masque en 2011 et qu'il avait déjà publié de la poésie aux États-Unis dès le début des années 90. Son dernier roman, *The Risen*, est sorti en 2016 aux États-Unis et a été traduit par *Par le vent pleuré* aux éditions du Seuil en 2017. Il travaille actuellement sur un nouveau recueil de nouvelles et peut-être un huitième roman. Fidèle à l'éditrice Marie-Caroline Aubert qui l'a découvert depuis les années 2000, il l'a suivi des éditions du Masque à celles du Seuil et enfin aux éditions Gallimard en 2018, où il fait renaître la célèbre Série Noire en sommeil depuis 2005<sup>44</sup>. Gallimard envisage même de publier quelques recueils de poésie. Rash est reconnaissant de cette consécration française et du fait que les lecteurs français ont toujours apprécié et flairé le talent chez certains écrivains américains du sud. Il cite en exemple Edgar Allan Poe et Flannery O'Connor qui jouissaient d'un bon accueil en France alors qu'ils n'étaient pas reconnus dans leur pays. Son succès en France ne s'arrête pas là, car son roman *Serena* a été adapté en bande dessinée aux éditions Sarbacane en 2018<sup>45</sup>.

Son œuvre bénéficie d'une reconnaissance mondiale, car Rash n'est pas uniquement traduit en français. En effet, il est traduit dans presque vingt pays, dont le Danemark et d'autres pays européens. Il a un lectorat qui le suit et il jouit d'une bonne critique littéraire au Royaume-Uni, en Australie, en Nouvelle-Zélande et en Chine. Rash rejoint David Joy<sup>46</sup> pour expliquer son succès à l'étranger en partie par le fait que les gens lisent plus qu'aux États-Unis :

*“What I sense from overseas is more readers. Australia and New Zealand, there are a lot of readers there, I would think percentage-wise much more than the United*

---

<sup>44</sup> La célèbre collection La Noire avait été active de 1992 à 2005. Elle s'était imposée comme la collection emblématique du roman noir. Ron Rash a l'honneur de porter les nouveaux habits de La Noire aux côtés de deux autres écrivains de renom : William Gray et Hervé Prudon.

<sup>45</sup> Pandolfo, Risbjerg, 2018.

<sup>46</sup> Iglesias, *op. cit.*, 2019.

*States.(...) It's interesting when I am overseas to see who is considered important.(...) At least in France they read a lot in English<sup>47</sup>.”*

C'est en France que l'écrivain a le plus de succès et selon Randall Wilhelm, cela s'expliquerait par le fait que les Français le perçoivent comme un écrivain dans la même lignée que Poe et Faulkner :

*“Rash is a favorite of the French, who may see in his fiction the same type of force and clarity of vision they so admired in writers such as Poe and Faulkner<sup>48</sup>.”*

Les romans de Ron Rash choisis pour cette l'étude sont *One Foot in Eden*, rendu par *Un Pied au Paradis*, publié aux éditions du Masque et traduit par Isabelle Reinharez, *Serena* (S), traduit par Béatrice Vierne, et *The Cove* (TC), intitulé *Une Terre d'Ombre* en français, également traduit par Isabelle Reinharez. Ces trois romans ont été publiés en France respectivement en 2009, 2011 et 2014. Il ne s'agit pas des premières œuvres de Ron Rash, mais elles n'ont pas encore toutes été publiées en France. Le fait que ce même auteur ait été traduit par deux traductrices différentes a contribué à déterminer le choix du corpus, car il permet de comparer plusieurs traductrices, leurs méthodes de travail et leurs approches traductives. *Un Pied au Paradis*, est le premier roman de cet auteur à avoir été publié en France avec le concours du Centre National du Livre. Les éditions du Masque ont ensuite fait appel à une autre traductrice, Béatrice Vierne, pour traduire *Serena*, et pour le troisième roman de Ron Rash, les éditions du Seuil ont de nouveau fait appel à Isabelle Reinharez, celle qui avait traduit le tout premier roman de l'auteur pour traduire *The Cove*. Depuis, tout comme Sophie Aslanides l'est pour l'écrivain Craig Johnson, Isabelle Reinharez est la traductrice attitrée de Ron Rash.

## 2. *One Foot in Eden*

Après avoir écrit plusieurs recueils de poésie et des nouvelles, Ron Rash passe à la prose avec son premier roman, *One Foot in Eden* (*Un Pied au Paradis*), traduit par Isabelle Reinharez. On se trouve dans la vallée de Jocassee, à Oconee, comté rural des Appalaches du Sud, dans les années cinquante. Cette terre jadis arrachée aux Indiens cherokees sera bientôt définitivement enlevée à ses habitants, car la compagnie

---

<sup>47</sup> Birnbaum, 2012.

<sup>48</sup> Randall Wilhelm, *The Ron Rash Reader*, 2014 : 28.

d'électricité, Carolina Power, rachète peu à peu tous les terrains de la vallée pour construire une retenue d'eau, un immense lac qui va recouvrir les fermes et les champs. Ironie du sort : une sécheresse terrible règne cet été-là. Le maïs et le tabac grillent sur pied dans les champs arides.

Amy et Billy Holcombe cultivent un lopin de terre avec l'aide précieuse de Sam, le cheval de labour. Malgré la sécheresse qui frappe encore la Caroline du Sud cette année-là, ils comptent sur la plantation de tabac à proximité de la rivière pour compenser en rendement les autres cultures déjà desséchées. Les questions de subsistance ne préoccupent pas outre mesure ce jeune couple besogneux qui travaille du matin au soir l'un pour l'autre. Un mal insidieux vient pourtant ronger petit à petit leur amour qu'ils croyaient indéfectible : le médecin de famille pense que Billy est infertile. Pourtant, quelque temps plus tard, le ventre d'Amy commence à s'arrondir, au moment où leur plus proche voisine, la veuve Winchester, appelle le shérif Will Alexander, pour lui signaler la disparition de son fils, Holland Winchester. Celui-ci est un colosse bagarreur, récemment rentré de la guerre en Corée, et qui montre fièrement à qui veut les voir, huit oreilles en guise de trophées tirées de sa bourse en cuir.

Le shérif Will Alexander est le seul à avoir fréquenté l'université dans cette petite commune, mais à quoi bon lorsqu'il s'agit de retrouver un corps astucieusement dissimulé ? Holland Winchester est mort, sa mère en est convaincue, car elle a entendu un coup de feu chez leur voisin. Cependant, l'évidence et la conviction n'y font rien : pas de cadavre, pas de meurtre. Au milieu du siècle dernier, les techniques de procréation médicalement assistée étaient à leurs balbutiements si bien que la plupart des couples infertiles vivaient très mal cette injustice de la vie.

Sur fond de cette vallée vouée tôt ou tard à la disparition en raison du barrage en construction à flanc de montagne, Ron Rash nous livre une histoire de jalousie et de vengeance, très noire et intense, sous forme d'un récit à cinq voix habilement mené : le shérif, le voisin, la voisine, le fils et l'adjoint au shérif. Les cinq voix attisent tour à tour la curiosité du lecteur. Comme le shérif, le lecteur éprouve une certaine mansuétude à l'égard des protagonistes, fussent-ils innocents ou coupables.

Dans ce roman policier, l'écrivain nous présente les thèmes prégnants et les spécificités que l'on retrouvera dans ses autres romans : la majesté des paysages

appalachiens aux vastes écosystèmes forestiers, mais aussi superstitions et croyances rurales sont omniprésents, ainsi que la disparition lente et inéluctable d'un monde. Comme dans *The Cove (Une Terre d'Ombre)*, le recouvrement symbolique par les eaux fait ressurgir ce que l'on aurait voulu faire disparaître à jamais, avant de tout engloutir définitivement. Ron Rash sensibilise le lecteur à des questions environnementales et exprime sa peur de voir disparaître un mode de vie et ses habitants. Frédérique Spill, spécialiste de Ron Rash en France, met en lumière le lien entre la symbolique de l'engloutissement et la préservation culturelle qui est un leitmotiv que l'on retrouve notamment dans *Raising the Dead*<sup>49</sup> et *One Foot in Eden* dont il est question ici :

*“The flooding that literally erased an entire landscape awakened Rash’s urge for remembrance, as well as his sense of obligation toward the mishandled dead, to whom he pays a belated homage<sup>50</sup>.”*

### 3. *Serena*

*Serena* est le quatrième roman de Ron Rash, mais le deuxième à avoir traversé l'Atlantique par le biais de la traduction effectuée par Béatrice Vierende en 2011, également aux éditions du Masque, soit trois ans après sa publication aux États-Unis. L'intrigue débute en 1929 avec la grande dépression dans la région rurale des Appalaches. Le roman est centré sur l'héroïne, Serena Pemberton et son mari George, riches et puissants exploitants forestiers. Serena a accédé à cette fortune en épousant son mari et, assoiffée de pouvoir, telle Lady Macbeth, elle est prête à tout pour faire fructifier son exploitation forestière. Son ambition est menacée par le projet d'aménagement d'un parc national pour lequel l'État convoite leurs terres. Le style lapidaire de Rash est frappant dès la scène du premier meurtre à la gare. L'ancrage géographique est palpable à chaque page et les descriptions poétiques dans un style riche sont nombreuses. *Serena* est une parabole américaine de *l'hubris* et s'apparente à un drame shakespearien moderne. Selon l'auteur, *Serena* allie drame élisabéthain, problèmes environnementaux et richesse de la langue. Les critiques américains voient

---

<sup>49</sup> *Raising the Dead* (2002) est un recueil de poèmes qui a engendré le premier roman de Ron Rash, *One Foot in Eden* (2002).

<sup>50</sup> Frédérique Spill, 2018 : 26.

en ce roman l'influence de Steinbeck et de Cormac McCarthy où Rash s'affirme comme l'auteur du monde rural des Appalaches.

#### 4. *The Cove*

*The Cove* (TC, 2012), intitulé *Une Terre d'Ombre* en français, a été traduit par Isabelle Reinharez et publié en France en 2014 aux éditions du Seuil. Ron Rash situe son récit vers la fin de la Première Guerre mondiale. Dans les campagnes américaines, des éclopés reviennent dans les fermes. Défigurés, amputés, traumatisés, victimes des tranchées. Partout, et malgré l'imminence de la fin des combats, la haine du "Boche" est violente. Hank Shelton est rentré d'Europe amputé d'une main. Il a rejoint sa sœur, Laurel Shelton, dans leur ferme maudite, héritée de leurs parents décédés, bâtie dans un vallon encaissé et dominé par une falaise granitique où le soleil ne s'engouffre jamais et que les habitants de la ville considèrent comme maudit : rien n'y pousse et les malheurs s'y accumulent. Hank projette de se marier et fait tout son possible pour restaurer la ferme pour sa sœur qui y restera seule et isolée lorsqu'il ira rejoindre son épouse. Laurel est marquée par ce vallon et par une banale tache de naissance à la base du cou qui oblitère sa beauté et que les villageois considèrent comme une malédiction. À cause de cette tache de naissance, Laurel et son frère sont devenus des intouchables. La jeune femme est considérée par tous comme une sorcière. Sa vie bascule lorsqu'elle rencontre au bord de la rivière un mystérieux inconnu, muet, qui joue divinement d'une flûte en argent. L'action va inexorablement glisser de l'émerveillement de la rencontre au drame, imputable exclusivement à l'ignorance et à la peur d'une population nourrie de préjugés et ébranlée par les échos de la guerre. Ron Rash nous embarque sans préliminaires dans une Amérique pauvre et amère, où les familles comptent leurs morts et entretiennent des croyances d'un autre âge. La splendeur de la nature, le silence et la musique apportent un contrepoint sensible à l'intolérance, à la xénophobie et à un patriotisme buté qui tourne à la violence aveugle. Comme dans ses autres romans, la nature, omniprésente, écrasante et puissante y est magnifiquement dépeinte. Il développe pour la première fois une histoire d'amour tragique qui donne à son récit une dimension universelle.

### III. Points communs entre les deux écrivains

#### 1. Ancrage régional très fort

Ces deux écrivains ont de nombreux points communs. Tous deux n'aiment pas vivre en ville et sont des observateurs émerveillés et attentifs de la nature qui les entoure. Leur amour pour la nature et leur région est sans faille et transparaît dès les premières pages de leurs romans. Les deux écrivains sont profondément attachés à une région et ses habitants, un lieu et une topographie sauvage et rude, caractérisés par un massif montagneux, les montagnes Rocheuses de l'Ouest américain pour Craig Johnson et les Appalaches de l'Est américain pour Ron Rash. Spécificité intéressante, les descriptions particulièrement détaillées et lyriques du paysage sauvage surviennent toujours à des moments dramatiques, voire mélodramatiques de l'intrigue.

Les deux auteurs constituent des voix de leur région et de son histoire, de ses habitants et de sa nature et ont à cœur de les faire connaître en leur prêtant une voix humaine, celle de leur plume. Craig Johnson fait parler les ancêtres indiens morts à travers les histoires et les coutumes indiennes transmises traditionnellement par voie orale qu'il tisse dans ses romans. Dans *The Cold Dish* par exemple, Johnson fait parler les voix des ancêtres indiens sollicités par le monde des vivants à travers l'utilisation d'un fusil Sharps lié à l'histoire et à la guerre entre les blancs et les Indiens. Ron Rash quant à lui, mêle la voix de ses ancêtres des montagnes à ses récits. Wilhelm explique très justement :

*“For Rash, the Appalachian landscape performs as a type of conduit, a place of conjuring where the ghosts and mysteries of the past live on both in memory and imagination, which he fuses together in tightly crafted works of art that ‘raise the dead’ and give them human voice<sup>51</sup>.”*

Les deux auteurs se positionnent comme des passeurs d'une culture et de coutumes en perdition ou presque disparues en les faisant vivre dans un travail de mémoire, d'imagination et de création littéraire. En effet, la remarque suivante

---

<sup>51</sup> Randall Wilhelm, *op. cit.*, 2014 : 2.

concernant le projet littéraire et artistique de Rash est tout aussi vraie et pertinente de Johnson :

“(…) *Rash’s project as a writer [is] – that of recovering lost voices who have been “erased » from history and who deserve better than a thoughtless forgetting*<sup>52</sup>.”

## 2. Méthode de travail

Les deux auteurs sont des personnes solitaires qui ont besoin d’isolement et de nature : ils vivent tous les deux à la frontière de réserves indiennes. Ils vouent un respect profond à la culture indienne. En effet, Ron Rash vit près d’une réserve Cherokee en Caroline du Nord et pour lui, la culture indienne fait partie intégrante de la culture de la région aujourd’hui. Il invite régulièrement des intervenants à la Western Carolina University dans laquelle une chaire est tenue par un Cherokee. Cela reflète une volonté de reconnaissance historique des peuples indiens et témoigne de leur présence et importance aujourd’hui. Craig Johnson quant à lui, vit à côté de réserves Crow et Cheyenne. L’un des personnages principaux de sa série, Henry Standing Bear, est Cheyenne et largement inspiré de la personnalité de l’un de ses amis.

## 3. Consécration régionale, nationale et internationale

En outre, Craig Johnson et Ron Rash sont des auteurs contemporains qui jouissent tous deux d’une reconnaissance littéraire aux États-Unis et en France, consacrés par des prix littéraires des deux côtés de l’Atlantique. La preuve de leur succès peut être mesurée par les nombreux prix et distinctions littéraires que tous deux ont récoltés aux États-Unis et en Europe par le biais des traductions<sup>53</sup>.

De plus, les deux auteurs ont également publié plusieurs nouvelles isolées et recueils de nouvelles avant de passer au roman en tant que tel et ont continué d’écrire tout au long de leur carrière d’écrivains. Ces nouvelles n’ont malheureusement

---

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Pour n’en citer que quelques-uns en France, car la liste risquerait d’être longue, les deux premiers romans de Craig Johnson, *The Cold Dish (CD)*, traduit par *Little Bird (LB)* en français a été lauréat du prix du roman noir étranger Nouvel Obs/Biliobs 2010, et le roman suivant, *Death Without Company (DWC)*, traduit par *Le Camp des Morts* en français, a été couronné par le prix du meilleur roman étranger en 2010 et par le prix Critiques Libres 2013 dans la catégorie policier-thriller. Quant à Ron Rash, son roman *The Cove (TC)*, *Une Terre d’Ombre* en français, lui a valu le grand prix de littérature policière en 2014.

pas toutes été traduites en français. En effet, il est difficile de publier des nouvelles sur le marché français qui est un format qui ne semble pas être prisé par le monde de l'édition ou par les lecteurs français qui a toujours aimé le roman noir américain qui aujourd'hui prend une forme hybride, mêlant le policier et le 'nature writing'.

Enfin, les deux écrivains ont vu leurs romans portés à l'écran aux États-Unis. En effet, les romans *Serena* et *The World Made Straight* de Ron Rash, ont été adaptés au grand écran. Ainsi, le film américain *Serena*, réalisé par Susanne Bier (réalisatrice danoise), d'après le roman éponyme, est sorti en 2014 avec les stars Jennifer Lawrence, Bradley Cooper et Sam Reid qui tiennent les rôles principaux. S'en est suivi le film américain *The World Made Straight*, réalisé par David Burris, sorti aux États-Unis en 2015 avec Minka Kelly, Haley Joel Osment et Jeremy Irvine.

Quant à Craig Johnson, ses romans ont été portés à l'écran sous forme de série télévisée intitulée *Longmire* — une série créée par John Coveny et Hunt Baldwin et diffusée entre 2012 et 2014 sur la chaîne câblée américaine A&E avec Lou Diamond Philips<sup>54</sup> dans le rôle de Henry Standing Bear. Le personnage de Walt Longmire a pris le visage de Robert Taylor qui arbore lui aussi son Stetson dans toutes les saisons comme l'auteur Craig Johnson, qui sert de consultant pour la série. Celle-ci est même célébrée chaque année lors d'un festival à Buffalo, *Longmire Days*, où une fois par an, Craig Johnson accueille l'équipe de tournage avec l'acteur principal ; c'est alors l'occasion de faire des barbecues dans les collines en buvant la bière Rainier, bière préférée du shérif Longmire. En France, la série a été diffusée de 2013 à 2015 sur D8 et a rassemblé 4,6 millions de téléspectateurs chaque semaine lors de sa saison 3, un chiffre très satisfaisant, mais en baisse par rapport aux années précédentes, et surtout, trop faible pour la cible des 18-49 ans. En 2015, la série a été sacrifiée sur l'autel de l'audience, et a finalement trouvé son bienfaiteur en la forme de la plateforme de vidéo à la demande, Netflix. Cette plateforme de VOD a ainsi saisi l'opportunité d'avoir de futurs abonnés en voyant la déception des fidèles de la série et en a fait une série miraculée. La série *Longmire* est également diffusée au Québec depuis 2014 sur Séries+3, mais elle reste inédite dans les autres pays francophones.

---

<sup>54</sup> Ritchie Valens dans *La Bamba*, ou Jose Chavez y Chavez dans *Young Guns*, réalisé par Christopher Cain.



### Chapitre 3. Contexte de traduction

#### I. Approche sociologique

##### 1. Les agents

Le contexte de production des traductions à l'étude présenté ci-dessus appelle à s'interroger sur ce que le sociologue Pierre Bourdieu nomme les *agents* qui ont participé à la production de la traduction. Jean-Marc Gouanvic qui se réclame de l'école bourdieusienne, utilise un angle d'approche extrêmement intéressant qui est certes de concevoir le texte traduit, le texte cible, en tant que travail relevant d'un processus, mais également en tant que *produit*. En effet, comme nous venons de le voir, il est primordial d'envisager l'espace-temps dans lequel une traduction a vu le jour. Il est évident qu'un texte source traduit dans une aire culturelle et géographique spécifique à une époque donnée va donner lieu à une traduction très différente du même texte source produit à un autre moment, pas forcément très éloigné dans le temps, mais comportant une toute autre série de paramètres et de contraintes entourant la traduction. De la même façon qu'il serait indispensable de prendre en compte l'importance des exigences et contraintes professionnelles d'un donneur d'ordre pour les traductions dites pragmatiques (*translation briefs*), afin de mieux comprendre certaines stratégies de traduction ou certains rendus, il est tout aussi important de prendre en compte le contexte plus élargi dans lequel une traduction a été produite. Une traduction relève d'une époque, d'un contexte politico-économique et sociohistorique. Or, au vu des ouvrages portant sur une perspective sociologique de la traduction, il semblerait que l'espace social entourant la production d'une traduction ait été négligé dans l'analyse traductologique. Cette approche sociologique permet de resituer le contexte sociohistorique dans lequel s'inscrit une traduction et d'éviter des critiques non-constructives à l'égard du travail de traducteurs. Au contraire, elle permet de comprendre et de justifier des choix de traduction sans jugement évaluatif négatif. L'approche sociologique de la traduction met l'accent sur la relation triangulaire (dans toutes les directions possibles) entre l'auteur, le traducteur et l'éditeur.

Dans *Choses Dites*, Pierre Bourdieu distingue les agents sociaux des sujets qui exécutent simplement une règle<sup>55</sup>. En traduction, les agents sont les « producteurs des productions étudiées » et « tout texte est le résultat d'un processus social de production<sup>56</sup>. » Ainsi, Jean-Marc Gouanvic n'envisage pas seulement la traduction en termes de produit ou de processus, mais aussi en termes de production et le contexte dans lequel une traduction émerge selon l'*habitus* du traducteur et le champ auquel appartient le texte traduit.

En effet, alors que l'auteur du texte source a toujours eu une place et une autorité de premier ordre en tant qu'auteur du texte original, l'approche sociologique s'intéresse aussi au parcours du traducteur et aux notions que Bourdieu nomme *habitus* et *champ*. Dans l'opération de traduction, il y a quatre éléments qui interviennent : « le texte source (et ses déterminants), le texte cible (avec ses déterminants), le traducteur en tant que subjectivité et le traducteur en tant qu'historicité<sup>57</sup>. » Il paraît logique de prendre en compte le traducteur, non pas dans un souci de le rendre visible alors qu'on lui demande presque toujours d'être invisible<sup>58</sup>, mais afin de mieux analyser les stratégies et choix de traduction. Jean-Marc Gouanvic s'inspire des notions de position traductive et de visée traductive d'Antoine Berman<sup>59</sup> pour les rattacher au système de pensée de Bourdieu et aux notions d'*habitus* et de *champ*. Berman explique qu'un traducteur a une certaine conception de la traduction qui lui est propre et personnelle, mais qui est façonnée par des paramètres historiques, sociaux, littéraires et idéologiques. Dans sa conception, la position traductive « est le résultat d'une élaboration : elle est le *se -poser du traducteur vis-à-vis de la traduction*<sup>60</sup>. Le projet de traduction qu'il appelle également 'visée', est d'ordre pragmatique et dépend de la position traductive. Le projet traductif « définit la manière<sup>61</sup> » dont le traducteur va effectuer sa traduction. Jean-Marc Gouanvic n'adhère pas à l'élitisme de Berman concernant la conception de l'œuvre littéraire, mais voit des points communs entre cette perspective de bermanienne et l'*habitus* de Bourdieu.

---

<sup>55</sup> Pierre Bourdieu, *Choses dites*, 1987 : 19.

<sup>56</sup> Gouanvic, *op. cit.* : 20.

<sup>57</sup> Gouanvic, *op. cit.* : 21.

<sup>58</sup> Lawrence Venuti (2008 : 7), constate que la plupart du temps, les journaux, et maisons d'édition omettent de mentionner le traducteur sur les couvertures de livres et les documents promotionnels.

<sup>59</sup> Berman, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne* : 74-76.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.

## 2. L'*habitus*

Bourdieu définit ainsi *l'habitus* « primaire » comme étant « le produit de toute l'histoire individuelle, mais aussi, au travers des expériences formatrices de la prime enfance, de toute l'histoire collective de la famille (...)»<sup>62</sup>, » et *l'habitus* « secondaire » ou « spécifique » comme étant un « système de schèmes de perception et d'appréciation, comme structures cognitives et évaluatives qu'ils [les agents] acquièrent à travers l'expérience durable d'une position dans le monde social»<sup>63</sup>. » Bourdieu emploie le mot « primaire », car *l'habitus* primaire est formé par le groupe familial socialement défini qui peut perpétuer une tradition professionnelle au sein de la famille. *L'habitus* 'secondaire' ou 'spécifique' quant à lui, renvoie à la pratique dans un champ donné. Par conséquent, l'on s'intéresse aux trajectoires socioculturelle et professionnelle du traducteur pour rendre compte des stratégies de traduction et la traduction considérée en tant que production est analysée en prenant en compte son contexte synchronique et ses répercussions éventuelles dans un domaine donné.

## 3. Le champ

*L'habitus* du traducteur s'inscrit ou coïncide nécessairement avec un champ au sein duquel le traducteur travaille. Chez Bourdieu, le mot *champ* est un terme technique de prédilection et désigne des contextes sociaux ou des champs d'action. Il y a donc le champ de la littérature, de l'art, de la politique ou de la religion qui possèdent leurs caractéristiques distinctives. Le champ de la littérature comporte des agents littéraires qui comprennent les auteurs, les éditeurs et les traducteurs. Cependant, Gouanvic précise qu'en traduction, on ne peut pas parler de champ traductif puisque les textes traduits se déclinent dans de multiples champs spécifiques<sup>64</sup>. Les traductions des romans de Craig Johnson et de Ron Rash viennent donc s'inscrire dans le sous-champ littéraire du roman policier ou le sous-champ du roman noir post-moderne, qui sont les catégories littéraires 'commerciales' où l'on trouve leurs romans en librairie.

---

<sup>62</sup> Bourdieu, *op. cit.* 1987 : 129.

<sup>63</sup> Bourdieu, *op. cit.* 1987 : 156.

<sup>64</sup> Gouanvic, *op. cit.*, 2017 : 82.

#### 4. Constructivisme structurel

Il reste encore deux notions de la pensée bourdieusienne sur lesquelles il est important de s'attarder et que Gouanvic considère comme bénéfiques à l'analyse de la traduction qui sont le « constructivisme structuraliste » et l'« *illusio* ». L'objectif de cette partie n'est pas de faire un cours sur le système de pensée de Bourdieu, mais de montrer comment certaines de ses notions sont très utiles dans l'analyse de traductions :

« Par structuralisme ou structuraliste, je veux dire qu'il existe, dans le monde social lui-même, et pas seulement dans les systèmes symboliques, langage, mythe, etc., des structures objectives, indépendantes de la conscience et de la volonté des agents, qui sont capables d'orienter ou de contraindre leurs pratiques ou leurs représentations. Par constructivisme, je veux dire qu'il y a une genèse sociale d'une part des schèmes de perception, de pensée et d'action qui sont constitutifs de ce que j'appelle *habitus*, et d'autre part des structures sociales, et en particulier de ce que j'appelle des champs (...)»<sup>65</sup>.

Ainsi ce constructivisme renvoie à la part inconsciente des actions des agents et le structuralisme bourdieusien met en évidence les rapports de pouvoir. Au niveau du champ de la littérature, ces rapports de pouvoir entre agents se traduisent par la concurrence entre maisons d'édition soucieuses d'agir dans leurs intérêts et de faire travailler leurs réseaux d'auteurs et de traducteurs pour obtenir des droits exclusifs de traduction et de publication.

#### 5. L'*illusio*

L'approche socioculturelle de la traductologie telle qu'élaborée par Jean Marc Gouanvic analyse le texte dans sa relation avec le champ auquel il appartient. Bourdieu définit l'*illusio* littéraire de la façon suivante :

« L'*illusio* s'exprime dans chaque fiction : c'est une "willing suspension of disbelief", comme le dit Coleridge. Mais chaque texte a sa façon d'interpréter l'*illusio* littéraire, de lui donner corps, de sorte que cet *illusio* produise chez le lecteur cet effet de croyance spécifique texte, lesquels textes peuvent être regroupés selon des

---

<sup>65</sup> Bourdieu, *op. cit.* 1987 : 147.

catégories génériques, réalisme, policier, science-fiction, fantastique, etc. Le travail du traducteur est dans ces conditions de trouver les moyens d'exprimer les traits génériques et discursifs du texte source de façon que le lecteur cible prenne part au type d'*illusio* littéraire qu'offre le texte<sup>66</sup>.

Gouanvic souligne que la tâche du traducteur est de transférer l'*illusio* littéraire construite par l'auteur dans le texte source dans l'espace culturel cible dans un processus de déshistoricisation puis de réhistoricisation.

## II. Des différentiels d'*habitus*

Appliqué à la traduction, l'*habitus* défini par Bourdieu renvoie aux structures sociales et systèmes durables, transposables et structurants qui peuvent influencer sur la manière de traduire d'un traducteur et qu'il n'applique pas de façon consciente. Ce conditionnement émerge du contexte professionnel, éducatif et social familial ainsi que de la pratique concrète d'une profession. Il est donc indispensable de s'intéresser au 'par qui?', c'est-à-dire à la trajectoire et à la posture intellectuelle des traductrices. Autrement dit, le parcours et les goûts de la traductrice sont autant d'éléments qui revêtent une importance non négligeable, car ces éléments vont imprégner les choix de traduction. Comment sont-elles devenues traductrices, comment se sont-elles spécialisées dans la traduction de romans policiers et comment conçoivent—elles leur pratique traductive ?

Les trois traductrices des romans du corpus sont Sophie Aslanides (traductrice de Craig Johnson), Béatrice Vierne et Isabelle Reinharez (traductrices de Ron Rash). Elles contribuent, avec les maisons d'édition, à faire connaître ce nouveau courant littéraire ainsi que le caractère régional américain qui peut paraître exotique aux yeux du lecteur français.

---

<sup>66</sup> Gouanvic, *Constructing a Sociology of Translation*, Wolf, Fukari, 2007 : 88.

## 1. L'*habitus* de Sophie Aslanides

### *a. Trajectoire personnelle*

Sophie Aslanides est grecque par son père et française par sa mère et elle a été en contact avec la langue anglaise aux États-Unis où elle a vécu de l'âge de quatre à neuf ans. Pendant cette période, elle était scolarisée dans le système américain et bien que ses parents lui aient parlé français à la maison, elle répondait en anglais. Elle a commencé à apprendre le grec lorsqu'elle a commencé à visiter la Grèce vers l'âge de dix ans. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses, agrégée d'anglais option linguistique, titulaire d'un doctorat de linguistique sur le traitement automatique des langues, elle a travaillé en tant que maître de conférences à l'Université Paris 8 pendant trois ans jusqu'en 2000. Pendant ces quelques années passées à Paris 8, Sophie Aslanides a enseigné la linguistique et la version ainsi que le thème d'agrégation à l'École Normale Supérieure, constituant une première pratique linguistique et universitaire avec la traduction. Elle a écrit et coécrit des ouvrages didactiques sur la grammaire, ainsi qu'un manuel d'anglais pour 6<sup>e</sup> et pour classes préparatoires scientifiques. Ayant publié les articles de recherche requis par le statut de maître de conférences, mais voyant que la recherche et l'environnement de la recherche ne lui correspondaient pas, elle a changé de corps et a demandé sa réintégration dans le corps des agrégés. De 2000 à 2017, elle a été professeure d'anglais (PRAG) en classe préparatoire scientifique (CPGE) au lycée Saint-Louis à Paris. Depuis 2017, elle est traductrice à plein temps et ne regrette pas cette décision. Elle a traduit un peu plus de quarante livres.

### *b. Trajectoire professionnelle*

Sophie Aslanides s'est initiée à la traduction par la traduction automatique. Elle n'avait jamais pensé à traduire des livres, mais un ami traducteur qui avait une charge de traductions trop importante lui a un jour demandé de traduire un livre. Après l'acceptation par l'éditeur, Sophie Aslanides a commencé la traduction de livres qui ont rapidement repris leur place chez cette lectrice vorace. Sa première traduction était un recueil de nouvelles canadien. Elle se lance dans la traduction d'œuvres de fiction, chez Buchet-Chastel d'abord, puis chez d'autres éditeurs — le Cherche Midi, Rivages/Noir et Gallmeister. Après quelques incursions dans le genre de la nouvelle,

l'essai historico-politique, elle développe une préférence marquée pour les romans contemporains à suspense (*L'Année brouillard*, de Michelle Richmond). Elle a ensuite travaillé avec Oliver Gallmeister dans un contexte de direction éditoriale et non pas de traduction pour la maison d'édition Les Arènes. Ce dernier voulait lancer une collection polar. C'est dans ce contexte de travail éditorial qu'elle a commencé à apprendre le métier de traductrice. Par la suite, lorsqu'Oliver Gallmeister a fondé sa propre maison d'édition, les éditions Gallmeister, leur respect et entente professionnels mutuels ont logiquement débouché sur une collaboration éditeur-traductrice. Sophie Aslanides affirme ne jamais avoir effectué de démarches professionnelles pour se spécialiser dans le polar. Elle voit sa spécialisation plutôt comme le résultat de facteurs conjoncturels. En effet, il se trouve que son nom a été associé au roman policier et qu'on lui propose très souvent des romans policiers à traduire, même s'il lui arrive d'accepter ponctuellement des traductions historiques ou des romans classiques. Aujourd'hui de plus en plus spécialisée dans le polar et le roman noir, surtout américain, elle suit plusieurs auteurs, dont Craig Johnson et son shérif du Wyoming, Walt Longmire, dans leurs aventures. Sophie Aslanides ajoute qu'elle a tout de même développé un goût personnel pour les romans policiers et qu'elle n'accepte pas les romans qui lui demandent un gros travail de recherche historique en amont. Comme le note Jean-Marc Gouanvic, on assiste ici à un « transfert d'*habitus* » où un professeur de langue acquiert « peu à peu l'*habitus* de traducteur et, par tâtonnements, réussi[t] en traduction littéraire à se faire un nom dans le métier<sup>67</sup>. » Alors que Gouanvic fait remarquer que ce transfert n'est pas toujours aisé ou couronné de succès, car l'*habitus* du professeur et celui de traducteur sont différents, dans le cas de Sophie Aslanides, il semble réussi.

### *c. Visée traductive*

Quant à sa visée traductive, pour Sophie Aslanides, « traduire un livre c'est restituer le mieux possible dans un autre système linguistique, les mêmes émotions que provoque la lecture dans la version originale. Je suis là pour essayer de donner au lecteur français une expérience de lecture la plus proche possible de celle du lecteur américain. Comme le lecteur français n'a pas les mêmes réflexes, les mêmes références culturelles, je lui donne quelque chose à lire évidemment sans dénaturer le texte

---

<sup>67</sup> Gouanvic, *op. cit.* : 152.

source<sup>68</sup>. » Par « dénaturer », Sophie Aslanides entend « gommer tout ce qui est l'américanité dans le texte source <sup>69</sup> » Cette visée personnelle de la traduction semble indiquer que lorsqu'il y a conflit entre la primauté de certains éléments selon le passage à traduire (donner ou non la primauté au contenu culturel, poétique, prosodique, sémantique ou à l'expérience de lecture), la traductrice a tendance à donner la primauté au contenu culturel.

#### *d. Conception du rôle de la traduction*

Pour Sophie Aslanides, la finalité de la traduction c'est de « rendre un texte lisible, accessible à un lectorat pour qui la langue anglaise n'est pas accessible et qui mérite d'être traduit<sup>70</sup>. » Cette conception de la traduction se vérifie dans la façon de traduire certains passages proposés en exemple dans cette étude. Lorsque Sophie Aslanides rédige des rapports pour le Centre National du Livre afin de déterminer si un livre peut obtenir des subventions, elle est amenée à évaluer la qualité d'une traduction qu'elle définit ainsi : « Une bonne traduction est une traduction qui ne se voit pas, « ça ne pue pas la traduction à plein nez <sup>71</sup> ». Ainsi, sa conception d'une bonne traduction semble adhérer à la doxa littéraire en traduction, ce que Lawrence Venuti appelle l'invisibilité du traducteur. En effet, pour Aslanides, l'invisibilité du traducteur est un « prérequis <sup>72</sup>. Si la « patte » du traducteur est perceptible dans le texte traduit, la traduction n'est pas jugée de bonne qualité.

#### *e. Conception de la notion de fidélité*

Interrogée sur sa conception de la fidélité, S. Aslanides répond que la fidélité « c'est conserver l'américanité du texte et faire qu'elle soit accessible dans un système différent<sup>73</sup>. » Cette conception de la fidélité peut s'expliquer par sa formation de linguiste et de professeur de thème et de version où la langue est considérée en tant que système de signes et la traduction un processus d'équivalence de langue à langue, ce que le célèbre linguiste Roman Jakobson nomme la traduction interlinguale<sup>74</sup>. Cette

---

<sup>68</sup> Voir entretien avec Sophie Aslanides, en annexe.

<sup>69</sup> Ibid, p. 4.

<sup>70</sup> Ibid, p. 5.

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Roman Jakobson, « On Linguistic Aspects of Translation », 1959 : 114. [isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84298.files/Supplementary\\_readings/JACKOBSON.PDF](https://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84298.files/Supplementary_readings/JACKOBSON.PDF).



conception de la fidélité de la traduction montre aussi le paradoxe de la traduction qui oscille constamment entre servir l'étranger, l'américanité ici, dans les romans de Craig Johnson, et le lecteur français. Ce paradoxe propre à la traduction implique la reconnaissance d'instances de 'trahison' à laquelle la traductrice fait allusion dans sa note du traducteur en page de garde :

« Afin de rester fidèle au texte original, la traductrice a choisi de conserver les noms des personnages indiens. L'auteur ayant parfois fondé des jeux de mots sur ces noms, il paraît cependant utile d'en fournir au lecteur une traduction approximative<sup>75</sup>. »

C'est un rappel au lecteur qu'il lit une traduction et une mise en garde pour l'informer qu'il y a des limites à la traduction. L'éditeur, Oliver Gallmeister, parle de « trahison assumée<sup>76</sup>. » Il y a un autre domaine, encore linguistique, où la traductrice avoue une forme d'échec, et cela concerne les jeux de mots basés sur des assonances ou des homonymes et l'humour :

« Là où je reconnais ma défaite, c'est dans le cas de jeux de mots basés sur l'aspect phonique, des homonymes, des assonances. Je suis obligée de décaler, d'essayer de faire un trait d'humour différent. Je vais ruser, inventer un mot-valise<sup>77</sup>. »

En dehors de l'invisibilité textuelle du traducteur à laquelle adhère la traductrice, sa note en page de garde informe le lecteur qu'il s'agit d'une traduction et démontre la reconnaissance et sa place auprès de l'éditeur, car bien souvent, le traducteur est également invisible au niveau paratextuel. Contrairement à certains auteurs, comme Faulkner<sup>78</sup> qui ne faisait aucune démarche promotionnelle, l'auteur Craig Johnson participe volontiers à plusieurs rencontres littéraires ou festivals du livre pour gagner la reconnaissance des lecteurs aux États-Unis et en France. C'est dans ce cadre-là que la traductrice accompagne l'auteur et l'éditeur pour promouvoir l'œuvre, l'auteur, la traductrice et la maison d'édition dans une démarche de marketing claire. Comme Sophie Aslanides a séjourné chez Craig Johnson lors de la traduction de ses romans, il s'est établi une connivence et une complicité entre eux. Elle a également éprouvé un

---

Il distingue trois formes de traduction : la *traduction intralinguale* ou reformulation (« *rewording* ») qui est commune à tous les enseignements; la *traduction interlinguale*, qu'il qualifie de « traduction proprement dite »; enfin la *traduction intersémiotique*, qui consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques appliqués au support de l'image.

<sup>75</sup> Note de la traductrice en page de garde commune aux deux romans, *Little Bird* et *Le Camp des Morts*.

<sup>76</sup> Entretien avec Oliver Gallmeister, éditeur des éditions Gallmeister, en annexe.

<sup>77</sup> Entretien avec Sophie Aslanides, en annexe.

<sup>78</sup> Le traducteur de William Faulkner était Maurice-Edgar Coindreau

coup de cœur pour la tribu cheyenne avec qui elle a passé du temps et pour qui elle a œuvré afin de préserver leur langue. Craig Johnson fait entièrement confiance à la traductrice. Comme Craig Johnson ne lit pas ou ne parle pas le français, il affirme cependant qu'il est sûr que la traduction est bonne puisque lors d'échanges avec ses lecteurs français, il apprend que l'humour a été transmis en français et pour lui, cela est un gage de qualité de traduction.

Ainsi, on voit que le parcours personnel biculturel et bilingue de la traductrice avec cinq années décisives de son enfance passées aux États-Unis permet à la traductrice de concilier la culture source et cible dans une volonté de transmettre une réalité culturelle aux lecteurs français ainsi que des émotions semblables à la lecture des romans de Craig Johnson. Il semblerait que pour Aslanides, un bon traducteur se dévoue au texte pour restituer au mieux toute la richesse et toutes les émotions du texte source. Les émotions semblables dans l'expérience de lecture de Craig Johnson dans la culture source et cible concernent l'humour, l'ironie, le chagrin et l'intensité dramatique.

## 2. L'*habitus* de Béatrice Vierende

### *a. Trajectoire personnelle*

Béatrice Vierende est née à Paris le 13 octobre 1946. Elle fait partie d'une génération qui a grandi sans télévision, sans électronique et avec des livres. Issue d'une famille bourgeoise où les arts et la littérature étaient très appréciés, dernière d'une fratrie de trois, elle a commencé à lire très tôt, à pas tout à fait quatre ans, et considère avoir une solide formation littéraire. Elle a lu à peu près tous les grands auteurs de la littérature française, romanciers, essayistes, poètes et dramaturges. Elle a fait du latin pendant toute sa scolarité, même si par goût elle est sensible à la culture grecque. Elle n'a pas fait de grec, parce que cela l'aurait obligée à ne faire qu'une seule langue vivante et elle a toujours eu le goût des langues. Elle est vite passée à la littérature d'autres pays, soit dans le texte original, soit en traduction. Elle aime particulièrement les romans, la poésie et le théâtre. Elle aime aussi l'histoire, si bien que les romans historiques ont bercé sa jeunesse (Dumas, Scott pour n'en citer que quelques-uns). Elle aime trop d'auteurs pour les citer tous, mais si elle devait se limiter à dix noms, elle dirait aujourd'hui (mais en hurlant de frustration à l'idée de ceux qu'il faudrait éliminer) :

Shakespeare, Euripide, Hugo, Dickens, Austen, Zola, Molière, Colette, George Eliot et P. G. Wodehouse.

Quant à son parcours universitaire, Béatrice Vierende a fait une licence d'anglais à la Sorbonne. Ses professeurs de faculté auraient voulu qu'elle tente l'agrégation, mais elle savait qu'elle n'aimerait pas enseigner. Elle voulait déjà traduire, mais à son époque les études de traduction n'existaient pas. On apprend sur le tas. Selon elle, on apprend toujours un métier sur le tas, quelles que soient les études qu'on a faites. Elle est devenue angliciste un peu par hasard, car personne dans sa famille ne cultivait les langues étrangères. Elle a appris l'anglais assez tôt, avant dix ans. À la maison, elle parlait uniquement le français, mais quand elle avait six ou sept ans, sa mère s'est mise à apprendre l'anglais et elle l'apprenait avec elle. Comme elle était cantatrice, elle travaillait aussi l'italien et l'allemand. Elle est partie en Angleterre pour la première fois en juillet 1957, à presque onze ans.

Elle se considère comme vraiment bilingue et dit qu'elle manie l'anglais (d'Angleterre) avec autant d'aisance que ses amies anglaises. Elle est très sensible à la culture anglaise et connaît bien l'histoire du Royaume-Uni, les institutions, les coutumes et le folklore. Elle maîtrise l'italien qu'elle traduit également. Elle ne le parle pas avec autant d'aisance, car si elle a souvent séjourné en Italie, elle n'y a jamais vécu. Elle parle aussi l'espagnol et a des notions d'allemand et elle a fait un peu de russe.

#### *b. Trajectoire professionnelle*

Béatrice Vierende a traduit son premier livre en 1977. Elle a eu sa licence en 1968, mais déjà à cette époque, la traduction était une chasse gardée et la concurrence était rude. Elle a donc d'abord travaillé pour le bureau parisien du magazine américain *Newsweek*, puis au service de musique classique de la firme Pathé-Marconi/EMI. Dans les deux cas, il lui arrivait souvent de faire des traductions.

Elle est venue à la traduction par acharnement, parce que c'était ce qu'elle voulait faire depuis toujours. Quand elle était pensionnaire en Angleterre, elle avait même traduit une *school story* (de la série *The Chalet School*), qu'elle lisait à sa grand-mère, pendant les vacances. Mais l'insertion n'a pas été facile. Et puis, en 1976, Edward

Behr, le journaliste pour qui elle avait travaillé à *Newsweek*, a écrit un livre de souvenirs, qui avait été accepté chez Robert Laffont et, comme il savait qu'elle voulait faire de la traduction (à ses moments perdus elle traduisait *Pride and Prejudice* qui à l'époque n'était absolument pas disponible en France, sauf d'occasion ou en bibliothèque, et ce passe-temps lui avait beaucoup plu), il a demandé qu'on lui confie la tâche de traduire son livre. C'est ainsi que sa carrière a démarré assez facilement. Au début, comme beaucoup de traducteurs, elle acceptait tout ce qu'on lui proposait, entre les livres plus littéraires, il y avait aussi les romans à l'eau de rose, les livres de cuisine, les livres illustrés grand public, les livres pour la jeunesse. Elle a traduit très peu de romans policiers, même si c'est un genre qu'elle aime bien. Elle préfère le policier type anglais whodunnit au policier américain et elle n'aime pas vraiment le roman noir. Ses genres de prédilection sont le roman, les essais, les récits de voyage et les livres humoristiques. Elle aimerait traduire de la poésie, mais elle n'apprécie guère la poésie moderne, ni en français ni en anglais. Elle ne publie pas sur la traduction et n'est pas écrivaine.

### c. Visée traductive

Béatrice Vierende déclare :

« Pour une traduction, je m'efforce d'être le plus 'fidèle' possible au texte original, tout en fournissant une version française qui coule de source. Rien ne me fait plus plaisir que de m'entendre dire, 'On croirait que le livre a été écrit en français'<sup>79</sup>. »

Selon elle, le traducteur littéraire lui paraît beaucoup plus proche du rôle d'interprète (comme peuvent l'être les comédiens ou les musiciens), il ne peut donner que sa propre version et c'est toujours assez subjectif. Elle considère également que de ce fait même, il n'existe pas « une » traduction d'un ouvrage. Lorsqu'elle fait une deuxième relecture, elle s'efforce de s'écarter de la langue originale pour privilégier le style français. À la troisième lecture, elle s'efforce de déboucher, en comparant le français page à page au livre original, sur un texte harmonieux qui restitue au mieux l'atmosphère de l'ouvrage d'origine, telle qu'elle la ressent. Pour elle, un auteur est avant tout un créateur et un traducteur n'est pas un créateur. Vierende, on lui confie une

---

<sup>79</sup> Entretien avec Béatrice Vierende, en annexe.

œuvre qu'il doit respecter, et elle considère qu'il s'occupe du contenant plutôt que du contenu. Ce point de vue est contestable et il semblerait que son *habitus* soit très marqué par l'éducation de son époque.

#### *d. Conception du rôle de la traduction*

Selon Vierende, le rôle de la traduction est de permettre à des lecteurs qui ne parlent pas une langue de lire les œuvres littéraires, au sens large, écrites dans cette langue. Ils peuvent ainsi apprécier l'intelligence et la pensée de l'auteur ; le traducteur s'efforce en outre d'interpréter de son mieux le style de l'œuvre originale. Elle accepte que du point de vue stylistique, il y ait toujours quelque chose qui se perd et qu'il faille s'y résigner. Le traducteur doit être capable de transmettre non seulement le sens, le déroulement de l'intrigue, la psychologie des personnages, mais aussi le ton, le style. Pour elle, c'est une affaire d'expérience, bien sûr, mais aussi d'oreille, presque de musicalité. Et puis quand il s'agit d'un texte déjà ancien, il faut veiller à retrouver le style de l'époque, sans pour autant verser dans la reconstitution historique. La traduction lui procure quelquefois le plaisir d'écrire de très belles choses qu'elle serait incapable d'inventer par elle-même ; et la satisfaction d'aider des gens à accéder à des œuvres qu'ils ne pourraient autrement pas connaître du tout. Elle pense que le traducteur devrait être totalement au service du texte original, mais pense que le traducteur agit néanmoins sur le texte traduit. Il est important pour elle de s'imprégner des moindres nuances du texte original pour pouvoir le rendre fidèlement. Elle considère avoir plutôt une position sourcière. Cette déclaration est en contradiction avec ses déclarations précédentes, mais elle est intéressante en soi, car elle met en lumière la difficulté et l'impossibilité, voire l'inutilité de se positionner comme 'sourcier' ou 'cibliste'.

#### *e. Conception de la notion de fidélité*

Selon Vierende, la fidélité en traduction est d'essayer de se mettre dans la peau de l'auteur et de respecter ses choix. Si le texte original est écrit dans un style dépouillé et lapidaire, elle s'efforcera de faire passer ce choix. Elle estime qu'elle ne doit pas avoir un style qui lui est propre. Elle considère qu'elle doit être invisible même si elle pense qu'une fidélité absolue n'est pas possible et que quelque part, il y a forcément l'interprétation personnelle de l'œuvre.

Ainsi, Vierre semble avoir une approche quelque peu naïve de la notion de fidélité lorsqu'elle déclare que selon elle, une bonne traduction 'coule de source'. En effet, cette conception du 'bien traduire' dans une langue lissée et fluide est assez traditionnelle et n'est pas vérifiée dans sa traduction. En effet, sa traduction du sociolecte (*Southern Appalachian English*) est celle qui 'bouleverse' le plus la langue française et sensiblement moins nivelée que le traitement qu'en font Reinharez (également le *Southern Appalachian English*) et Aslanides (*Indian English*). En outre, le fait de tirer une satisfaction de s'entendre dire qu'on dirait que le livre a été écrit en français prend le contrepied de la pensée de Walter Benjamin, et dans la même veine, de celle de Berman et Meschonnic.

### 3. L'*habitus* d'Isabelle Reinharez

#### a. *Trajectoire personnelle*

Isabelle Reinharez a eu un parcours classique. Après le baccalauréat série littéraire, elle a fait une licence de lettres modernes à l'Université de Paris VII, puis un an de japonais à Langues O, avant de se rendre compte que la société japonaise moderne ne l'attirait pas du tout. Cette même année, elle a passé le Certificate of Proficiency de Cambridge. Puis, elle est entrée par équivalence en troisième année à l'Institut Supérieur d'Interprétariat et de Traduction (l'ISIT) dont elle a obtenu le diplôme l'année suivante. Elle n'a jamais trouvé ce qu'elle cherchait à l'université.

Elle ne se considère pas comme bilingue, mais multiculturelle par son histoire familiale. À la maison, elle a parlé le français, mais elle a entendu parler italien dès son plus jeune âge, ce qui fait que, sans l'avoir appris, elle le comprend, mais ne le parle pas très bien. Elle a aussi entendu un peu de hongrois et de yiddish. Selon elle, le fait de se frotter à d'autres langues dans le cadre familial lui a permis d'accéder à un apprentissage de l'oreille et la découverte faite très tôt que « la réalité s'incarne dans des mots différents »<sup>80</sup>. Elle parle aussi l'espagnol, mais ne le pratique pas très souvent. Elle considère que ce rapport avec les langues crée un effet de perspective très enrichissant. Lors de son premier séjour en Angleterre avant l'entrée en sixième, elle a été accueillie dans une famille. Puis elle y est retournée très souvent pour quelques

---

<sup>80</sup> Entretien avec Isabelle Reinharez, en annexe.

semaines. Elle a également séjourné aux États-Unis et en Australie. Aujourd'hui, Isabelle Reinharez vit en Poitou-Charentes où elle est responsable bénévole de la bibliothèque municipale de Saint-Sauvant (Vienne).

### *b. Trajectoire professionnelle*

Isabelle Reinharez est traductrice de l'anglais vers le français depuis près de cinquante ans. Elle est venue à la traduction par un goût invétéré de la littérature. Au début, elle a traduit quelques romans qu'elle juge mauvais et les romans noirs constituent ce qu'elle appelle ses premiers 'bons romans' même si son éventail est plus large. Elle n'a pas de genre de prédilection, tant que l'auteur appartient à la catégorie des bons écrivains tels qu'elle les apprécie. Il lui est arrivé, sur commande, d'écrire un article sur la traduction, mais cela ne l'intéresse guère.

Elle a connu l'Angleterre avant de savoir parler correctement la langue de ce pays. Elle a toujours aimé la lecture et souhaitait travailler dans ce domaine. Le milieu de la traduction en anglais étant saturé, elle a pensé le faire pour des livres en japonais, mais le style de vie dans ce pays ne lui convenait pas. Alors, elle est revenue vers les auteurs anglais. Elle a commencé par être responsable des traductions pour les éditions Rivages Noir, Albin Michel et Actes Sud. Elle a ensuite traduit des livres pour la jeunesse de l'éditeur français, l'École des loisirs. Puis elle s'est tournée vers les auteurs et le premier livre sur lequel elle a travaillé a été, selon elle, un véritable « navet », qui n'a jamais eu de succès. Elle a traduit des œuvres de G.K. Chesterton, Louise Erdrich, Robert Olen Butler, Anne Enright, Tim Parks ou Ron Rash. Elle collabore principalement avec les éditions Rivages Noir, Albin Michel et Actes Sud, où elle a dirigé de 1990 à 2000 la collection de littérature anglaise et américaine. Ainsi, son expérience professionnelle comme directrice d'édition lui a permis de s'insérer dans le milieu de l'édition et de constituer son réseau, s'assurant le loisir d'être contactée avant d'autres traducteurs et de s'octroyer le luxe de refuser des traductions dont le style de l'auteur du roman original ne lui plaît pas. Contrairement à Vienne qui a persévéré et a percé dans le monde restreint de la traduction littéraire par acharnement, Reinharez a construit son réseau et a travaillé dans le monde de l'édition.

### c. Visée traductive

Isabelle Reinharez a une visée traductive somme toute traditionnelle et considère que le rôle du traducteur est celui d'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur et de passerelle entre deux cultures. Elle pense que le métier de traducteur est peu cité en général, voire méconnu du grand public. Selon elle, ce métier, « c'est faire un peu plus que de la traduction, c'est de la recherche. » En effet, pour tous ses livres, elle fait des recherches approfondies qui peuvent aller jusqu'à l'obsession et occuper son esprit pendant la phase de recherche. Par exemple, pour la traduction de *The Cove*, et notamment un passage long et technique où Hank et Walter creusent un puits, elle a lu des ouvrages techniques et s'est renseignée auprès de professionnels compétents. Elle explique qu'elle 'vit' avec le roman et baigne souvent dans son atmosphère.

Fait intéressant qui la démarque par rapport aux deux autres traductrices dans sa méthode de travail, elle a établi des dictionnaires suivant l'auteur, car chacun a son sens de l'écriture, son propre regard sur les mots. En effet, elle explique que livre après livre, il s'agit de romans différents et de tons différents. Elle apparente ainsi le travail du traducteur à celui de l'acteur. En effet, elle considère que comme un acteur, le traducteur va chercher en lui des éléments qui viennent enrichir sa traduction, mais celle-ci doit lui rester extérieure. Comme l'acteur, le traducteur se glisse dans la peau d'une multitude de personnages et le traducteur leur donne une voix, des mots.

Elle rapproche également le métier du traducteur à celui du metteur en scène, car tous deux doivent avoir une vue d'ensemble pour ne pas commettre d'impair ou déformer une œuvre. Reinharez met également en parallèle le travail du traducteur avec celui du peintre et cite un mot célèbre de Delacroix dans son Journal, qui à son sens, convient aussi bien à la traduction qu'à la peinture : « Il y a deux choses que l'expérience doit apprendre : la première, c'est qu'il faut beaucoup corriger ; la seconde, c'est qu'il ne faut pas trop corriger<sup>81</sup>. »

La traduction lui procure une satisfaction intellectuelle et personnelle, car elle trouve que la pratique de la traduction la fait évoluer et que c'est un métier où l'on est toujours en progression. En effet, elle considère qu'il faut constamment remettre en

---

<sup>81</sup> Journal de Eugène Delacroix, (1857-1863).



question sa pratique. Certaines traductions soulèvent des questions d'ordre personnel, existentiel ou philosophique. Par exemple, lorsqu'elle a traduit *Suttree* de Cormac Mc Carthy, elle a pensé à sa propre mort pendant toute la durée de la traduction. Ainsi, elle trouve intéressant de voir ce qui peut ressortir de la pratique traductive. La traduction peut également lui apporter la satisfaction de réussir à surmonter des contraintes imposées par le texte ou l'auteur. Elle dit qu'elle 'joue avec elle-même' pour voir si elle y arrive ou pas. Si elle n'y arrive pas, elle retravaille, retranche, rajoute et ceci constitue de 'bons souvenirs'. Cependant, elle précise qu'elle ne s'impose que des contraintes que l'auteur s'est imposées, elle ne s'en invente pas. Ainsi, le respect de l'auteur passe avant son amusement personnel.

Par conséquent, l'intraduisible ne fait pas partie de sa conception de la traduction puisqu'elle va travailler et retravailler jusqu'à ce qu'elle trouve une solution et ces joutes intellectuelles et langagières lui procurent du plaisir. Sa devise est une autre citation célèbre empruntée cette fois-ci à Henri Michaux : « Ne désespérez jamais et laissez infuser davantage<sup>82</sup>. » En effet, selon elle, la traduction c'est autant de rigueur que de fantaisie.

Avant tout, Isabelle Reinharez doit être séduite par une belle écriture, des auteurs qui sont des stylistes, qui ont un univers, car sinon elle dit s'ennuyer. Son plaisir à traduire disparaît si elle se trouve devant une écriture expérimentale qu'elle juge comme manquant de sincérité. Elle aime donc traduire des auteurs qui correspondent à sa sensibilité littéraire. En passant des mois sur le texte d'un auteur, elle a l'impression qu'elle finit même par connaître des choses très intimes, car l'écriture est révélatrice de l'être profond. Les sujets qui l'intéressent, ses obsessions, sa façon d'écrire. Elle a la sensation d'être presque indiscreète et d'avoir passé des mois dans leur intimité sans qu'ils le sachent. Cette position semble mettre en évidence un rapport de force inégal d'ordre psychologique entre le traducteur et l'auteur où le traducteur en sait plus sur la psychologie intime de l'auteur que l'inverse. Elle semble tirer une certaine satisfaction de pouvoir accéder à ce degré de connaissance intime de l'auteur. La relation auteur-traducteur serait comme une danse, où une certaine harmonie entre

---

<sup>82</sup> Tranches de savoir suivi du Secret de la situation politique, Henri Michaux (1950).

les deux danseurs, l'auteur et le traducteur, est nécessaire pour que la traduction soit la meilleure possible.

Reinharez affirme qu'avoir un lectorat en tête lors de la traduction est une « absurdité ». Elle déclare n'y penser que dans les rares cas où la compréhension du texte risquerait d'être mise en péril par une « trop grande fidélité à l'original. » Cette déclaration est cependant contradictoire en soi. En effet, elle met en évidence que même si elle le nie, le lecteur visé est néanmoins toujours présent à l'esprit, et qu'il constitue un élément décisif dans le choix de traduction final. Elle déclare cependant ne pas recevoir de consignes de la part de l'éditeur sur un lectorat qui serait visé et qu'elle ne pense qu'à l'œuvre lorsqu'elle traduit.

Contrairement à Vierre, elle considère que la traduction est une recreation et ne serait donc pas contre l'idée d'être l'auteur second du texte. Cependant, elle n'a aucune envie de se lancer dans l'écriture d'un roman, car bien qu'elle ait le sentiment de bien connaître l'outil écriture, elle n'est pas convaincue d'avoir quelque chose d'intéressant à dire. Cette position est partagée par les trois traductrices.

#### *d. Conception du rôle de la traduction*

Pour Reinharez, une bonne traduction est celle qui respecte l'essence de l'original. Elle explique qu'une bonne traduction dans l'absolu serait :

« Une traduction dans laquelle on ait l'impression de faire l'expérience de la langue de départ, mais pas au détriment de la langue d'arrivée. Une traduction qui respecte le lecteur autant que l'auteur. Une traduction qui n'existe pas, car on n'y arrive jamais vraiment<sup>83</sup>. »

Elle a un point de vue idéaliste de la traduction parfaite vers laquelle elle tend, mais qu'elle sait qu'elle n'atteindra jamais. Elle se contredit à nouveau ici sur l'importance et la présence à l'esprit du lecteur.

Quant au degré de visibilité du traducteur, Reinharez répond : « Le chef-d'œuvre d'un traducteur, c'est d'être invisible. » Elle partage ce point de vue avec la traductrice Sophie Aslanides qui déclare que l'invisibilité du traducteur est un « pré-requis ». Or,

---

<sup>83</sup> Entretien avec Isabelle Reinharez, en annexe.

alors que cette déclaration semble indiquer que l'invisibilité du traducteur est un gage de qualité pour elle, elle nuance tout de même cette idée lors d'autres échanges pour expliquer que le traducteur 'se glisse' dans le texte. La traduction serait une façon de disparaître et de réapparaître à l'intérieur d'un texte et l'expérience est différente à chaque livre. Elle déclare que la présence du traducteur se fait toujours ressentir puisque c'est lui qui a choisi les mots que le lecteur français lit. De plus, même si elle évite tant que faire se peut la note de bas de page dans la traduction de romans, elle peut en faire usage si c'est une demande de l'éditeur. L'invisibilité du traducteur est donc compromise à ce moment-là. Elle cite en exemple les références indiennes dans les romans de Louise Erdrich. Elle admet que dans un cas comme celui-ci, la note de bas de page est une solution plus heureuse qu'une adaptation 'franchouillarde' d'une réalité étrangère.

Ainsi, le traducteur est à la fois là et pas là, « car la stature de l'auteur le dissimule<sup>84</sup>. » On sent ici le poids de l'œuvre originale et l'autorité de l'auteur sur le texte original et sur la traductrice et son désir presque ambivalent de respecter le texte, l'auteur, mais également son désir de s'en affranchir par la traduction. En effet, Reinhartz exprime un besoin de reconnaissance du traducteur lorsqu'elle déclare que si le lecteur français trouve que l'auteur a une belle écriture, c'est bien grâce au travail du traducteur. Elle déplore également le fait que si un livre traduit est mal écrit, on accusera toujours la traduction.

Reinhartz n'adopte pas de positionnement 'sourcier' ou 'cibliste'. Pour elle, chaque page de traduction est un cas particulier qui demande à repenser sa position. Elle dit : « Je suis contre toute mise en cases ! Contre toute théorie abusive ! » Elle est également ouverte aux propositions qu'on peut lui faire pour améliorer sa traduction, mais c'est uniquement elle qui a le dernier mot face à plusieurs choix de traductions possibles, pas l'éditeur. Ainsi, il apparaît clairement qu'elle ne s'intéresse pas à la théorisation de la traduction même si elle semble en avoir connaissance, et qu'elle considère que cela ne l'aide pas à mieux traduire.

---

<sup>84</sup> Ibid.

### e. Conception de la notion de fidélité

Sa réponse à la notion de fidélité est lapidaire. Elle a répondu en disant que c'était une fausse question, point final. Cependant, il ressort des échanges avec Reinharez que la fidélité en traduction est une fidélité à l'essence d'une œuvre, à son écriture, et un profond respect pour l'auteur. Reinharez voue également une fidélité à la langue française dans sa pratique traductive et est attentive au degré de 'violence' qu'elle peut faire à la langue française et ses limites, c'est-à-dire le degré de lisibilité ou d'obscurité du texte traduit. Son approche de la traduction du sociolecte des Appalaches en est une très bonne illustration, puisqu'elle a réussi à le traduire sans aucune note de bas de page (contrairement à Béatrice Vierende, confrontée à la traduction du même sociolecte chez le même auteur).

## III. Relation triangulaire éditeur — traducteur — auteur et le lecteur implicite

### 1. Projet de traduction

Il n'y a de traduction que s'il y a un lecteur. Ce truisme se doit d'être rappelé, car il implique le concept de réception dont il a déjà été question. Comme nous le rappelle Jean-René Ladmiral, « Dans cette perspective, la littérature est conçue comme un processus de communication esthétique et elle se définit en fonction de ces trois instances que sont l'auteur, l'œuvre et le lecteur, c'est-à-dire le public. (...) un texte ne prend tout son sens qu'à la lumière de sa réception<sup>85</sup>. »

Dans la production d'une traduction, en plus de l'auteur et des traductrices dont on vient d'exposer l'*habitus*, il y a un troisième agent sur lequel il est intéressant de s'attarder, l'éditeur. L'éditeur a également sa visée personnelle et sa conception personnelle de l'acte traductif (ce que 'devrait' être une traduction selon lui et ce qu'il voudrait qu'elle soit) ainsi que des ambitions commerciales. La traduction permet à une œuvre de passer d'une consécration régionale ou nationale à une consécration internationale. En effet, « Une œuvre non traduite n'est qu'à demi publiée ». C'est ce qu'Edmond Cary fait dire à Ernest Renan dans *La traduction dans le monde moderne* (Genève, Librairie de l'Université, 1956 — p. 10, si l'on en croit Google Books). Cette phrase a été abondamment reprise par des traducteurs ou traductologues et rien ne prouve

---

<sup>85</sup> Jean-René Ladmiral, 2014 : 104.

que Renan en soit l'auteur. Cependant, ce qu'elle met en évidence, c'est l'idée qu'une œuvre traduite a été reconnue et choisie deux fois, écrite deux fois, deux fois relue et deux fois éditée. En outre, cette citation permet de prendre conscience des différents agents de la chaîne éditoriale : le correcteur, l'éditeur, le traducteur. L'extraduction dépend de facteurs économiques, voire politiques, et souvent culturels. L'intraduction dépend des relations interculturelles entre deux pays et implique une politique de la traduction. L'intraduction concerne les plus petits pays qui ont une volonté d'accroître leurs connaissances. L'intraduction est tributaire des lois du marché de l'édition, surtout en France. Aujourd'hui, même les petites maisons d'édition ont des traductions. Le coût de la production d'un livre et la traduction sont souvent plus élevés que le chiffre d'affaires, donc sans aides ou de dispositifs d'aide (CNL etc.), les petites maisons d'édition couleraient.

Selon le responsable des acquisitions en littérature étrangère chez Gallimard<sup>86</sup>, la maison d'édition s'accorde avec le marché et non pas en fonction du marché. Ce n'est pas le marché qui dicte leur politique éditoriale. La décision de faire traduire un roman étranger suit un processus qui implique plusieurs acteurs et étapes. En effet, les salons du livre sont très importants. Beaucoup d'éditeurs s'y rendent pour prospecter selon une démarche structurée. Lors des salons, il y a des échanges entre les acheteurs (agents littéraires) et les vendeurs de droits pour constituer le catalogue. Les salons importants sont Londres et Francfort. Ces échanges se font en fonction des affinités, des réseaux. Ils permettent d'avoir des « tuyaux » ou des lectures comparées. Les enchères sur les lieux de foires et de salons sont rares. Il y a une grosse préparation en amont. C'est comme du speed-dating. En effet, lors des rencontres, la maison d'édition accorde environ trente minutes à chaque vendeur de droits. Ce sont les vendeurs de droits qui parlent de la pertinence de leur choix et le rapport avec un projet ou la politique éditoriale d'un éditeur et ce sont eux qui sollicitent les rendez-vous. L'éditeur écoute, ce qui constitue une position plus facile pour lui que pour le vendeur de droits. Ainsi, ces salons et rencontres permettent de faire le point. L'éditeur doit aussi

---

<sup>86</sup> Voir entretien avec Jean Mattern en annexe. Il est le responsable des acquisitions en littérature étrangère chez Gallimard. Selon lui, il y a environ 35 nouveautés par an et environ 44 langues traduites. En 2014, une enquête a été menée auprès de 106 éditeurs et il s'avère qu'il y a eu plus de 13 000 contrats avec l'étranger. Il y a dix ans, c'était de l'ordre de 6000. C'est donc une progression de 120 %.

expliquer pourquoi il y a eu un refus<sup>87</sup>. Il y a un travail de sélection important à effectuer.

Le responsable des acquisitions se constitue un réseau de confiance pour faire ce tri dans ses emails. Si la personne qui recommande est connue, cela permet de gagner du temps. C'est ainsi qu'au fil des salons, la politique éditoriale se construit, sur un désir et une conviction. Il y a également des considérations économiques à prendre en compte. Pour une maison d'édition importante comme Gallimard, lors de l'étude de marché, la maison d'édition émet des espérances de vente sur 2500 exemplaires seulement pour équilibrer le budget, pas pour faire des bénéfices. Le point d'équilibre d'un livre se situe entre 3000-3500 exemplaires vendus. C'est un différentiel que l'éditeur essaie d'absorber par le prix sur un titre qui a marché pour équilibrer le budget et maintenir des prix abordables pour le public. Parmi les livres refusés, il y a de bons livres. L'éditeur est obligé de se prononcer sur le bénéfice estimé sur l'intraduction *avant* la publication de l'œuvre dans son pays d'origine, surtout pour les titres en anglais ou venant du Royaume-Uni ou des États-Unis. Ainsi, la maison d'édition ne peut même pas se baser sur le succès d'un titre dans son pays d'origine. C'est la raison pour laquelle certains titres anglais ou américains sont vendus en France *avant* leur parution dans leur pays d'origine. Aujourd'hui, un fichier PDF sur un titre est envoyé en même temps dans le pays d'origine et à l'international. Mais, même si un titre remporte un gros succès dans son pays d'origine, ce n'est pas un élément déterminant pour une maison d'édition.

Interrogé sur les critères de sélection d'un titre international, le responsable des acquisitions en littérature étrangère chez Gallimard explique :

« Les éléments déterminants sont d'ordre subjectif, portant sur la qualité littéraire de l'œuvre et non pas sur son sujet. Un livre est une œuvre littéraire et n'est pas sur un sujet. Je déteste le mot 'pitch' ou la question « Ça parle de quoi ? » au sujet d'un livre, cela m'est insupportable. Les éléments subjectifs que l'on prend en compte sont : le genre, l'originalité au sein du genre, si l'écriture est belle, s'il y a une adéquation entre le sujet et la langue, le rapport avec ce qui s'est fait avant dans le genre, par exemple Proust parle comme si on était ignorants de ce qui s'est fait avant, si le livre

---

<sup>87</sup> Ibid : à titre d'exemple, Gallimard reçoit environ 2000 propositions par an pour seulement 35 titres publiés.

est novateur. Novateur ne veut pas dire que c'est n'importe quoi. Il faut que le livre apporte quelque chose à la langue et à la culture. Ensuite je soumetts le livre à l'appréciation de lecteurs en qui j'essaie d'avoir confiance. En tant que responsable des titres étrangers, on a une pratique de la lecture<sup>88</sup>. »

Ainsi, de même qu'un auteur se situe par rapport à un lecteur idéal, il n'est pas surprenant que l'éditeur envisage les conditions de réception du texte traduit et les possibilités de son inscription dans la culture source. Ce déplacement de perspective du côté du lecteur se fait donc forcément en amont de la traduction. Le corpus étudié dans cette étude concerne un corpus contemporain à dimension synchronique, et il est donc impossible de se référer à des traductions existantes pour analyser une éventuelle évolution diachronique de l'horizon d'attente. Un moyen de jauger la réception d'une œuvre est l'existence de la critique littéraire qu'elle peut susciter. En ce qui concerne Ron Rash, les publications de critique littéraire sont de plus en plus nombreuses, notamment provenant des presses de l'université de Caroline du Sud<sup>89</sup>. Lors d'une première traduction où la prise de risque est importante, l'éditeur est obligé d'aller dans le sens d'une subjectivation cibliste de la traduction.

Interrogé sur les raisons pour lesquels l'éditeur des éditions Gallmeister a voulu faire traduire les œuvres de Craig Johnson, Oliver Gallmeister, l'éditeur, a répondu que c'était pour le plaisir de partager une découverte de lecture. Il rejoint en cela la conception de la politique éditoriale des éditions Gallimard de Jean Mattern. Il se considère comme un lecteur moyen avec un niveau d'éducation moyen. Le terme « moyen » ne doit pas être interprété au sens de « médiocre », mais doit être compris comme représentant la moyenne des lecteurs avertis. Malgré son humilité, la traductrice Sophie Aslanides affirme qu'il est un lecteur vorace qui fréquente beaucoup les librairies et qu'il va à la rencontre des lecteurs. En tant que lecteur 'moyen' (selon ses propres termes), amateur de la littérature américaine et lecteur en langue anglaise, il avait tout de même une expérience professionnelle en tant que directeur d'édition d'une collection polar pour la maison d'édition Les Arènes avant d'introduire le roman « grands espaces » dans sa propre maison d'édition. En plus d'un sens aiguisé des affaires, Oliver Gallmeister a du flair pour anticiper la réception d'une

---

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Voir publications de Randall Wilhelm, Zachary Vernon, Jesse Graves, Frédérique Spill et Gérard Préher.

œuvre par un lectorat français. En effet, c'est lui qui constitue le premier filtre et c'est lui qui impose sa vision lorsque se posent des choix de traduction. À ce sujet, il explique que c'est lui le « curseur » et qu'il sent intuitivement si un mot ou une référence culturelle « passe » ou ne « passe pas ». Derrière ces mots simples se cache une finesse d'analyse du lecteur idéal très juste. La traductrice se fie entièrement à son jugement et reconnaît son expertise en la matière malgré les dix ans qui les séparent et qui posent parfois une différence générationnelle d'expérience face à la compréhension de faits culturels. L'éditeur et la traductrice partagent la même vision et la même conception de ce qu'est la traduction. La conception du 'pour qui' est laissée à la discrétion de l'éditeur. Ce dernier considère que le lecteur prototypique est quelqu'un comme lui, c'est-à-dire, un lecteur amateur de littérature américaine et de romans noirs, mais non érudit. Il compte sur la curiosité et l'intelligence du lecteur qu'il sollicite pour reconstruire le sens de certains passages ou pour aller vérifier une référence ou un fait de culture qui lui serait inconnu, sans pour autant gêner la lecture qui doit rester un plaisir et une découverte d'un espace culturel et géographique empreint d'un exotisme émanant du livre.

Pour Oliver Gallmeister, la traduction doit préserver l'altérité et se doit de dévoiler l'Autre. Il ne s'agit pas d'un parti pris pour l'altérité à tout prix puisqu'il exprime une certaine culpabilité qui se manifeste par un sentiment d'échec qu'il nomme « trahison assumée » lorsqu'il demande à la traductrice d'adapter certains faits culturels. Ce positionnement vis-à-vis du lecteur est à l'image de l'éditeur qui ne cherche pas forcément à ce que le lecteur comprenne rapidement, mais il ne veut pas non plus qu'il « réfléchisse pendant trop longtemps<sup>90</sup>. » La contrainte éditoriale principale qu'Oliver Gallmeister impose à ses traducteurs consiste à « ne pas traduire les noms d'Indiens, le Code pénal, les unités de mesure, les noms de magasins, les noms d'hôpitaux. Par exemple dire un « 7-11 » et « Fox News »<sup>91</sup>. Cette visée traductive qui est de transférer l'américanité du texte source et ainsi l'exotisme du texte, semble reproduire et renforcer ce que l'éditeur lui-même perçoit déjà comme étant une marque d'américanité selon ses propres attentes. Selon Todorov, « l'exotisme est moins une

---

<sup>90</sup> Voir entretien avec Oliver Gallmeister, directeur éditorial des éditions Gallmeister, en annexe.

<sup>91</sup> Ibid.



valorisation de l'autre qu'une critique de soi, et moins la description d'un réel que la formulation d'un idéal<sup>92</sup>. »

La traduction des romans de Craig Johnson par Sophie Aslanides est remarquable en ce qu'il y a une parfaite entente entre la traductrice, l'auteur et l'éditeur, situation assez rare pour la noter. On peut imaginer que ces conditions idéales ne sont pas toujours réunies (et c'est ce qui a été le cas pour les relations entre l'une des traductrices de Ron Rash, Béatrice Vierne, avec les éditions du Masque).

En effet, Sophie Aslanides a, dans un premier temps, contacté Craig Johnson par courriel. Il s'en est suivi une correspondance fructueuse et la naissance d'une relation de confiance absolue de l'auteur en la traductrice. L'auteur était ravi de pouvoir apporter son éclairage. Par la suite, la traductrice est allée rendre visite à l'auteur sur son ranch au Wyoming et a vécu plusieurs mois avec lui et sa femme afin de s'imbiber des lieux, du paysage et de son univers, qui s'inspire d'éléments personnels et bibliographiques. Elle a également séjourné avec les Cheyennes pour qui elle a développé un respect et un attachement profonds. Cette démarche et cette ouverture d'esprit de la part de l'auteur et de la traductrice sont assez extraordinaires pour garantir une compréhension approfondie de l'œuvre de Craig Johnson et une traduction qui réussit à fusionner la visée de l'auteur, de l'éditeur et du traducteur. Interrogé sur le statut qu'il accorde au texte traduit et alors qu'il ne maîtrise pas le français, l'écrivain cite deux éléments qu'il considère comme étant des gages de la qualité de la traduction : tout d'abord, les lecteurs français qu'il rencontre lui disent qu'ils sont très friands de l'humour de ses romans et de ses personnages et pour Craig Johnson, si l'humour a été transmis, la traduction est forcément bonne. En outre, si ses livres ont autant de succès en France (alors qu'il n'avait jamais envisagé de faire traduire ses livres initialement, tellement il était tout simplement heureux de trouver un éditeur qui accepte de le publier), c'est que selon lui, la traduction est bonne. Il attribue son succès en France en rendant hommage à la traductrice et à la qualité de traduction et rejoint en ce point Nabokov qui écrit : *“And I am sure that you will agree, (...) that a good translation is most important for the success of a book”*<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Tzvetan Todorov, 1989 : 298.

<sup>93</sup> V. Nabokov, Lettre à Hutchinson & Co, 22 mai 1935, in *Selected Letters*, p. 13, cité par Christine Raguét-Bouvard, 1995 : 122.

En ce qui concerne les traductrices de Ron Rash, le contexte est quelque peu différent. Rash a été découvert par l'éditrice Marie-Caroline Aubert qui travaillait aux éditions du Masque. Le premier roman de Rash traduit en français est *One Foot in Eden*, traduit par Isabelle Reinharez en 2009, puis *Serena*, traduit par Béatrice Vierne en 2011. Au départ, la traduction de *Serena* avait été proposée à Isabelle Reinharez, mais comme la maison d'édition a refusé de la rémunérer au tarif demandé, on ne lui a pas confié la traduction. La directrice de collection des éditions du Masque a ensuite contacté Béatrice Vierne pour lui confier la traduction, en ayant recours aux subventions du CNL<sup>94</sup> comme pour *One Foot in Eden*. Les deux se connaissaient depuis leur adolescence par leurs mères. Vierne n'avait jamais travaillé pour elle auparavant et malgré le lien personnel qu'elles partageaient, la relation professionnelle a été difficile, notamment en raison de visées traductives différentes portant sur la traduction du sociolecte et Vierne n'a pas retravaillé pour elle depuis. Les traductions des romans de Ron Rash qui ont suivi ont ensuite été confiées par l'éditrice à Isabelle Reinharez à nouveau, aux éditions du Seuil cette fois-ci, et c'est elle qui est désormais la traductrice attitrée de Rash.

Le champ littéraire international et en particulier le monde de l'édition du polar n'échappe pas à des rapports de force qui se jouent dans le milieu de l'édition. En effet, en 2018, le monde du polar français a assisté à une petite révolution avec tout d'abord, le départ de l'éditeur<sup>95</sup> des éditions Rivages en 2017 pour rejoindre les éditions Gallmeister (éditeur de Craig Johnson). Ensuite, quelques semaines plus tard, l'éditeur<sup>96</sup> de la Série Noire a rejoint les Arènes pour y lancer une collection de romans noirs, baptisée Equinox en 2018. Et enfin, l'éditrice du Seuil<sup>97</sup> (qui travaillait précédemment pour les éditions du Masque) qui dirigeait la collection Seuil/policiers est passée aux éditions Gallimard. Ron Rash a toujours été reconnaissant envers celle qui l'a découvert dans les années 2000 et a depuis été d'une fidélité sans faille à son

---

<sup>94</sup> Au CNL, l'intraduction est historique. Il y a une commission pour la fiction et la non-fiction et 3 sessions par an. Il y a un travail sur un projet achevé, mais non publié. La traduction fait l'objet d'une expertise. Soit le projet est refusé, soit il est ajourné, ce qui lui donne une deuxième chance. L'aide est à hauteur de 40 % ou 60 %. En intraduction, les prix sont imposés. La rémunération plancher est de 21 €/feuille. Pour l'aide, 60 % va à l'éditeur, 40 % au traducteur. Un éditeur qui rémunère son traducteur à moins de 21 €/feuille ne peut pas déposer de demande d'aide.

<sup>95</sup> François Guéris est le fondateur en 1986 de la collection Rivages/Noir, éditeur légendaire de James Ellroy, Denis Lehane et de David Peace entre autres.

<sup>96</sup> Aurélien Masson.

<sup>97</sup> Marie-Caroline Aubert.

éditrice, la suivant des éditions du Masque à celles du Seuil et enfin aux éditions Gallimard.

Ce jeu de chaises musicales dans le champ littéraire international et plus précisément du polar en France, met en évidence des rapports de force qui se jouent également entre éditeurs et maisons d'édition dans un cercle d'acteurs restreint. Il est important de resituer la traduction à partir de ces rapports de force qui représentent des transferts de capitaux économiques et littéraires et d'envisager la traduction non pas seulement comme un simple transfert linguistique. En faisant entrer la traduction dans cette dialectique entre le capital culturel, c'est-à-dire le rayonnement culturel d'un pays et la mondialisation, on met en évidence que, contrairement à une vision plus classique, la traduction ne peut être résumée à sa seule fonction de transfert linguistique et culturel. En effet, la traduction dépend du positionnement de l'éditeur, de l'auteur (qui doit être lui-même situé deux fois, une fois dans son champ littéraire régional ou national et une deuxième fois dans le champ littéraire international) et enfin celle enfin du traducteur.

## 2. Lecteur reel et implicite

### a. Les lecteurs de Craig Johnson

Selon le directeur des éditions Gallmeister et la traductrice Sophie Aslanides, les lecteurs français de Craig Johnson sont des personnes cultivées et assez fascinées par l'Amérique authentique. Ils sont capables de dire quels sont les problèmes que les États-Unis rencontrent et sont souvent passionnés de littérature américaine. Oliver Gallmeister, le directeur éditorial, se considère comme un lecteur prototypique de Craig Johnson. La traductrice, quant à elle, teste sa traduction sur son entourage proche. Le lecteur francophone ne recevra pas les stéréotypes de la même façon que les lecteurs américains et c'est pourquoi certaines références culturelles qui n'ont pas le même statut dans le patrimoine culturel de la langue source et cible nécessitent une incrémentalisation. C'est le cas des références à Shakespeare qui sont omniprésentes chez Craig Johnson (et chez Ron Rash aussi). Une autre caractéristique des lecteurs français de Craig Johnson est leur approche plus intellectuelle et conceptuelle à son œuvre qui se révèle dans le type de questions que les lecteurs français posent à l'auteur.

Contrairement aux lecteurs français, les lecteurs américains sont très friands d'anecdotes personnelles de l'auteur. Cela va des personnages de son entourage qui lui ont inspiré des personnages centraux à son œuvre à ses débuts en tant qu'écrivain.

En revanche, les aspects des romans de Craig Johnson qui emportent l'adhésion des lecteurs de la langue source et cible portent sur l'humour, le caractère authentique et réaliste de l'écriture, l'écriture elle-même et les dialogues. Craig Johnson qui a exercé de nombreux métiers, est titulaire d'un doctorat en études dramatiques et s'intéresse à la construction des dialogues, ce qui se retrouve dans ses livres. Il s'inspire de faits biographiques et de personnes dans son entourage pour alimenter ses livres, leur conférant ainsi une dimension réaliste. De plus, les livres sont bien écrits et les personnages attachants forment un univers et une comédie humaine attachants. L'humour dont font preuve les personnages principaux ainsi que le jeu avec les stéréotypes socioculturels et génériques sont autant de facteurs de succès. En effet, le héros débonnaire est un antihéros assisté d'une adjointe aussi vulgaire qu'elle est désirable et le fidèle acolyte du shérif Walt Longmire est un Indien laconique, séduisant et fin, qui n'hésite pas à inverser les rôles de l'éternel américain blanc flanqué de son fidèle compagnon subalterne, tel le couple 'Lone Ranger et Tonto'. Ces personnages évoluent dans le Wyoming, l'État le moins peuplé des États-Unis, où contrairement aux apparences, la petite ville fictive de Durant n'est pas un lieu tranquille où les cowboys, les Indiens et les bisons font bon ménage dans une entente naïve et bonne enfant. Tous les ingrédients du Far West sont là, dans un cadre contemporain.

#### b. Les lecteurs de Ron Rash

Contrairement à l'éditeur des éditions Gallmeister, il n'a pas été possible d'interviewer l'éditeur des éditions du Masque en poste en 2011,<sup>98</sup> malgré plusieurs tentatives afin de pouvoir recueillir son éclairage sur un quelconque lectorat visé. Interrogée à ce sujet, l'une des traductrices, Isabelle Reinharez, explique qu'il est difficile de savoir qui sont les lecteurs réels de Ron Rash et que lui-même ne le sait probablement pas. Or, dès 2008, Rash indiquait qu'il avait bien un lecteur implicite en tête :

---

<sup>98</sup> En 2011, l'éditrice des éditions du Masque était Marie-Caroline Aubert, qui a rejoint Gallimard en 2018 pour réactiver la série La Noire en 2018.

*In a 2008 interview conducted by Randall Wilhem and Jesse Graves, Ron Rash defined “the reader I would hope” for as follows: “he or she would be the reader, who, when he or she comes to my work the second time – novel or poem –, finds there’s even more there, and someone who’s willing to maybe even read it a third time, that the novels reward re-reading (...) Well, also my ideal reader is someone who loves literature for language. It would be somebody who doesn’t need black and white answers”<sup>99</sup>.*

En outre, en 2012, Rash déclarait :

*“I mean, really — a really good book is like communion. The reader is taking these splotches of ink and making them real, and being affected by them. But the reader has to bring a lot. A good reader is an artist. You have to have that kind of ability”<sup>100</sup>.*

L’autre traductrice de Rash, Béatrice Vierende, indique que la maison d’édition ne lui a pas parlé de lectorat visé et que cela n’arrive jamais. Elle-même n’avait aucun lectorat particulier en tête et précise que de manière générale, elle espère que le lecteur fera toujours l’effort de comprendre. Or, comme nous venons de le voir, la décision de faire traduire un titre étranger implique des considérations économiques et commerciales, tout comme les éditions Gallmeister, il est certain que le livre traduit conçu en tant que produit vise un consommateur ciblé qui est pris en compte dans l’étude de marché. En effet, ce n’est qu’après avoir traduit le roman *Serena*, que l’éditrice a exprimé une conception divergente portant sur la traduction du sociolecte par Vierende. Selon la maison d’édition, le lecteur ne pourrait s’habituer au parler imaginé par la traductrice pour les bûcherons, mettant ainsi en évidence à la fois l’existence d’un positionnement vis-à-vis de la traduction basée sur un lectorat visé ainsi que la difficulté extrême que pose la traduction du sociolecte. Malgré ces différences de conception, c’est bien la traduction de *Serena* qui a fait connaître Rash par le public français. En effet, en 2012, un an après sa traduction Rash lui-même dit :

*“After ‘Serena’, especially; that book was more popular by far than any of the others. And it’s also brought people to some of the other books, including ‘One Foot in Eden’. It’s also a book I feel very good about”<sup>101</sup>.*

---

<sup>99</sup> Wilhelm and Graves : 230, cité par F. Spill, 2019 : 9.

<sup>100</sup> Robert Birnbaum, 2012.

<sup>101</sup> Ibid.

Selon les critiques littéraires et les publications concernant Ron Rash en nombre grandissant, il en ressort que les lecteurs américains de Rash apprécient tout d’abord son grand talent d’écrivain. Il se considère et il est considéré tout d’abord comme un poète qui s’est mis à écrire des romans et des nouvelles :

*“Yeah, poetry is not high in the radar. I love poetry. One of my hopes is that when people read my fiction that they know I am a poet. I mean, you can overdo that, but I hope that there’s that sense.”<sup>102</sup>”*

Il jouit d’un lectorat inconditionnel dans le sud-est des États-Unis, car il rend hommage aux Appalaches du Sud. Pour ceux pour qui cette région est méconnue, Rash apporte un dépaysement culturel et décrit un monde et un mode de vie en voie de disparition avec une sensibilité et une sincérité sans faille. Il a la volonté de conserver cette région à l’image du bibliothécaire devenu linguiste en dilettante, Horace Kephart<sup>103</sup>, ainsi que William Bartram<sup>104</sup>, le naturaliste :

*“Rash’s own desire to record and preserve the history of his native region parallels that of Bartram. Comprehending the volatility of their worlds, they both seek to record what is being lost”<sup>105</sup>.*”

Les lecteurs sont également sensibles à l’omniprésence de la nature qui constitue en réalité le personnage principal et un point d’entrée universel. Selon Rash :

*“So I think we realize—I mean, as Southern writers, this is the world you have, and the world you know best. And you write about that, but always with the idea that ultimately if it doesn’t touch what it means to be a human being, if it’s not universal, then it’s not any good”<sup>106</sup>.*”

---

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Horace Kephart (1862-1931), a vécu près de vingt ans dans les Appalaches à partir de 1904 où il a rempli plusieurs dizaines de carnets de notes sur le sociolecte ainsi que les usages et coutumes des habitants. Kephart reste une référence sur le Southern Appalachian English et la culture des Appalaches.

<sup>104</sup> William Bartram (1739-1823), est un naturaliste américain qui a réalisé la liste d’ornithologie la plus complète de son temps à travers ses voyages en Floride, Georgie, Caroline du Nord et du Sud. En 1791, il publie son journal, *Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida the Cherokee Country, etc.* qui est un ouvrage d’histoire naturelle considéré comme l’un des meilleurs de son époque.

<sup>105</sup> Wilhelm, Vernon, 2018 : 20.

<sup>106</sup> Ibid.

Ainsi les sujets qu'il traite comme l'écologie, les sentiments et les drames humains ainsi que la saveur d'un vernaculaire local sont autant d'autres thèmes universels qui touchent et résonnent chez les lecteurs. Les thèmes de son œuvre sont sérieux, mais l'auteur ne dresse pas pour autant un portrait sombre de cette région. Il respecte profondément le lecteur à qui il laisse le loisir et la responsabilité de se forger sa propre opinion.

## PARTIE II — LA POÉTIQUE DU STÉRÉOTYPE ET SON TRAITEMENT EN TRADUCTION

### Chapitre 1. Le stéréotype linguistique identifié

Lorsqu'un stéréotype linguistique est identifié, les ennuis ne font que commencer. Le stéréotype linguistique couvre toute expression figée, expression idiomatique, collocation étendue ou proverbe et pose des problèmes de traduction auxquels le traducteur peut appliquer différents procédés de traduction. Vinay et Darbelet affirment que « la traduction est une discipline exacte <sup>1</sup> » et que par conséquent, un cliché devrait être traduit par une expression équivalente, ce qu'ils appellent la « modulation figée syntaxique ». Ils citent en exemple « vous l'avez échappé belle : *you've had a narrow escape*, (Vinay, Darbelnet, 1958 : 240). Les linguistes s'accordent généralement à dire que le transcodage, c'est-à-dire traduire terme à terme, n'est pas possible. Certains stéréotypes linguistiques sont en effet traduisibles par équivalence d'une langue à l'autre, mais ce procédé rigide n'est pas applicable à la traduction de tous les stéréotypes.

Les exemples suivants vont montrer les différentes approches des trois traductrices face à la traduction du stéréotype linguistique. Dans cette scène de *Death Without Company* de Craig Johnson, le shérif Walt se rend dans sa cafétéria préférée pour questionner Maggie au sujet d'un individu. Elle lui dit qu'un homme grand et très fort qui correspond au profil était passé une semaine auparavant et qu'il était resté discret.

Maggie was watching me <b>priming the pump</b> .  CJ, (DWC, 161 : 12)	Maggie m'observa pendant que je me <b>triturai les méninges</b> .  SA, (CDM, 229 : 12)
---	--

<sup>1</sup> Vinay, Darbelnet, 1958 : 23.



La traductrice a traduit le stéréotype par équivalence en utilisant des moyens stylistiques et structuraux différents de la langue source pour une même situation. Cela a pour effet de produire un texte cible naturel et idiomatique qui n'introduit aucune explicitation ou collocation inhabituelle qui pourraient surprendre le lecteur.

Dans ce passage du même roman, le shérif est mis en garde par un collègue au sujet d'un suspect potentiel qui a agressé un de ses agents.

<p>“Be careful with this <b>jaybird, he’s bad news.</b>”</p> <p>CJ, (DWC, 159 : 20)</p>	<p>— Fais gaffe avec <b>cet oiseau-là</b>, il n’est <b>pas de bon augure.</b></p> <p>SA, (CDM, 227 : 3)</p>
---	---

La traductrice n’a pas traduit cette expression de façon littérale, mais a à nouveau choisi une expression équivalente, ‘être un oiseau de mauvais augure’.

Enfin, dans ce troisième exemple extrait du roman *The Cold Dish*, le shérif Walt et son ami Henry Standing Bear sont à la recherche d’un certain George, qu’ils pensent être la prochaine victime, et se demandent pourquoi il aurait laissé toutes ses affaires au bord du lac pour aller pêcher dans un endroit isolé des montagnes. Le shérif tente de se persuader que George est encore en vie en expliquant la situation par le fait que la victime potentielle n’est pas une personne des plus intelligentes.

<p>“He’s not the <b>brightest bulb on the Christmas tree.</b>”</p> <p>CJ, (CD, 245 : 7)</p>	<p>— George <b>n’est pas une lumière (...)</b></p> <p>SA, (LB, 296 : 5)</p>
---	---

À nouveau, Sophie Aslanides a traduit l’expression idiomatique par une expression équivalente en français, conservant ainsi le sens et sans faire de transcodage.

Ainsi, les trois exemples ci-dessus tendent à mettre en évidence que le procédé d’équivalence prôné par Vinay et Darbelnet peut effectivement s’avérer utile pour les

expressions figées qui ont un sens relativement transparent et où l'expression doit être considérée en tant qu'unité complète, car on ne peut pas déduire le sens de l'expression par l'addition de chaque mot qui la constitue. Les expressions idiomatiques sont des stéréotypes linguistiques en ce qu'elles convoquent chez le lecteur un réflexe d'association d'idées et d'images habituellement liées à un contexte prototypique d'utilisation.

Cependant, ce procédé n'est pas applicable de façon systématique. Il s'agit ici de la différence entre le point de vue linguistique et le point de vue traductif. La traduction ne peut pas se résumer à un exercice mécanique de transposition de signes verbaux. On traduit un texte en situation et dans un contexte socio -historico-géographique donné. Certains idiotismes en anglais peuvent induire en erreur, car ils semblent transparents en ce que leur interprétation au sens propre est plausible et que le co-texte ne comporte aucun indice qui trahirait la présence d'une expression figée. Ce type d'expression idiomatique est l'occasion pour un auteur de faire un jeu de mots en jouant sur le sens propre et le sens figuré. Le risque encouru pour le traducteur est de ne pas identifier l'expression figée et donc de ne pas transmettre l'allusion à l'expression. Si le traducteur repère cette expression utilisée au sens propre et figuré, la traduction par équivalence n'est pas toujours possible, ce qui permet au traducteur de déployer ses talents stylistiques.

La traduction de l'expression suivante en est un exemple. Dans cet extrait de *Death Without Company*, le shérif Walt regarde les photos de ses prédécesseurs et fait un commentaire sur chacun. L'un d'entre eux se nomme Red.

Red had retired to ranch in the southern part of the county, had <b>listened to the wind</b> (...)	Red s'était retiré dans un ranch dans le sud du comté, <b>il avait écouté souffler le vent</b> (...)
CJ, (DWC, 158 : 9)	SA, (CDM, 225 : 12)

Dans cet exemple, la traductrice aurait pu traduire cette expression idiomatique repérée par « regarder de quel côté vient le vent », qui signifie observer le cours des affaires et les diverses conjonctures pour régler sa conduite suivant ce que l'on

découvre, mais l'expression française deviendrait un faux sens si elle était interprétée au sens propre. L'auteur a volontairement joué sur le sens propre où le vent souffle effectivement fort dans le sud du Wyoming, et sur le sens figuré qui signifie évaluer une situation. Sa traduction respecte ainsi le jeu de mots dans le texte source, conserve le thème du vent pour que le sens propre soit plausible et corresponde au texte source, et enfin fait allusion à une expression française que le lecteur francophone pourra aisément reconnaître. Cette fois-ci, le lecteur est sollicité pour reconstruire le sens et reconnaître le jeu sur l'expression française, ce qui pourra provoquer chez lui une complicité entre la traductrice semblable en émotion avec celle établie entre l'auteur et le lecteur de la langue source. La traductrice veille donc également à ce que cette complicité auteur-lecteur soit transmise dans le texte traduit, se substituant ainsi à l'auteur dans le processus de traduction. Ainsi, l'une des difficultés posées par la traduction d'expressions figées réside dans le fait qu'une expression idiomatique peut avoir son pendant dans la langue traduisante qui lui ressemble en apparence, mais qui n'a en commun que certains éléments sémantiques, voire un sens complètement différent. Ici, la traductrice a fait preuve de créativité.

Parfois, le traducteur peut choisir de traduire une expression idiomatique par un calque, c'est-à-dire avec une traduction littérale de ses éléments. Le passage ci-dessous de *Death Without Company* en est un exemple. Le shérif rend visite au père Thallon, un Basque, pour lui demander des renseignements sur l'une des victimes basques qui venaient à l'église. L'un des jeunes prêtres, qui n'est pas basque, sert d'interprète et le shérif lui demande comment se passe son intégration dans cette communauté basque. Le jeune prêtre lui répond :

<p>They have a <b>saying</b>, the Basque. That <b>just because the cat has kittens in the oven, it doesn't make them biscuits.</b></p> <p>CJ, (DWC, 164 : 29)</p>	<p>Ils ont un <b>proverbe</b> les Basques, qui dit que <b>ce n'est pas parce que la chatte a des chatons au four que ça en fait des biscuits</b></p> <p>SA, (CDM, 234 : 2)</p>
---	--

L'expression idiomatique présentée comme un proverbe basque a été identifiée puisqu'elle est introduite par la glose « Ils ont un proverbe les Basques (...) ». La

traductrice a toutefois choisi de traduire par calque, comptant sur la curiosité du lecteur pour remonter à l'expression originale en anglais, puisque cette expression n'existe pas en français et que présentée dans le contexte situationnel, elle n'a pas de sens. En effet, le lecteur peut difficilement en déduire le sens. L'origine de cette expression qui ne s'entend pas souvent en anglais est assez obscure. Elle est parfois répertoriée comme étant d'origine polonaise, ou une expression propre au Maine ou au Texas aux États-Unis. Ainsi, elle apparaît déjà quelque peu exotique, étrange ou désuète en anglais pour que le lecteur anglais croie effectivement qu'il s'agit d'un proverbe basque. Généralement, elle signifie que ce n'est pas parce que l'on constate quelque chose que cela va changer la situation ou que cela va en changer sa nature. En d'autres termes, l'expression veut dire 'Ce n'est pas parce que quelqu'un a eu des enfants ici qu'il est l'un des nôtres', ou encore 'Appelez ça comme vous voudrez, cela n'en changera pas la nature profonde'. Il existe de nombreuses variantes telles que : 'You can dress a pig in a tutu, but that doesn't make it a ballerina' ou encore 'You can put some lipstick on a pig and slap on a dress but that doesn't make it yer prom date.' Cette expression est surtout employée dans des régions rurales avec une identité de terroir très forte et dénote un refus d'acceptation complète de personnes originaires d'une autre région. C'est le cas ici du prêtre qui s'est installé dans une communauté basque, mais qui ne se sent pas complètement intégré.

Une variante du début de cette expression apparaît également dans le roman *One Foot in Eden* de Ron Rash. Amy qui ne tombe pas enceinte rapidement après son mariage avec Billy, est l'objet de quelques réflexions taquines d'autres femmes de la ville.

<p>They'd lay a hand on my belly and say something like, "Is there <b>a biscuit in the oven,</b>" or "I don't feel nothing blossoming yet."</p> <p>RR, (OFE, 61 : 2)</p>	<p>Elles me posaient la main sur le ventre et disaient une bêtise du style : « <b>Y a-t-il un biscuit dans le four ?</b> » ou « Je sens encore rien qui bourgeonne. »</p> <p>IR, (UPP, 97 : 2)</p>
--	--

L'expression to *have a bun/biscuit in the oven* est une expression familière qui signifie être enceinte. Comme Aslanides, Reinharez a choisi le transcodage pour

conserver cette image qu'elle voulait transmettre, peut-être par affection pour cette image facile à comprendre. Pour le lecteur français, c'est probablement une image insolite et ceci permet d'apporter un peu d'étrangeté dans le texte traduit plutôt que de lire une expression équivalente qui comporte également l'image d'un contenant telle que : 'avoir un polichinelle dans le tiroir', qui fait référence à la culture italienne, ce qui n'est pas approprié dans ce contexte, ou encore 'avoir une côtelette dans le buffet' qui est une image plus crue et moins jolie que l'image un biscuit au four.

Ainsi, la préconisation de V&D d'appliquer le procédé de l'équivalence par 'modulation figée syntaxique', n'est pas applicable de façon systématique. Un autre problème que pose le stéréotype linguistique en traduction est qu'il peut être spécifique à une culture et qu'il est donc impossible pour le traducteur d'avoir recours à un stéréotype équivalent.

Ce cas de figure peut se présenter dans le cadre de conventions épistolaires ou sociales propres à une culture. Ceci ne signifie pas que le stéréotype est intraduisible, mais que le passage d'une langue-culture à une autre ne sera pas aisé. Dans l'extrait ci-dessous de *Death Without Company*, le shérif s'enquiert auprès de l'un de ses prédécesseurs au sujet d'un basque, Jerry Aranzadi, qui pourrait être impliqué dans les meurtres commis. L'ancien shérif lui fait la remarque suivante.

<p>“Yeah, he’s one of them <b>high-altitude Mexicans.</b>”</p>	<p>— Ouais, c’est un de ces <b>Mexicains des montagnes.</b></p>
<p>I smiled; it was a common phrase in these parts.</p>	<p>Je souris ; c’était une expression courante par ici.</p>
<p>CJ, (DWC, 106 : 32)</p>	<p>SA, (CDM, 155 : 31)</p>

L'adjectif *high-altitude* est rendu par 'des montagnes', qui a une connotation légèrement péjorative en français, comme l'est *high-altitude* en anglais. Cette connotation négative sera immédiatement comprise par le lecteur français, alors qu'une traduction littérale de l'adjectif composé n'aurait aucun sens pour traduire le rejet des habitants de la région à l'égard des étrangers. Sans trop prendre de risques ou devoir faire preuve d'une créativité débordante, la traductrice a pu créer une expression

qui sera facilement assimilée et acceptée par le lecteur français puisque la phrase qui suit indique qu’il s’agit d’une expression régionale. De plus, elle conserve le stéréotype des habitants du Wyoming qui assimilent tout individu venu des montagnes à un Mexicain alors qu’il s’agit d’un Basque. Beaucoup de lecteurs américains ont demandé à l’auteur Craig Johnson, *Il y a des Basques dans le Wyoming ?*

Certaines expressions figées ont une expression équivalente dans la langue cible, semblable dans sa forme, mais qui n’est pas pas identique. Dans le passage suivant de *The Cold Dish*, Walt prend rendez-vous avec Vonnie, avec qui il entame une relation amoureuse, et ils échangent sur ses disponibilités du lendemain.

<p>“(…) I’ll just be <b>running around like a chicken with its head cut off</b> (…)”</p> <p>CJ, (CD, 127 : 31)</p>	<p>— (…) je vais tout simplement passer ma journée à courir comme un poulet <b>décapité</b></p> <p>SA, (LB, 161 : 12)</p>
--	---

Ici, le lecteur reconnaîtra facilement l’expression originale en français, ‘courir comme un poulet **sans tête**’. La traductrice a traduit ce stéréotype linguistique par calque en introduisant un jeu ou une variation sur l’expression dans la langue cible qui n’existe pas dans la langue source en comptant sur le fait que le lecteur français reconnaîtra l’expression originale. Ceci insuffle un soupçon d’exotisme stylistique au texte traduit.

Des expressions ou interjections propres à une culture peuvent également poser problème. C’est le cas de l’expression suivante qui est spécifique à la culture indienne et qui n’a pas d’équivalent culturel en français. Cette expression apparaît plusieurs fois dans les deux romans de Craig Johnson. Dans le premier extrait de *The Cold Dish*, Henry Standing Bear, l’ami du shérif Walt, lui explique le pouvoir et le symbolisme de l’aigle pour les Indiens, suite à la découverte d’une plume sur l’un des corps. Dans le deuxième extrait, le shérif rend visite à Dena Many Camps pour lui montrer un fusil indien qui pourrait être l’arme des crimes. Celle-ci recule avec effroi devant l’arme.

<p>“The eagle is <b>big medicine.</b>”</p> <p>CJ, (CD, 137 : 12)</p>	<p>— L’aigle a un <b>grand pouvoir chamanique.</b></p> <p>SA, (LB, 172 : 4)</p>
<p>“This is not funny. It’s <b>big medicine.</b>”</p> <p>“Big <b>medicine.</b>”</p> <p>CJ, (CD, 164 : 11)</p>	<p>— Ce n’est pas drôle, je te parle d’un <b>grand pouvoir.</b></p> <p>— Un <b>grand pouvoir.</b></p> <p>SA, (LB, 204 : 1)</p>

La traduction est un calque grammatical sous forme d’adjectif suivi d’un nom et ne laisse pas entrevoir qu’il s’agit d’un stéréotype linguistique dans la langue-culture source. Le contenu sémantique et informationnel est privilégié ici où ‘medecine’ est glosé par ‘pouvoir’. Cet exemple souligne le fait que la traduction des stéréotypes linguistique à forte teneur culturelle par calque lexical n’est pas toujours possible et que la glose intertextuelle adaptée à la culture réceptrice est parfois le choix le plus judicieux. Le lecteur français n’a pas conscience que ‘grand pouvoir’ renvoie à l’expression *Big medecine*, propre à l’ontologie indienne et qui est déjà une traduction d’une expression indienne. Dans les cérémonies indiennes, *medecine* renvoie généralement à des soins spirituels pratiqués par des guérisseurs, des *medecine people*. Cependant, le terme *medecin man/woman* tout comme le terme ‘chaman’, utilisé par des non-Indiens, a souvent été critiqué par les Indiens et spécialistes des religions et de l’anthropologie. En effet, ‘chaman’ est employé par certains anthropologues non indiens pour désigner des guérisseurs à travers le monde et de plus, il constitue un terme spécifique qui désigne un guide spirituel du peuple Toungouse de Sibérie et n’est pas usité par les Indiens d’Amérique du Nord<sup>2</sup>.

Tout comme Sophie Aslanides, Isabelle Reinharez, l’une des traductrices de Ron Rash a également recours au calque face à une expression idiomatique. Ce choix de traduction n’est pas fait par facilité, mais pour conserver l’imagerie bucolique et le fort ancrage régional propre à l’écriture de Ron Rash. Dans cet extrait, Laurel échange avec

<sup>2</sup> Smith C. R, Shamanism, Wayback Machine, Cabrillo College, 2012.

une villageoise, Marcie, au sujet de l'état de grâce dans lequel se trouve un couple qui se courtise.

<p>When you're sparking, <b>it's all dandelions and honey</b>, Marcie had told her (...)</p> <p>RR, (TC, 201 : 1)</p>	<p>Quand on se fréquente, <b>c'est tout miel et pissenlits</b>, lui avait expliqué Marcie (...)</p> <p>IR, (TO, 209 : 1)</p>
---	--

Il y a un calque lexical, grammatical et syntaxique de l'expression dans le texte original. Le lecteur français comprend aisément qu'il s'agit d'une expression. Ce calque permet de conserver le symbolisme bucolique du miel et des pissenlits et introduit un soupçon de nouveauté et d'exotisme dans le texte traduit, car l'association au miel et aux pissenlits n'est pas habituelle en français. En outre, les termes ont été inversés pour des raisons rythmiques pour passer de deux à trois syllabes.

Le prochain passage est extrait du début du roman *Serena* où les Pemberton, fraîchement mariés, arrivent au domaine d'exploitation forestière. Un comité d'accueil composé des associés de George Pemberton, de Rachel Harmon et de son père les attend. La jeune fille a été engrossée par George lors d'une relation ancillaire sans importance pour celui-ci. Le père de Rachel, montagnard bourru, vient se confronter à George pour exprimer son mépris à son encontre. Serena, encourage son mari à relever le duel à l'arme blanche lancé par Harmon pour régler l'affaire.

<p>You best listen to her, Harmon said, taking another step forward, because one of us is <b>leaving here with his toes pointed up</b>.</p> <p>RR, (S, 9 : 3)</p>	<p>« Tu ferais bien de l'écouter, lança-t-il à Pemberton, en faisant encore un pas vers lui, pasqu'un de nous deux, <b>il repartira d'ici les pieds devant</b>. »</p> <p>BV, (S, 23 : 25)</p>
---	---

*To leave with one's toes pointed up* est une expression d'un registre familier propre à la région des Appalaches. Ce n'est pas un euphémisme courant en référence à la mort en anglais. Sa traduction par une expression idiomatique française qui date



du milieu du XV<sup>e</sup> siècle conserve également la même l'image des orteils/pieds, est particulièrement heureuse, et reflète également l'anglais du XV<sup>e</sup> siècle qui caractérise le sociolecte des montagnards de la région. Nous avons ici un exemple de la traduction d'une expression idiomatique par une expression quasiment 'équivalente', ce qui correspond à une conception largement répandue selon laquelle la traduction des expressions idiomatiques est mécanique et ne requiert pas d'action ou d'effort particulier du traducteur.

Cependant, il n'est pas judicieux de tenter de définir ou d'établir des recettes et des techniques qui marcheraient dans tous les contextes en matière de traduction. Il ne s'agit pas de déterminer des 'procédés' qui comporteraient des exceptions, telles des règles de grammaire. Au contraire, la seule règle que l'on peut hasarder en traductologie, c'est qu'il n'y a que des cas et des contextes uniques que le traducteur doit négocier tant bien que mal, constamment voué qu'il est à trouver des solutions *ad hoc*. L'exemple suivant illustre parfaitement ce point.

Dans cette conversation, Wilkie, l'un des associés du couple Pemberton, fait des remarques sur le caractère bien trempé et intrépide de Serena Pemberton, qui ne recule devant rien. La conversation tourne autour de la collaboration commerciale dans le domaine de l'exploitation forestière entre les Pemberton et un dénommé Harris, et d'éventuels conflits d'intérêts.

<p>I suspect Mrs. Pemberton can <b>hold her own against</b> Harris, Wilkie said.  RR, (S, 55 : 31)</p>	<p>Je subodore volontiers que Mme Pemberton est tout à fait capable de <b>tenir la dragée haute</b> à Harris, dit Wilkie.  BV, (S, 92 : 30)</p>
--	---

La traductrice a bien identifié l'expression *to hold one's own against someone*, mais elle a opéré un léger glissement de sens, car l'expression anglaise signifie réussir à tenir tête à quelqu'un, être capable de se défendre et à se sortir d'une situation difficile. Or, 'tenir la dragée haute à quelqu'un' est une locution verbale qui date du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui signifie, faire attendre quelqu'un longtemps pour ce qu'il désire ou

ce qui lui a été promis, ou lui faire payer cher quelque avantage ou plaisir, ou encore, offrir une belle résistance en faisant sentir tout son pouvoir à quelqu'un. Il y a deux origines possibles pour cette expression. Elle ferait référence soit à un ancien jeu d'enfant où les enfants devaient attraper une friandise suspendue à un fil, soit à un dispositif inventé pour distribuer avec parcimonie une botte de fourrage composée de sarrasin et de froment particulièrement apprécié des chevaux, la dragie (qui a donné 'dragée'). La dragie était suspendue au râtelier en hauteur.

Bien qu'il y ait l'idée de résistance à quelqu'un, l'expression contient aussi l'idée d'ascendant et de pouvoir sur quelqu'un, sémantisme que l'expression anglaise ne revêt pas. Ainsi, 'tenir tête à quelqu'un,' tout simplement, pourrait être une solution qui permettrait de traduire l'expression idiomatique de registre neutre par une autre expression d'un niveau de langage courant en français aussi. En outre, en plus du glissement de sens dans le texte traduit, l'expression choisie par la traductrice est quelque peu surannée, ce qui n'est pas le cas de l'expression *to hold one's own against somebody*.

Nous allons à présent nous pencher sur le travail de la deuxième traductrice de Ron Rash. Contrairement à Vierre qui fait un effort de traduction des expressions courantes et des expressions plus désuètes, Reinhartz fait souvent le choix de proposer des expressions équivalentes en français.

La réplique suivante est celle d'Amy qui résiste aux suggestions de sa sœur de prendre la veuve Glendower comme sage-femme. Amy, qui a consulté la vieille dame pour des remèdes de fertilité et qui lui a promis qu'elle pourrait mettre au monde son enfant, en a également peur et refuse ce qu'elle a promis.

<p>“You might as well be <b>talking to a fence post</b> for the hope of changing it.”</p>	<p>— Autant <b>parler à un mur</b> pour ce que ça changera.</p>
<p>RR, (OFE, 99 : 14)</p>	<p>IR, (UPP, 153 : 13)</p>

L'image d'un élément de construction vertical rigide comme métaphore de l'intransigeance est conservée dans les deux langues.

De même, l'exemple suivant illustre à nouveau le choix de traduire le stéréotype linguistique par un stéréotype équivalent en français, mais avec des difficultés supplémentaires. Il est extrait d'un passage qui intervient le jour après que Billy, le mari d'Amy, a abattu Holland, voisin avec lequel celle-ci a eu une relation afin de tomber enceinte. Le bébé a commencé à donner des coups de pied le jour suivant la mort de son géniteur et Amy se surprend à être détachée de la réalité qui l'entoure malgré le crime qui vient d'être commis.

<p>Even the law <b>searching every nook and cranny</b> of the farm didn't <b>heavy my mind</b> much as it ought have.</p> <p>RR, (OFE, 96 : 22)</p>	<p>Même la police qui fouillait le moindre recoin de la ferme me pesait pas sur le cœur comme ç'aurait dû.</p> <p>IR, (UPP, 149 : 11)</p>
---	---

Cet extrait comprend deux stéréotypes linguistiques dans la même phrase. La première, *to search every nook and cranny*, relève de l'anglais courant, alors que la deuxième, *to heavy one's mind*, est un peu désuète. En effet, en anglais moderne, l'expression est maintenant devenue *to weigh on one's mind*, *to have a heavy mind* ou *to weigh (heavy) on one's mind*. La traductrice a choisi des expressions équivalentes pour les deux, et a effacé la dimension surannée de la seconde. Toutefois, il semblerait qu'il y ait un faux sens sur *didn't heavy my mind*, car la traductrice a choisi d'interpréter cette expression par un sentiment de chagrin ou de ressentiment qu'elle a visiblement lié à la relation extraconjugale entre Amy et Holland. Or, il est très clair qu'Amy n'éprouve aucun sentiment pour ce dernier puisqu'elle ne l'a fréquenté que pour tomber enceinte, a refusé ses cadeaux et rejeté ses paroles douces à son égard. Son détachement le jour suivant son assassinat en est la preuve supplémentaire. Ainsi, l'expression 'peser sur la conscience' serait plus appropriée dans ce contexte.

En ce qui concerne la stratégie traductive, ici aussi, Reinhartz a donné le primat au sens et produit un texte cible plus lisse. Elle n'a pas fait passer ce mélange de registres de langue présent dans le texte source qui est pourtant l'une des caractéristiques principales du parler local des montagnards des Appalaches. Elle a uniquement signalé qu'il s'agissait d'un parler familier, mais pas local, par l'insertion de marqueurs d'oralité avec l'omission du premier élément de la négation 'ne' dans

‘me pesait pas sur le cœur’, et l’élision des deux syllabes de ‘cela’. Le mélange de registres lui posait peut-être problème et ne concorde pas avec sa conception de ce que doit être une lecture fluide pour le lecteur français. Il est impossible qu’elle n’ait pas repéré les spécificités du sociolecte des personnages de Rash tellement elles sont saillantes, et omniprésentes de façon cohérente dans ses romans. C’est également une stratégie de traduction qui permet de trouver une solution relativement facilement quand il y a équivalence de sens dans l’expression choisie, et le facteur temporel dans la livraison d’une traduction de l’ampleur d’un roman est peut-être en jeu aussi.

Ces deux exemples probants, sans faire de relevé exhaustif, montrent que le réflexe premier de tout traducteur est de puiser dans les stéréotypes linguistiques disponibles dans la langue d’arrivée si possible. Et pourquoi ne pas y avoir recours si le registre de langue et l’image métaphorique véhiculée par l’expression sont conservés ?

Or, nous allons voir qu’à la différence de Vierné, Reinhartz a souvent recours à la traduction littérale d’expressions idiomatiques, alors que des expressions idiomatiques équivalentes existent en français. Au cours de cette scène de *One Foot in Eden*, le shérif conjecture sur les projets de son suspect principal, Billy.

<p>Billy might think that <b>his ship had come in</b> when Carolina Power bought his place for a few dollars an acre more than he’d paid for it.</p> <p>RR, (OFE, 56 : 1)</p>	<p>Billy penserait peut-être que <b>son navire était rentré au port chargé de richesses</b> quand Carolina Power achèterait sa propriété pour quelques dollars de plus à l’hectare qu’il ne l’avait payée.</p> <p>IR, (UPP, 92 : 18)</p>
---	--

L’expression *when your ship comes in* est utilisée lorsqu’on fait référence à une période de bonne fortune. Reinhartz a choisi de la traduire de façon littérale avec l’ajout d’une explicitation ‘au port chargé de richesses’. Comme la scène et le roman entier ont lieu dans les montagnes des Appalaches, le lecteur français a conscience qu’il s’agit ici d’une image métaphorique. Ayant testé ce passage sur plusieurs lecteurs

avertis français, son contenu métaphorique est compris de façon littérale, malgré les informations contextuelles données au préalable. Ce n'est qu'en dévoilant la phrase en anglais que les lecteurs interrogés ont compris la phrase.

L'on peut par conséquent se demander pourquoi la traductrice a fait cet effort de traduction constitué d'un mélange entre traduction littérale et traduction-création pour cette expression et non pas pour d'autres, comme celles dans les deux premiers exemples. En outre, les expressions en français qui renvoient à une période de chance ne manquent pas : rencontrer une période faste, avoir bonne fortune, avoir de la chance, la roue avait (enfin) tournée, sa chance avait (enfin) tournée.

Enfin, dans l'exemple suivant, la traductrice a recours à la traduction littérale à nouveau. Peut-être sont-ce les marqueurs d'oralité du cotexte qui ont influencé Reinhartz et l'ont amenée à faire ce choix. En effet, la traduction littérale a l'avantage de proposer un sens figuré et métaphorique nouveau pour le lecteur français, et même si cette expression n'existe pas en français, le lecteur comprend immédiatement qu'il s'agit d'une métaphore. Cette dimension inédite et exotique peut compenser les éléments d'oralité présents dans le texte source et gommés dans le texte traduit : *Momma, I figured, laid down with me.*

<p>“It took me a while but when Momma told me <b>you was in a family way</b> I figured why you laid down with me,” Holland said.</p> <p>RR, (OFE, 90 : 24)</p>	<p>— Il m’a fallu un bout de temps, seulement quand maman m’a raconté que tu <b>étais en chemin de famille</b> j’ai compris pourquoi tu t’étais couché avec moi, il a dit.</p> <p>IR, (UPP, 140 : 16)</p>
--	---

Cette expression familière signifie ‘être enceinte’. La traduction littérale permet la conservation de l'image de l'expression familière en anglais qui présente un caractère de nouveauté en français. Le contexte permet de comprendre le sens de cette traduction-création que le lecteur peut aisément comprendre comme expression en raison du sens figuré. À l'origine, cet euphémisme en anglais faisait partie du langage courant et l'expression est progressivement passée dans le langage familier avec une

connotation quelque peu négative pour désigner principalement les femmes enceintes non mariées.

Il semblerait donc que lorsque Reinhartz fait le choix de faire une traduction littérale d'une expression alors qu'il existe des expressions équivalentes en sens, registre et contenu métaphoriques en français, cela relève de son appréciation personnelle et de sa volonté personnelle de partager une image métaphorique insolite avec le lecteur français, et ainsi introduire une part d'étrangeté et de surprise dans le texte traduit.

Or, que fait Reinhartz lorsqu'elle ne trouve pas d'expression équivalente qui correspondrait au contexte textuel particulier ?

Nous allons voir que l'une des autres stratégies de traduction qu'elle adopte face à un stéréotype linguistique est la neutralisation. Dans le passage suivant extrait de *One Foot in Eden*, le shérif Alexander observe son suspect principal, Billy, qui, faute de preuves contre lui, continue à bêcher son champ en fredonnant comme si de rien n'était pour se donner une contenance.

<p>I listened to a man who believed his future was going to be better than his past (...) A man about to learn <b>he'd gotten away with murder.</b></p> <p>RR, (OFE, 55 : 26)</p>	<p>— J'ai écouté un homme convaincu que son avenir serait meilleur que son passé (...) Un homme sur le point d'apprendre que <b>son crime resterait impuni.</b></p> <p>IR, (UPP, 92 : 1)</p>
---	--

L'expression *to get away with murder* est une expression courante d'un registre familier et signifie être impuni pour des actes ou des fautes graves. Ici, l'auteur joue avec cette expression, car l'acte grave en question est un meurtre. Ainsi, le terme *murder* est important dans le texte source. Ce jeu avec l'expression n'apparaît pas dans le texte traduit, même si cela n'est pas facile, et le registre de langue familier de l'expression en elle-même ainsi que l'emploi du participe passé *gotten*, ont été neutralisés, gommant l'oralité du texte source. Toutefois, il ne semble pas trop sévère d'émettre l'opinion que ce jeu avec l'expression en anglais justifie davantage un effort de traduction que la traduction-création de l'expression *his ship had come in*.

Reinhartz a donc donné le primat au sens, plutôt que de s'aventurer à traduire le jeu sur l'expression en anglais qu'elle n'aura bien évidemment pas manqué de noter. Ainsi, les efforts de traduction effectués par la traductrice ne sont pas fondés sur l'importance de l'expression au sein de la phrase ou l'importance que l'auteur lui confère.

L'exemple qui suit extrait de *The Cove*, illustre à nouveau le recours à l'explicitation et à la neutralisation. Dans ce passage, le narrateur décrit Walter, le joueur de flûte allemand qui a caché son identité et son origine à Laurel et Hank, qui l'ont recueilli.

<p>A man [Walter] <b>with lots of swivels to him.</b></p> <p>RR, (TC, 75 : 21)</p>	<p>Un homme <b>tout plein de détours.</b></p> <p>IR, (TO, 85 : 20)</p>
--	--

L'expression est traduite sous forme de glose, même s'il y a un calque grammatical et lexical. La contextualisation suffit pour comprendre la dissimulation dont Walter fait preuve vis-à-vis de ses hôtes.

L'exemple suivant est encore extrait de *The Cove*, et confirme la tendance de Reinhartz à donner le primat au sens. Dans ce passage, Hank et Walter creusent un puits avec des pelles et le travail est long et exténuant. L'expression idiomatique est facilement identifiable et bien qu'elle soit rendue par une locution verbale d'un registre familier, la métaphore du jeu de cartes est perdue, ainsi que le jeu de mots sur '*spades*'.

<p>This is as onerous a chore as I know and <b>it's two spades to a pair of clubs</b> which is worse, hauling that barrel up or being the fellow who fills it.</p> <p>RR, (TC, 174 : 31)</p>	<p>Pour moi, y a pas de boulot plus pénible, quant à savoir ce qui est pire, <b>c'est du pareil au même</b> que tu remotes le tonneau ou que tu le remplisses.</p> <p>IR, (TO, 184 : 26)</p>
--	--

Contrairement à Vierendeel qui propose une traduction plus créative d'expressions relevant du sociolecte pour lequel il n'y a pas d'équivalent disponible dans la langue française, Reinhartz opte plus souvent pour une traduction littérale ou une expression qui ont le même sens, en comptant sur la compréhension de l'image métaphorique contenue dans l'expression pour apporter un peu d'étrangeté et d'exotisme au texte traduit pour le lecteur français. Cette stratégie permet de conserver le sens figuré de l'image véhiculée par l'expression, et d'insérer un peu d'inédit pour le lecteur français. Cependant, alors que l'expression idiomatique relève d'un stéréotype linguistique commun et banal pour le lecteur anglophone, l'image nouvelle pour le lecteur français introduit de la nouveauté linguistique là où le texte source n'en contient pas et où l'auteur n'a pas souhaité qu'il y en ait. L'on peut néanmoins considérer que la dimension inédite, créée à partir de la banalité de l'expression anglaise, permet de compenser les nombreuses instances de neutralisation du sociolecte des montagnards des Appalaches par Reinhartz.

## **Chapitre 2. Problèmes de repérage du stéréotype linguistique**

L'un des problèmes majeurs posés par le stéréotype en traduction est son identification. La compétence culturelle partagée au sein d'une société n'est pas chose systématique puisqu'elle dépend de l'environnement social, de l'éducation, de goûts personnels. Il est donc évident qu'une culture partagée entre deux pays l'est d'autant moins. La prétendue banalité du stéréotype n'est pas une affirmation que l'on peut considérer comme chose acquise. C'est l'utilisation répétée d'un stéréotype qui assure son efficacité, mais pour qu'un stéréotype soit considéré comme banal, il doit tout d'abord avoir été identifié en tant que stéréotype, ce qui implique une compétence du lecteur. En effet, le stéréotype est tributaire d'une lecture qui le reconnaît. Il ne s'agit pas seulement d'une compétence rhétorique (par exemple renvoyer à la catégorie des stéréotypes la comparaison de l'amour à une *flamme*), mais aussi, et surtout, une compétence de lecture. Sa reconnaissance peut dépendre du degré d'instruction de celui ou celle qui le déchiffre, mais peut également dépendre d'une connaissance non-exhaustive d'une culture étrangère. Il est impossible de tout connaître d'une autre langue-culture, même si l'on est passionné. Souvent, comme c'est le cas dans cette étude, l'auteur et le traducteur ne partagent pas le même bagage culturel. Ainsi, le



stéréotype constitue une partie du récit où production et réception se déterminent mutuellement, c'est-à-dire que l'éditeur et l'auteur ont un lecteur implicite en tête qui va déterminer certains codes génériques et structurels du roman. C'est la relation *implied reader — implied author*, notion créée par Wayne Booth<sup>3</sup>, qui désigne l'image du lecteur implicite qu'avait l'auteur en écrivant et qui se traduit dans le texte par des marqueurs spécifiques. En traduction, il ne s'agit pas d'une relation auteur-lecteur, car le schéma de la communication comporte trois agents (voire quatre si l'on inclut l'éditeur) : l'auteur, le traducteur, et enfin le lecteur du texte traduit. Le traducteur et l'éditeur agissent en tant que premiers lecteurs du texte original, et c'est leur interprétation, leur vision, qui sera rendue en français. Ainsi, en traduction, l'éditeur et la traductrice sont des éléments constitutifs du texte source et cible en tant que premiers lecteurs, qui viennent s'ajouter à la relation auteur-lecteur d'un texte en langue source. Le lecteur implicite du texte traduit sera nécessairement conditionné par la lecture et la subjectivité du traducteur.

Dans « Le cristal, le miroir, la glace : traductions françaises d'un stéréotype dans *Hamlet*<sup>4</sup>, » Jany Berretti nous rappelle que « la tâche du traducteur est peut-être d'avoir conscience » des stéréotypes et des images qu'ils convoquent. Toutefois, la reconnaissance du stéréotype n'est pas chose aisée, et si celui-ci n'est pas repéré, il peut entraîner une perte sémantique ou une incompréhension pour le lecteur du texte traduit que l'exemple ci-dessous illustre bien. Dans ce passage, le shérif Walt mène son enquête dans un restaurant local.

<p>I <b>excused</b> myself to <b>see a man about a horse</b> and made for the boy's room at the far end of the hall.</p> <p>CJ, (CD, 37 : 8)</p>	<p>Je <b>prétextai</b> que je <b>devais voir quelqu'un au sujet d'un cheval</b> et me dirigeai vers les toilettes au fond de la salle.</p> <p>SA, (LB, 56 : 4)</p>
--	--

Il s'agit ici de discours indirect qui concerne une expression idiomatique. Ici, le jeu de mots avec l'expression originale, *to see a man about a dog* est un euphémisme pour dire que l'on va aller aux toilettes, au 'petit coin', pour utiliser un euphémisme

<sup>3</sup> Booth Wayne C. ([1961] 1983, *The Rhetoric of Fiction* Chicago, University of Chicago Press.

<sup>4</sup> Jany Berretti, *Palimpsestes*, n° 13, 2001 : 92.

français. Cette expression a subi un changement de contexte d'utilisation au fil du temps. En effet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'expression était utilisée pour signifier « je vais aller rendre visite à une/ma bonne amie » (femme avec qui je vais avoir des relations sexuelles). Ensuite, elle a été employée pour dire « je sors boire un verre ». Pendant les années 1920, à l'époque de la Prohibition, l'expression était une phrase codée pour conclure des transactions illégales d'alcool. Il existe d'autres euphémismes pour désigner les toilettes en anglais tels que *the restroom* qui sont de l'anglais américain, *the water-closet*, *the gents*, *the lavatory* ou encore *the utilities*. Cette expression n'est pas uniquement réservée à ce contexte purement prosaïque, mais peut également être employée lorsque le locuteur veut dissimuler la vraie nature de ce qu'il fait ou le lieu où il se rend.

La variante *to see a man about a horse* est également très répandue et fait partie du langage familier, mais courant pour un anglophone. L'on peut supposer que Craig Johnson a choisi cette variante, soit parce que c'est celle qu'il utilise le plus, soit parce qu'il a entendu un shérif dans son état l'employer, étant soucieux de l'authenticité de ses personnages, ou encore parce que dans ce contexte de roman traitant de grands espaces et d'Indiens, il trouvait cette expression plus appropriée et heureuse et que son emploi avait des résonances pertinentes eu égard au contexte qu'il appelle 'Cowboys and Indians'. Quoiqu'il en soit, la traductrice n'a pas identifié cette expression et il semblerait qu'elle n'ait pas compris le texte original, et plus précisément, cette expression en particulier. Sa traduction est donc un faux sens, et la pointe d'humour conférée par l'euphémisme du passage ne transparaît pas dans le texte cible en français.

Cela est d'autant plus surprenant que l'expression est courante et qu'elle était explicitée dans le texte source par *'the boy's room'*, également un euphémisme, et cette fois-ci bien identifiée et traduite de façon neutre et non pas par un euphémisme équivalent en français. L'on voit que la traductrice ne fait pas le lien entre « voir quelqu'un au sujet d'un cheval » et « les toilettes » et que cette phrase est sémantiquement redondante en ce qu'elle donne une définition de l'expression. Par conséquent, le lecteur francophone peut se demander ce que vient faire la première partie de la phrase et cela provoque une forme d'incompréhension et d'incrédulité. La traduction de *I excused myself* par « je prétextai » semble induite par l'interprétation littérale de l'expression qui n'a pas été identifiée alors que le shérif prend littéralement

congé. L'ajout du verbe à l'imparfait, « devais », éloigne le texte cible davantage du sémantisme de l'expression dans le texte original. La traduction est presque illogique, car le protagoniste va véritablement aux toilettes et il n'est pas question de cheval dans cette scène ni même dans le reste du roman et Walt Longmire, le shérif, ne s'intéresse aucunement aux chevaux dans sa vie professionnelle ou personnelle. Cela peut mener à une incompréhension où le lecteur de la traduction pourra penser qu'il s'agit effectivement d'un subterfuge pour se dérober à ses interlocuteurs, mais n'aura pas conscience qu'il s'agit d'une expression idiomatique et le lecteur attentif se demandera peut-être pourquoi Walt ne donne pas suite à cette histoire de cheval. Il pourrait même se demander s'il ne s'agit pas là d'un indice à garder en tête pour trouver l'identité du meurtrier. Dans cet exemple, le lecteur du texte traduit n'a pas accès à la petite pointe d'humour et peut être mis par mégarde sur une fausse piste inexistante, et ce, non pas de façon intentionnelle par l'auteur qui jouerait avec son lecteur selon les codes structurels du roman policier. De plus, l'humour permet de caractériser le personnage pour un anglophone.

Alors que la méconnaissance d'une expression idiomatique familière et populaire, et par conséquent le problème de non-repérage de l'expression idiomatique dans l'exemple étudié ci-dessus peut être imputé au fait que la langue véritablement maternelle de la traductrice est le français et que les connaissances mêmes approfondies en linguistique, littérature et en civilisation de par sa formation d'angliciste n'apporteront pas une connaissance exhaustive de toutes les expressions idiomatiques de l'anglais. On peut imaginer que le stéréotype suivant qui semble ne pas avoir été identifié non plus, pourrait également échapper à un lecteur anglophone s'il ne possédait pas les connaissances littéraires des grands classiques de la littérature anglaise dont dispose une personne qui a été scolarisée dans un système anglophone. Si le lecteur n'est pas anglophone, mais lit en langue anglaise, ce cas de figure est plus que probable.

En effet, l'exemple suivant porte sur une allusion au titre de la célèbre comédie d'Oscar Wilde, *The Importance of Being Ernest*<sup>5</sup>. Il ne s'agit donc pas d'une instance d'intertextualité à proprement parler, car il n'y a pas de citation de la pièce, mais la

---

<sup>5</sup> *The Importance of Being Ernest* d'Oscar Wilde est une comédie écrite en 1895. Le titre est parfois traduit par *L'importance d'être Constant* ou *De l'importance d'être Fidèle*. Il s'agit ici de la deuxième référence à Oscar Wilde dans le roman.

citation du titre est souvent utilisée pour faire de l’humour. Souvent, même un Anglais ou un Américain pourra citer cette comédie d’Oscar Wilde, sans savoir qu’il s’agit d’une pièce de théâtre, et encore moins qui en est l’auteur<sup>6</sup>.

Au prénom « Ernest » ou au syntagme *it’s important*, un anglais voulant faire preuve d’esprit peut facilement répondre ou glisser une forme déclinée de *the importance of being Ernest*. Cela semble attester du caractère figé de ce titre qui s’est mué en expression toute faite. Il est difficile de déterminer si le stéréotype dans le texte source n’a pas été repéré ou s’il a simplement été rendu par une traduction neutralisante vu l’extrême difficulté à restituer le même jeu de mots ou un jeu de mots semblable.

<p>“Thanks, <b>Ernie</b>, (...)” He drifted over to his desk and came back with a small, spiral-ring notebook and a pencil that had probably been sharpened since yesterday morning. <b>I had to smile at the importance of being <u>E</u>rnest.</b></p> <p>CJ, (CD, 108 : 23)</p>	<p>— Merci, <b>Ernie</b> (...)</p> <p>Il alla nonchalamment jusqu’à son bureau et revint avec un petit carnet à spirale et un crayon qui avait probablement été taillé dès hier matin.</p> <p><b>Je ne pus que sourire devant un tel professionnalisme.</b></p> <p>SA, (LB, 139 : 13)</p>
--	---

La difficulté posée par ce passage est le jeu de mots sur le prénom Ernest qui est un homophone de l’adjectif *earnest*. Le NODE<sup>7</sup> donne la définition suivante : “resulting from or showing sincere and intense conviction : *an earnest student, two girls were in earnest conversation.*” Le dictionnaire bilingue Robert & Collins Super Sénior propose « sérieux, consciencieux, ardent, sincère, fervent, pressant ». Cette multitude d’adjectifs laisse entrevoir immédiatement l’énorme difficulté pour la traductrice. G. Saix et G. Hardin ont traduit l’adjectif « e(a)rnest » par « Constant », insérant un marqueur textuel pour guider le lecteur vers l’identification du jeu d’homophonie et conservant une certaine correspondance sémantique. Le Petit Robert en effet indique : « qui fait preuve de fermeté d’âme, qui

<sup>6</sup> Flaubert écrit : « Inutile d’avoir la moindre idée de sa philosophie, ni même de connaître le titre de ses ouvrages. (...) Tombeau d’Héloïse et d’Abélard : si l’on vous prouve qu’il est faux, s’écrier : “Vous m’ôtez mes illusions.” », Flaubert, 1978 : 17.

<sup>7</sup> The New Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, [1998], 2001.

est persévérant ». J.-M. Déprats et P. Aquien ont également traduit « e(a)rnest » par « constant », mais avec un /c/ minuscule, comptant plus sur la compétence du lecteur pour identifier le jeu d'homophonie. Enfin, J. et N. Anouilh ont traduit « E(a)rnest » par « Aimé », conservant le jeu sur l'adjectif et le prénom, mais s'éloignant du sémantisme de l'adjectif en anglais qui est mieux rendu par « constant ».

En anglais, le jeu sur le prénom et l'adjectif a pour effet de renforcer l'humour en même temps que la complicité entre l'auteur et le lecteur du texte source. En effet, le rédacteur en chef du journal qui recueille la déclaration du shérif Walt Longmire, s'appelle Ernie, qui est le diminutif d'Ernest. Le prénom 'Ernest' en anglais, peut être interprété en tant que nom propre, Ernest, renvoyant au personnage appelé Ernie dans le roman, ou bien au personnage Ernest de la comédie d'Oscar Wilde. '*E(a)rnest*' peut également être compris en tant qu'adjectif par homophonie et le lecteur américain ne manquera pas de percevoir le jeu de mots sur l'adjectif, le prénom et l'attitude du brave Ernie qui prend ses fonctions professionnelles très au sérieux.

Il est difficile de savoir si le mot « professionnalisme » a été choisi en raison du crayon taillé par Ernie la veille pour être prêt à l'emploi, ou si c'est une traduction qui rend compte du sémantisme de l'adjectif *earnest*. Il est peu probable que la traductrice n'ait pas identifié la référence à Oscar Wilde et ce passage a très certainement représenté un défi de traduction. Elle s'est donc permis d'en faire l'économie dans le texte traduit. Le second cas de figure semblerait le plus probable et il s'agirait dès lors d'un choix de traduction et non d'un problème de repérage, selon lequel la traductrice jugerait que l'effacement de ce stéréotype ne nuit pas à la compréhension de l'intrigue, ne constitue pas un indice et pour lequel elle assumerait la perte engendrée.

Conjectures mises à part, la traduction montre la tendresse du shérif Walt envers Ernie et ses petites idiosyncrasies qui est également l'un des effets recherchés par l'auteur. Le décalage réside en ce que le jeu de mots sur le prénom n'existe plus en français et de ce fait, le double niveau d'humour disparaît, neutralisant ce passage pour lui conférer un contenu purement informatif et linéaire, même si une légère pointe d'humour reste perceptible dans la langue d'arrivée. La traductrice a fait le choix de communiquer au lecteur les pensées du shérif, en privilégiant la cohérence du contexte situationnel de l'intrigue aux dépens ici du jeu de mots et de la référence intertextuelle, qui sont tout simplement effacés. Le lecteur francophone ne pourra pas sourire de la

complicité auteur-lecteur présente dans le roman en anglais. Le lecteur anglophone se sentira flatté d'avoir pu identifier et goûter à cette petite friandise, appréciant l'habileté de l'auteur et pouvant conclure sans prendre trop de risques qu'il s'agisse bien d'une remarque qui démontre le sens de l'humour du shérif Longmire et dévoile ses pensées intérieures.

Ces exemples montrent les pertes immanquables engendrées lorsqu'un stéréotype est passé inaperçu dans le texte source. Un indice qui pourrait signifier au traducteur qu'il a bien affaire à un stéréotype est le fait qu'un passage n'ait pas de sens ou que des mots compris au sens littéral n'aient pas de sens dans un contexte donné. Cela peut ensuite être vérifié auprès d'une personne dont la langue maternelle est celle du texte source.

Dans son enquête qui le mène dans la montagne, le shérif Longmire rencontre un chasseur alcoolique qui l'invite à boire du café pour se réchauffer.

<p>The interior of Al's cabin was far worse than the outside, kind of like <b>Fibber McGee's closet</b> gone bad.</p> <p>CJ, (192 : 8)</p>	<p>L'intérieur de la cabane était bien pire que l'extérieur, on aurait dit la <b>cabane du père de Huckleberry Finn</b>, en pire.</p> <p>SA, (LB, 235 : 26)</p>
--	---

Ici, la traductrice n'a pas identifié l'expression familière en anglais américain *Fibber McGee's closet*, qui signifie un désordre le plus total portant en général sur un sous-sol, un grenier ou un placard. Fibber McGee était le personnage éponyme d'une émission de radio du milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>, intitulée *The Fibber McGee and Molly radio show*. L'état de son placard plein à craquer de divers objets constituait un élément comique récurrent qui était notoirement connu pour son avalanche fracassante d'objets cassables dès qu'on l'ouvrait. S'en suivait un moment de silence, puis le tintement d'une clochette, et Fibber McGee qui prenait la résolution de ranger son placard un jour. Son prénom était le reflet de sa propension à raconter des balivernes.

N'ayant pas repéré l'expression idiomatique, il semblerait que la traductrice ait considéré que Fibber McGee représentait une figure culturelle américaine que le

<sup>8</sup> L'émission fut diffusée de 1935 à 1959.

lecteur français ne connaîtrait pas et à juste titre. Elle a donc proposé une traduction par adaptation et incrémentalisation, ‘la cabane du père de Huckleberry Finn’. Cette opération de traduction est très courante et souvent indispensable. La traductrice tente de préserver une forme d’intertextualité accessible au lecteur français et ce faisant, met en lumière le processus de réécriture et la créativité du traducteur. Toutefois, bien que cette figure américaine soit reconnaissable par le lecteur français, elle est issue de l’univers fictionnel de Mark Twain, et n’est pas du même domaine et registre que Fibber McGee.

La traductrice semble partir du présupposé que la cabane fait partie du *shared knowledge* culturel, c’est-à-dire une référence culturelle partagée par l’imaginaire collectif des Français, alors que cela est contestable, car *l’intérieur* de la cabane n’est pas un élément mémorable du roman. La cabane est connue non pas particulièrement pour son intérieur, mais comme lieu de séquestration dans lequel le camarade vagabond de Tom Sawyer, Huck, est retenu prisonnier par son père ivrogne. On ne sait pas s’il est fait référence à la décoration intérieure ou à un désordre ambiant, ce qui pourrait rapprocher du sémantisme de l’expression idiomatique du texte source.

Dans ce contexte précis, il est fort probable que le lecteur pense qu’il est fait référence à la décoration de mauvais goût ou de l’état de vétusté, puisque les termes ‘extérieur’ et ‘intérieur’ sont mis en opposition, avec l’intérieur qui est ‘pire’. De plus, le cotexte qui succède à cette phrase décrit la décoration intérieure de mauvais goût du chasseur, qui correspond bien à la description humoristique du chasseur affublé d’une parka ouverte en grosse toile kaki avec une fourrure en polyester, d’une chemise sans manches rayée rouge et blanc tendue sur son ventre rond et d’un caleçon de bain, le tout sur des bottes fourrées :

« Il y avait un canapé défoncé d’une couleur et d’une forme indéfinissables (...), une table de cuisine en Formica gris avec trois chaises pliantes, deux marron (...) » SA (LB, 235 : 27)

N’ayant pas identifié l’expression, la traductrice a également fait un léger faux sens, car l’expression américaine ne porte pas précisément sur l’esthétique d’un intérieur, mais du désordre qui y règne. Ce faux sens découle du fait que cette expression idiomatique ait été traitée comme une référence culturelle.

En outre, cette traduction est quelque peu anachronique, car l'émission radio 'Fibber McGee' était diffusée au milieu du XX<sup>e</sup> siècle alors que le personnage romanesque de Huckleberry Finn apparaît dans *Les Aventures de Tom Sawyer* dès 1876, puis dans *Huckleberry Finn* publié en 1884. Ainsi, contrairement à d'autres exemples d'adaptation plus compréhensibles et cohérents opérés par la même traductrice, il n'y a pas de correspondance de médium artistique, d'époque ou de ton léger et comique. L'on peut se demander si ce choix reflète l'habitus de la traductrice et/ou celui d'une contrainte éditoriale ?

Il en résulte un nivellement culturel du texte traduit et l'élimination de l'humour existant dans le texte source. Autant l'expression idiomatique en anglais fait référence à une référence culturelle d'ordre comique, autant la cabane de Paps, le père de Huck, renvoie à un endroit sinistre et glauque. Au-delà du non-repérage du stéréotype linguistique, de son traitement en tant que stéréotype culturel et du faux sens qui en découle, ce choix de traduction, reflète la conception qu'ont la traductrice et l'éditeur de références culturelles et leur volonté de toucher un lectorat le plus large possible. En effet, l'idée est de rendre l'expérience de lecture la plus fluide possible pour un passage il est vrai, tout à fait anodin et digressif, dans le cadre d'un roman policier. La traductrice n'a peut-être pas voulu que le lecteur s'attarde ou se pose de questions sur un détail qui n'a aucune incidence pour l'intrigue et qui ne constitue pas un indice à retenir.

Ce faisant, la traductrice ne fait que renforcer les stéréotypes propres à la culture cible, et gomme les petites aspérités culturelles propres au texte source. Le rendu est un texte qui renforce certains stéréotypes et qui rentre dans un conformisme culturel et global correspondant à la conception de la traductrice du degré de culture du lecteur français. L'érosion de ces petites nuances culturelles accumulées appauvrit la richesse du tissu culturel et de l'étranger dans le texte traduit. Cependant, l'humour et le second degré qui sont l'une des spécificités d'écriture de Craig Johnson et qui caractérisent les personnages, sont neutralisés. Enfin, au niveau de propositions d'expressions idiomatiques pour ce segment, il y avait peut-être des pistes à explorer avec les termes et expressions associées du registre familier avec 'bazar' ou 'bordel'.



Le problème du repérage de stéréotypes n'est pas le fait de cette traductrice uniquement. C'est un problème auquel tout traducteur est confronté. Les exemples suivants sont tirés des traductions des deux traductrices de Ron Rash.

Dans ce passage de *Serena*, la veuve Jenkins, l'une des rares personnes qui soutient et qui aide la jeune Rachel avec son enfant, se remémore le père de celle-ci qu'elle connaissait bien. Elle regrette qu'il ne se soit jamais remarié pour que Rachel ait une figure maternelle en grandissant.

<p>If he had, you'd know some things about babies, maybe enough to where you'd not have let the first man who gave you a wink and a <b>smile lead you into a fool's paradise.</b></p> <p>RR, (S, 40 : 29)</p>	<p>Si l'avait fait ce que <b>j'y</b> disais, t'en saurais un peu plus long sur les bébés. T'en aurais p'têtre même su assez pour pas te <b>laisser emmener au septième ciel</b> par le premier gars qui t'a fait de l'œil et souri.</p> <p>BV, (S, 71 : 11)</p>
---	---

L'expression en anglais *a fool's paradise* signifie un état de bonheur reposant sur de faux espoirs, des illusions ou un malentendu. La première utilisation date de 1462 dans *The Paston Letters*<sup>9</sup>. Or, même si cette expression figure dans d'autres sources du XVI<sup>e</sup>, telles que chez George Pettie ou John Lyly, son utilisation telle qu'elle apparaît dans le roman de Ron Rash introduite par la colocation *to lead into*, est une référence claire à la pièce de théâtre *Roméo et Juliette* de Shakespeare écrite en 1594<sup>10</sup>. C'est le contexte situationnel identique de la pièce et du roman qui permet de l'affirmer. En effet, dans *Roméo et Juliette*, la nourrice, confidente et figure protectrice de celle-ci, s'inquiète et se méfie des intentions de Roméo envers sa protégée. Dans

<sup>9</sup> Paston Letters, 1462 : *I wold not be in a folis paradyce*. Cette expression est à présent considérée un stéréotype et figure dans le *Dictionary of Stéréotypes : a word lover's guide to 4,000 overused phrases and Almost-Pleasing Platitudes*, de Christine Ammer, 2013.

<sup>10</sup> William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 2, 4 : 158-167, 1594:

*Pray you, sir, a word:  
and as I told you, my young lady bade me inquire you  
out; what she bade me say, I will keep to myself:  
but first let me tell ye, if ye should **lead her into  
a fool's paradise**, as they say, it were a very gross  
kind of behavior, as they say : for the gentlewoman  
is young.*

*Serena*, la veuve Jenkins tient également le rôle de la figure maternelle et protectrice envers la jeune Rachel qui s'est laissée séduire par George Pemberton et qui se retrouve à présent seule avec l'enfant, honnie de tous sur le camp, et la proie de la jalousie de Serena, sa patronne, qui a décidé de l'éliminer.

La traductrice a opéré un glissement de sens, car bien que l'expression 'emmener quelqu'un au septième ciel' signifie effectivement un bonheur intense, elle a l'inconvénient d'être associée à sa connotation sexuelle, ce qui ne correspond pas au sémantisme de l'expression en anglais. Par conséquent, il semblerait qu'elle n'ait pas repéré ce stéréotype intertextuel qui renvoie à la pièce de Shakespeare. Si tel avait été le cas, elle aurait pu rechercher les différentes façons dont cette réplique est traduite en français afin d'en proposer une ou au moins une modulation de l'une d'entre elles. En effet, il y a quatre versions traduites de cette pièce, toutes assez semblables. Même si l'expression n'existe pas en tant que telle en français, les traducteurs ont opté pour une traduction très proche de l'anglais du dramaturge, car la signification de l'image métaphorique est facilement compréhensible pour le lecteur français.

Ainsi, dans la traduction de Benjamin Laroche, l'expression est rendue par :

« s'il vous arrivait de la **conduire**, comme on dit, **dans le paradis des fous**, ce serait fort mal à vous, comme on dit ; car la petite est si jeune ! <sup>11</sup> »

Dans celle de François Guizot, elle est traduite comme suit :

« si vous avez l'intention de la **mener dans le paradis des fous**, comme on dit, ce serait un bien vilain procédé, comme on dit ; car la demoiselle est jeune (...) <sup>12</sup> »

François-Victor Hugo propose une traduction presque identique avec seul un changement de préposition :

---

<sup>11</sup> Œuvres complètes, traduction de Benjamin Laroche, 1842, vol. 4, p. 36.

<sup>12</sup> Œuvres complètes, traduction de François Guizot, Didier, 1862, tome 3, p. 326.

« si vous avez l'intention, comme on dit, de la **mener au paradis des fous**, ce serait une façon d'agir très grossière, comme on dit : car la demoiselle est si jeune !<sup>13</sup> »

Emile Montégut, quant à lui, reprend la même formulation que Laroche :

« mais d'abord, laissez-moi vous prévenir que si vous la **conduisiez dans le paradis des fous**, comme on dit, ce serait une très méchante conduite, comme on dit, car la Dame est jeune (...) <sup>14</sup> »

Cependant, ces traductions 'littérales' (surtout de *Fool* rendu par fou) sont peu claires. La traduction de Victor Bourgy, « ... si vous deviez **lui monter un bateau** », est plus juste et claire du point de vue du sens et fait image<sup>15</sup>.

En outre, la traductrice a surtraduit les marqueurs d'oralité par l'ajout de l'élision de l'article défini et du pronom personnel, qui ne sont pas présents dans le texte source. Il n'y a qu'une contraction commune, *you'd know*, certes, signe d'oralité dans cette phrase, mais qui est courante dans l'anglais standard oral.

*If he had, you'd know some things about babies/ Si l'avait fait ce que j'y disais, t'en saurais un peu plus long sur les bébés.*

Il n'y a pas de difficulté particulière posée par l'oralité dans cette phrase. Les ajouts apportés par la traductrice semblent correspondre à sa vision du parler d'un ouvrier agricole et n'apparaissent pas pour compenser un élément dans la phrase. Cette tendance à la surtraduction des marqueurs d'oralité peut être observée de manière générale chez Béatrice Vierne.

### Chapitre 3. Traduction du jeu sur les stéréotypes linguistiques

Le chapitre deux de cette partie a mis en évidence la compétence du lecteur dans la reconnaissance du stéréotype. Comme nous l'avons déjà évoqué, le terme stéréotype

---

<sup>13</sup> Œuvres complètes, traduction de François-Victor Hugo, Pagnerre, 1868, tome 7.

<sup>14</sup> Œuvres complètes, traduction de Emile Montégut, Hachette, 1872, tome 9, p. 73-74.

<sup>15</sup> Œuvres complètes, traduction de Victor Bourgy, collection bouquins.

revêt souvent une connotation dépréciative. Les contours de la notion de cliché et de stéréotype sont flous et les termes cliché, stéréotype, idées reçues, lieux communs, idiotismes et expressions toutes faites sont utilisés comme des quasi-synonymes. Avant la parution du *Dictionnaire des idées reçues* en 1911 de Flaubert, il n'y avait pas de marque de péjoration. Selon Anne Herschberg-Pierrot, la valeur négative liée au 'cliché' ou au stéréotype est inséparable de Gustave Flaubert en France, car la notion de cliché est associée à la notion du préjugé que Flaubert qualifie de bêtise humaine. Le terme stéréotype désigne souvent la banalité et platitude tant au niveau du fond que de la forme. Dans son livre *Mythologies*<sup>16</sup>, Roland Barthes ne considère le 'cliché' qu'au niveau de l'énoncé dans une acception étroite de la rigidité. Il qualifie le stéréotype de « cristallisation de la bêtise » ou encore d'« ornière verbale <sup>17</sup>», représentatif de l'expression de la pensée bourgeoise. Il se développe donc au XX<sup>e</sup> siècle une hantise du stéréotype et du stéréotype dans le milieu intellectuel. En effet, selon Haberer, le stéréotype « dans son extrême banalité n'est-il pas l'intertexte des pauvres, des petits, des sans grade, ou encore l'intertexte du quotidien, fait de tout ce que la langue **charrie de** <sup>18</sup> collocations et de tournures figées qui ne sont à personne parce qu'elles appartiennent à tout le monde<sup>19</sup>. »

Il paraît important de souligner que cette péjoration des expressions toutes faites, des idiotismes, des proverbes ou des formules figées est propre à un milieu intellectuel littéraire conservateur. Il est paradoxal que dans l'enseignement des langues étrangères, de la traduction, de la littérature comparée ou de l'interculturalité, l'acquisition, la manipulation et la compréhension d'expressions idiomatiques soient un critère d'évaluation de la connaissance d'une langue. En dehors de l'intérêt que présente l'étude des stéréotypes linguistiques dans l'enseignement, il semble également important de constater que l'utilisation d'expressions idiomatiques à l'écrit en langue anglaise est une pratique beaucoup plus courante qu'en français et que les stéréotypes apparaissent dans des types de textes divers et variés. En effet, leur fréquence d'utilisation est plus élevée qu'en français, y compris dans des textes scientifiques et littéraires. Contrairement au français, l'emploi d'idiotismes et

---

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, 1957.

<sup>17</sup> Ibid, *op. cit.* : 617.

<sup>18</sup> Caractère gras rajouté.

<sup>19</sup> Adolphe Haberer cité par Mathis Gilles, *Le Cliché*, 1998 : 200.

d'expressions toutes faites en anglais est un choix stylistique. Mona Baker <sup>20</sup> souligne que les langues arabe et chinoise distinguent clairement l'écrit de l'oral et que dans le discours écrit, associé à un registre soutenu et formel, la tendance est d'éviter l'emploi de stéréotypes langagiers. L'on ne peut que faire le rapprochement avec le français.

Cependant, personne ne peut échapper au stéréotype et tout est potentiellement stéréotype. Comme le fait remarquer William Desmond, « le traducteur est un grand consommateur de clichés. Il n'a même pas le choix (...) »<sup>21</sup>. » Desmond de rappeler que, « Par ailleurs, mots et expressions toutes faites naissent, vivent et meurent. Certains mots, certaines expressions résistent mieux que d'autres, dont la durée de vie se réduit parfois à quelques années : simple phénomène de mode<sup>22</sup>. » Le stéréotype est décrié comme un prêt-à-porter de la pensée ordinaire, mais il est bivalent. L'ambiguïté du concept est là : on reproche au stéréotype d'être la preuve d'une paresse intellectuelle, d'utiliser des raccourcis, mais rien n'empêche un stéréotype d'exprimer parfaitement ce que quelqu'un veut dire. À force de vouloir éviter les stéréotypes, on ne peut plus rien écrire, on est obligé à un moment donné d'en utiliser. Une expression devient 'usée' à partir du moment où elle n'est plus jugée innovatrice. La faveur va toujours au renouvellement, à la nouveauté. Il ne faut pas non plus confondre banalité et usure.

La bivalence du stéréotype fait qu'il est source de création, d'originalité et d'inédit. La preuve la plus convaincante de l'expressivité du stéréotype est l'attitude de lecteurs lorsqu'ils ne reconnaissent pas une expression comme un stéréotype. C'est souvent le cas de personnes qui ne sont pas de langue maternelle de l'expression qu'ils découvrent, ou d'enfants qui rencontrent un stéréotype linguistique pour la première fois. Ils réagissent de façon neutre sans jugement de valeur et peuvent y admirer les métaphores et les images convoquées. Lorsqu'il s'agit d'un jeu sur un stéréotype langagier, le lecteur peut aussi admirer la créativité et l'habileté de l'auteur. Par conséquent, un stéréotype peut être renouvelé et ainsi susciter la même réaction que celui d'un lecteur étranger par exemple, qui découvre le stéréotype linguistique pour la première fois. Ainsi, le stéréotype a également une valeur poétique et peut être efficace s'il est détourné et renversé. Loin d'être une contrainte, le stéréotype linguistique fournit un modèle ou un cadre, qui peut être adapté et décliné à l'infini,

---

<sup>20</sup> Mona Baker, *In other Words*, 1992 : 75.

<sup>21</sup> William Desmond, *Palimpsestes*, n° 13, 2001 : 56.

<sup>22</sup> *Ibid*, *op. cit* : 58.

comme une grille d'accords d'improvisation en musique. Tout ce qui dépasse ou va à l'encontre de ce que Hans Robert Jauss, théoricien de la littérature et de la réception appelle l'« horizon d'attente » du lecteur, peut entraîner une transformation durable de cet horizon et conférer une dimension originale à une œuvre<sup>23</sup>.

Craig Johnson a très bien embrassé cette pratique stylistique et s'offre le « luxe suave de détourner le stéréotype <sup>24</sup> » à maintes reprises. Ainsi, à la difficulté que posent déjà la traduction du stéréotype linguistique et son repérage, se pose également le défi du traitement en traduction du jeu sur les stéréotypes linguistiques.

Dans l'exemple analysé ci-dessous, l'image n'est pas conservée, mais adaptée de façon à obtenir un effet similaire. La difficulté surgit de l'absence d'une expression figée équivalente en français. La traductrice a donc inventé une locution « se retrouver avec une araignée de la taille d'une mygale dans la coloquinte ». Dans ce passage de *Death Without Company*, le shérif Walt se remémore des anecdotes sur l'un de ses prédécesseurs, Red.

<p>Red had retired to ranch (...) until he had <b>grown loopy as a barn swallow</b> in late elderberry season, and had finally shot himself in the heart.</p> <p>CJ, (DWC, 158 : 9)</p>	<p>Red s'était retiré dans un ranch (...) jusqu'à ce qu'il <b>se retrouve avec une araignée de la taille d'une mygale dans la coloquinte</b>, et avait fini par se loger une balle dans le cœur.</p> <p>SA, (CDM, 225 : 12)</p>
---	---

<sup>23</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, (1978), 1990 : 53. Cet horizon d'attente lui a été inspiré par Edmund Husserl (philosophe autrichien fondateur de la phénoménologie et qui a eu une influence majeure sur la philosophie du XX<sup>e</sup> siècle). Jauss définit « l'horizon d'attente du lecteur » comme des attentes au niveau de la forme, du genre et des thèmes qui résultent pour chaque œuvre :

« L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée, si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. »

<sup>24</sup> Ibid *op. cité* : 63.

*To be loopy* en anglais signifie « être fou » et la comparaison avec l'hirondelle vient du fait que l'hirondelle effectue des boucles dans sa façon de voler. Il y a donc un double jeu de mots. D'une part avec le sens de l'adjectif *loopy* appartenant au registre familier, et d'autre part avec l'allusion au nom *loop*, qui signifie cercle ou boucle. Cette expression est une création de l'auteur, mais est identifiable en tant qu'expression idiomatique puisque son interprétation littérale n'aurait pas de sens.

En revanche, là où il n'y a pas de jeu de mots avec une expression idiomatique existante dans le texte source, et jugeant qu'un calque ne provoquerait pas les mêmes réflexes chez le lecteur français, la traductrice a traduit cette expression idiomatique en détournant deux expressions idiomatiques existantes en français. En effet, elle fait allusion aux expressions « avoir une araignée au plafond » et « avoir une araignée dans la coloquinte » qui appartiennent également toutes deux au registre familier en français, comme l'adjectif *loopy* et établit par la même occasion un parallélisme sémantique entre *loopy* et le sens de ces expressions idiomatiques françaises qui signifient « être fou, dérangé ». Elle opère ainsi un télescopage d'idiotismes en intensifiant le sens général de l'expression en remplaçant « l'araignée » par une « mygale » et il est plausible de rencontrer une araignée dans le grand Ouest américain. Cette intensification souligne la situation devenue intenable pour Red qui était devenu fou au point de s'ôter la vie. Cette traduction par compensation et création induit des choix de traduction inédits dans la langue d'arrivée dont le but est de jouer avec le lecteur qui s'amuse à reconnaître l'original derrière la copie.

L'exemple suivant illustre un détournement d'expression idiomatique en anglais qui pose un problème de traduction puisque la traductrice fait finalement le choix de restituer cette expression détournée par une expression en langue française. Dans ce passage du même roman, le shérif Walt demande à Dorothy, une employée de cafétéria si elle n'a pas vu le suspect et son prédécesseur, Lucian. Celle-ci lui dit que non en lui mentant ouvertement.

<p>You couldn't <b>ruffle her feathers with a brick.</b></p>	<p>Cette femme était décidément toujours <b>d'un calme olympien.</b></p>
<p>CJ, (DWC, 255 : 18)</p>	<p>SA, (CDM, 353 : 6)</p>

Ce choix de traduction neutralisant ne transmet pas l'humour perceptible rendu par l'ajout *with a brick* dans la langue source. L'expression originale en anglais d'un registre plutôt soutenu, *to ruffle somebody's feathers*, signifie 'agacer quelqu'un' ou 'froisser quelqu'un', et renvoie aux plumes d'un oiseau qui peuvent se dresser ou se hérissier en situation de danger ou d'excitation. Le décalage entre le registre de l'expression et un objet aussi prosaïque et dénué de poésie qu'une brique renforce le sens du stéréotype linguistique tout en y introduisant une variante teintée d'humour.

Dans cet extrait de passage de *Death Without Company*, l'adjointe au shérif, Vic, s'exprime dans le langage de charretier qui la caractérise. L'expression détournée suivante fait allusion à *every/any Tom Dick and Harry* qui signifie 'n'importe qui'. La version altérée créée par l'auteur est plus subtile qui n'y paraît. En effet, il n'a pas simplement remplacé *Harry* par *Convict*, mais a créé un rythme binaire et une rime interne et parallèle entre *Tom's Dick* et *Convict*. Cette assonance n'a pas pu être reproduite en français et c'est la raison pour laquelle la traductrice a fait le choix de traduire ce cliché détourné par une expression idiomatique équivalente, fondant son choix sur le primat du sens et non de la lettre.

<p>“And undercover means you don't leave the handle of that goddamned Remington, (...) for <b>every Tom's Dick and Convict</b> to see”.</p> <p>CJ, (DWC, 194 : 20)</p>	<p>— Et quand on est sous couverture, on laisse pas la crosse d'un putain de Remington (...) <b>pour que le premier pékin venu</b> le repère.</p> <p>SA, (CDM, 275 : 25)</p>
--	--

Le texte d'arrivée élimine ce jeu sur le stéréotype linguistique et la perte réside en ce qu'il n'y a aucun indice cotextuel pour le lecteur de remonter à l'expression originale en anglais. En outre, le cliché dans le texte source est réduit à son sens original sans prise en compte du jeu sur le cliché ou le sémantisme de « convict ». À ce propos, la traductrice Sophie Aslanides déclare : « Là où je reconnais ma défaite, c'est dans le cas de jeux de mots basés sur la phonique, des homonymes, des



assonances. Je suis obligée de décaler, d'essayer de faire un trait d'humour différent<sup>25</sup>. »

Ron Rash fait également des jeux sur des expressions idiomatiques. Dans ce passage de *Serena*, le couple Pemberton assiste à une soirée mondaine en présence du couple Webb, d'autres investisseurs dans les terres de l'exploitation forestière, au cours de laquelle un pianiste et un chanteur jouent une chanson dont sont extraites les paroles suivantes.

<p><i>One things 's sure and nothing 's surer</i></p> <p><i>The rich get richer and the poor get – children.</i></p> <p>RR, (S, 241 : 26)</p>	<p><i>Une chose est sûre, c'est même probant,</i></p> <p><i>Les riches ont les sous, les pauvres les enfants,</i></p> <p>BV, (S, 346 : 20)</p>
---	--

La référence au roman *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald<sup>26</sup> n'a peut-être pas été identifiée par la traductrice. En effet, cette chanson de 1921 intitulée *Ain't we got fun* *Ain't we got fun*<sup>27</sup>, est chantée lors d'une scène de retrouvailles entre Gatsby et Daisy et traite avec ironie le thème du rêve américain et la société américaine des 'roaring twenties'. Le parallèle avec la soirée mondaine des Pemberton est clair et laisse à penser que malgré leur fortune grandissante, les Pemberton ne sont pas heureux. Il y a un jeu de mots sur le proverbe 'the rich get richer and the poor get poorer' qui peut poser problème en traduction.

La traductrice a dû opérer à une neutralisation forcée du proverbe, car le faux comparatif est une structure propre à l'anglais. En effet, elle est confrontée à plusieurs difficultés. Tout d'abord, la stylistique française ne permet pas la même construction syntaxique et elle a jugé que le jeu sur le proverbe n'était pas pertinent, préférant le primat du sens. Par conséquent, le jeu de mots par substitution sur l'axe

<sup>25</sup> Voir entretien avec la traductrice Sophie Aslanides, annexe.

<sup>26</sup> *The Great Gatsby*, F. Scott Fitzgerald, chapitre 5 : 19.

<sup>27</sup> *Ain't we got fun* est une chanson populaire de 1921 composée par Richard Whiting et dont le parolier est Raymond Egan. Elle figure souvent dans les vaudevilles et est reprise par de nombreux chanteurs. On la retrouve entre autres dans la littérature de l'époque comme dans *Gatsby le Magnifique* de F.S. Fitzgerald (1925) ou encore dans la nouvelle *Big Blonde* de Dorothy Parker (1929). Au cinéma, elle apparaît dans *By the Light of the Silvery Moon* de David Butler (1953).

paradigmatique (*children/poorer*) est également neutralisé. Mis à part les italiques dans le texte original et le texte traduit, le lecteur français ne peut pas s’amuser à reconnaître l’original derrière la copie et le lecteur anglophile vorace et spécialiste certes rare, mais pas inexistant, ne dispose pas d’indices intratextuels suffisants pour faire le lien culturel éventuel avec la référence à la scène de *The Great Gatsby*, encore moins à la chanson originale. Il peut penser que la présence des italiques traduit le fait qu’il s’agit d’une chanson. De façon prudente, Vierne a donné le primat au sens. Inévitablement, l’attente de la chute marquée en anglais qui constitue le jeu sur le proverbe est effacée en français et par la même occasion, le jeu sur la rupture du sens et de la rime l’est également. Au plan langagier, rien dans le texte traduit ne peut éveiller la conscience-du-proverbe du lecteur français.

L’exemple suivant porte sur la traduction de l’autre traductrice de Ron Rash, tiré de *The Cove*. Dans cet extrait, le recruteur de l’armée, le sergent Chauncey Feith, doit faire un discours le lendemain, en hommage à un héros de guerre. Chauncey lui-même est un charlatan lâche qui se vante d’être un patriote et qui justifie ne pas s’être dans l’effort de guerre en raison de ses obligations de recruteur. Le discours à prononcer l’empêche de dormir, car il sait que le public va le scruter et il sent le mépris et la désapprobation des habitants à son égard.

<p>Even when he did get in bed, the coming day’s responsibilities were <b>like cockleburs prickling away sleep.</b></p> <p>RR, (TC, 205 : 2)</p>	<p>Et même quand il se coucha les responsabilités du lendemain <b>picotèrent son sommeil comme les fruits épineux de la lampourde, le faisant fuir.</b></p> <p>IR, (TO, 213 : 3)</p>
--	--

Reinhartz a eu recours à la périphrase ‘comme les fruits épineux de la lampourde’ et à la surtraduction qui est également un léger faux sens, ‘le faisant fuir’. En effet, dans le texte original, la métaphore des épines de la lampourde signifie qu’elles empêchent Chauncey de trouver le sommeil, car il appréhende le discours qu’il doit prononcer le lendemain qu’il répète dans sa tête et qu’il a soigneusement chorégraphié, jusqu’au moindre regard. Il ne fuit pas. Il semblerait que la traductrice ait fait l’amalgame avec la lâcheté avérée et connue du lecteur de Chauncey face à son non-

engagement dans l'effort de guerre. L'expression à particule *'to prickle away'* est déjà une création de l'auteur et requiert souvent l'étoffement, ce qui peut mener à la surtraduction. Cependant, le sens de *'away'* ne signifie pas 'fuite' ici, mais va de pari avec *'to prickle away'*, comme *'to eat away'*. La phrase, qui, dans le texte original est d'une beauté lyrique créative qui traduit la singularité de l'écriture de Rash tout en reflétant la beauté et la singularité de la nature des Appalaches, est rendue de façon plate, voire même erronée.

Enfin, dans le dernier exemple tiré de *Serena*, Vierne a été confrontée au jeu sur l'expression *'not to matter tuppence'*. Dans ce passage, l'un des associés du couple Pemberton est hors de lui, car il vient d'apprendre que Webb et Kephart, qui œuvrent pour la création d'un parc national des Smokies, ont fait une offre pour acheter la concession des terres du comté de Jackson, et que l'acquisition de cette concession qu'il convoite lui échapperait s'il ne fait pas de contre-offre dans l'heure.

<p>“It <b>doesn’t matter a dog’s turd</b> who is backing them,” Harris shouted.</p> <p>RR, (S, 174 : 11)</p>	<p>— <b>Je me fous comme d’une queue de cerise</b> de qui est derrière, brailla Harris.</p> <p>BV, (S, 254 : 10)</p>
--	--

L'expression *not to matter tuppence* est assez vieillie en anglais et d'un registre soutenu. Le jeu sur cette expression est une création de l'auteur, car elle n'existe pas en anglais argotique. Il y a d'autres expressions avec le terme *turd* en anglais, mais elles ne signifient pas la même chose. Le registre de langue est familier par l'utilisation de *dog's turd* et traduit l'état de colère extrême dans laquelle Harris se trouve. Vierne a également créé une expression en français, 'se foutre comme d'une queue de cerise', car après des recherches, cette expression en tant que telle reste introuvable<sup>28</sup>. Le contexte permet aisément au lecteur de comprendre le sens de cette traduction-création. Ainsi, même si la traduction-création est rare, Vierne s'y est essayée, face au jeu sur l'expression originale en anglais.

<sup>28</sup> Il existe l'expression 'se battre pour des queues de cerise' ou faire quelque chose pour des queues de cerise', mais elles n'ont pas la même signification.

L'exemple suivant tiré de *The Cove*, montre la difficulté que pose la traduction du jeu sur les stéréotypes linguistiques est ici également culturelle. Dans ce passage, Laurel vient consulter le professeur Mayer pour savoir ce que signifie le mot 'Vaterland' au dos du médaillon de l'étranger muet, joueur de flûte, qu'elle a recueilli chez elle et dont elle est tombée amoureuse. C'est un moment de révélation pour elle, car elle apprend qu'en 1917, un paquebot allemand nommé 'Vaterland' a été capturé et que les hommes à bord ont été déclarés ressortissants d'un pays ennemi.

<p>"It means <b>fatherland</b>", Professor Mayer said.</p>	<p>— Il signifie la "<b>mère patrie</b>", répondit le professeur Mayer.</p>
<p>"<b>Fartherland</b>?" Laurel asked.</p>	<p>— L'« <b>amère patrie</b> » ? demanda Laurel.</p>
<p>"No,"(...) it's also the name of a German ocean liner, one that got stranded in New York</p> <p>RR, (TC, 153 : 24)</p>	<p>— Non, (...) C'est aussi le nom d'un paquebot allemand, un paquebot qui, en 1914, est resté en plan dans le port de New York.</p>
	<p>IR, (TO, 163 : 18)</p>

Ici, la traductrice a recours à l'adaptation et à la compensation. Elle parvient à faire passer un jeu de mots qui porte sur *mère/l'amère patrie*. Bien sûr, 'amère' ne signifie pas *farther* et il est bien difficile de trouver un jeu de mots qui porte sur l'homophonie 'mère'. La traductrice a inclus l'article 'la' ('la mère') dans le jeu de mots, alors qu'en anglais, le jeu de mots porte sur l'ajout de la consonne 'r' qui transforme le substantif *father* en adverbe *farther*. Elle tente ainsi d'expliciter le terme 'fatherland' et de créer un jeu de mots par compensation. Poussée dans ses retranchements, comme Vierne, Reinharez a dû faire preuve de créativité.

Ainsi, ces exemples mettent évidence que même si le stéréotype linguistique est considéré comme du prêt-à-porter langagier, il peut être source d'inventivité et de créativité à la fois pour l'auteur et pour le traducteur qui doit faire face à un double défi : celui de repérer l'expression originale détournée et ensuite de la traduire. Les exemples montrent que des solutions de traduction ont été trouvées, mais qu'elles ne

permettent pas au lecteur du texte traduit d'identifier le jeu sur l'expression originale détournée, contrairement au lecteur américain.

## **Chapitre 4. La traduction des autres marqueurs de stéréotypes**

### **I. Stéréotypes préconstruits par le titre et l'édition**

Comme nous l'avons vu dans la première partie, les livres de Craig Johnson peuvent se trouver aussi bien dans le rayon des romans policiers, des romans noirs, des romans réalistes, que dans celui des romans « grands espaces ». De même, les romans de Ron Rash se trouvent au rayon policier et sont publiés en 'Cadre Vert' au Seuil, qui est la collection de littérature générale. C'est en cela que les contours indéfinis multigénériques qui caractérisent leurs romans nous permettent de les qualifier de romans noirs postmodernes.

Ainsi, la question du stéréotype et du stéréotype se pose naturellement au niveau de la répétition de codes concernant la structure, le contenu et les stéréotypes linguistiques. Si le roman noir a tant de succès, c'est que le lecteur aime retrouver un cadre qui le rassure tout en se mettant au défi de voir comment l'auteur va réussir à jouer avec les codes. Il s'agit d'un contrat de lecture implicite entre l'auteur et le lecteur qui attend un ensemble de stéréotypes dont la présence authentifie le roman. Marion François parle très justement d'un « besoin universel d'entendre toujours le même conte, en éloignant la peur de l'inconnu <sup>29</sup> » et Amossy signale que « le lecteur moyen aime les personnages stéréotypés, les lieux communs dans lesquels il se retrouve en terrain familier<sup>30</sup>. » Dufays explique que « Cela revient à dire que, quoi qu'ils disent, les lecteurs modernes ont besoin, pour pouvoir apprécier un texte, d'y reconnaître les formules et les représentations qui leur sont familières, et qu'à l'inverse, même le lecteur le plus traditionnel attend que les textes lui apportent un minimum d'informations, que les stéréotypes qu'il estime soient actualisés d'une manière quelque peu inédite<sup>31</sup>. »

---

<sup>29</sup> Marion François, 2009 : 6.

<sup>30</sup> Amossy, Herschberg-Pierrot, 2007 : 78.

<sup>31</sup> Jean-Louis Dufays, 1993 : 83.

L'on est en droit de se demander en quoi réside l'intérêt de lire des romans policiers si l'intrigue peut se résumer à un shérif qui mène une enquête pour trouver l'auteur de plusieurs meurtres ? D'ailleurs, dans certains romans policiers, le lecteur connaît déjà l'identité de l'assassin. Comme le fait remarquer Christine Raguét, « ce ne sera donc pas le désir de découvrir une fin déjà connue qui motivera la lecture<sup>32</sup>. » En effet, chez Craig Johnson et Ron Rash, il s'agit moins de trouver l'assassin, selon les '*whodunnit*' d'école que d'être un prétexte pour les deux auteurs à partager leur attachement profond aux habitants et à faire partager la beauté des régions qu'ils aiment.

Les codes stéréotypés sont ainsi déjà préconstruits et présents dans le titre et la couverture du roman. À titre d'exemple, prenons le premier roman de la série Longmire, qui s'intitule *The Cold Dish* en anglais et qui a été rendu par *Little Bird* pour en français. Cette traduction est en réalité une traduction-adaptation puisque le titre choisi pour le public français reste en anglais. La frontière entre la traduction et l'adaptation est ténue et bien que le titre pour le lecteur français soit en anglais, il s'agit bien d'une forme de traduction, dont cet exemple révèle l'incertitude du concept même de traduction. Pour reprendre une formule de Christine Raguét : « Il n'existe pas de point où s'arrête la traduction et où commence l'adaptation<sup>33</sup>. »

*The Cold Dish* fait référence au sentiment de vengeance qui habite l'auteur des meurtres dans le premier roman et sa mise en œuvre. Plus précisément, le titre anglais fait référence au proverbe *Revenge is a dish best served cold*. Même si ce proverbe a un équivalent en français, *La vengeance est un plat qui se mange froid*<sup>34</sup>, la maison d'édition a préféré faire référence à une victime qui joue un rôle central dans le roman et qui se nomme Melissa Bird. Ce choix éditorial est dicté par plusieurs paramètres autres que linguistiques, c'est-à-dire, commerciaux et publicitaires, et qui visent uniquement à pousser le lecteur à repérer le livre en librairie en piquant sa curiosité. Le titre 'français', *Little Bird*, accompagné de plumes indiennes sur une couverture

---

<sup>32</sup> Christine Raguét-Bouvard, *Palimpsestes*, n° 9, 1995 : 121.

<sup>33</sup> Christine Raguét-Bouvard citée par Jean-René Ladmiraal, 2014 : 84.

<sup>34</sup> L'origine de ce proverbe est obscure. Il est attribué à plusieurs personnes. Le diplomate Talleyrand aurait dit « La vengeance est un mets que l'on doit manger froid ». Le roman de Joseph Marie Eugène Sue de 1845 contient la phrase : « la vengeance se mange très bien froide ». Le proverbe a été faussement attribué au roman épistolaire *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos.

épurée sur simple fond noir, démontre des choix d'éditeur qui reposent sur le stéréotype.

Tout d'abord, le fait que le titre soit en anglais indique qu'il sera peut-être question de culture ou de langue anglaise, que le roman traite sûrement d'Indiens avec les plumes explicites, et conditionne les lecteurs (consommateurs) potentiels à associer d'emblée deux images, celle d'un petit oiseau, donc de victime innocente à des images d'Indiens. Ensuite, l'association adjectif-nom est caractéristique des noms indiens. Comme le roman se trouve souvent au rayon des romans policiers, le lecteur peut déjà imaginer que la victime ou le meurtrier sera indien et le fond noir pourra être associé au roman noir ou à l'idée de la mort ou du mal. À moins d'être un spécialiste des Indiens, ces éléments stéréotypés convoqueront chez le lecteur potentiel tout un ensemble de stéréotypes plus ou moins flous sur les Indiens que sa culture et son époque lui auront transmis.

La question du stéréotype est ainsi présente dès la couverture du livre et représente donc un élément constitutif du genre littéraire et du support. Ces exemples montrent que des stéréotypes peuvent être préconstruits par le titre, la couverture et l'édition. En effet, la série télévisée *Longmire* inspirée des livres, également diffusée en France, et les livres audio auront recours à d'autres stratégies de marketing. Interrogé sur le choix de traduction qui est le choix de ne pas le traduire en français, Craig Johnson s'est montré conciliant et a approuvé le choix de l'éditeur qui pense que ce titre aurait plus de résonances auprès d'un public français. Il n'y a donc aucune raison de condamner le stéréotype d'emblée si un certain degré de stéréotypie permet d'établir un espace de communion où deux cultures peuvent entrer en contact. Le stéréotype peut très bien constituer le cadre de réception d'une parole et d'une pensée étrangère.

Les stéréotypes peuvent affecter tous les niveaux du discours : les idées, les thèmes, les expressions, et tous les domaines de l'expression et de la pensée. Le genre romanesque policier comporte plusieurs signes de reconnaissance propres à la structure du genre. Certains stéréotypes sont inséparables de certaines structures narratives et thématiques. Cela revient à dire que dans la mémoire des lecteurs, il y a une compétence de lecture du 'genre policier' qui forme un système cognitif complet. La reconnaissance d'un élément verbal et d'un stéréotype sont autant d'éléments qui forment un ensemble de structures sémantiques, culturelles et thématiques propres au

genre. Parmi les ingrédients indispensables et fixes sont inclus des personnages récurrents (par exemple les shérifs dans les romans de Johnson et de Rash qui traquent les meurtriers) ainsi qu'un scénario qui suit la trame de l'enquête jusqu'au dénouement où la vérité éclate. Au-delà des stéréotypes linguistiques ces expressions devenues figées et reconnaissables, il existe d'autres marqueurs de stéréotypie qui posent un défi de traduction qui sont les proverbes, l'intertextualité (qui a poussé les traductrices dans leurs retranchements) et le traitement des références culturelles partagées et non partagées.

## II. Les proverbes (parémiologie)

Les stéréotypes phrastiques présentent des cas de traduction intéressants. Ils ont la particularité d'adjoindre la stéréotypie formelle à la stéréotypie du message. Il y a deux catégories de formes phrastiques : les proverbes et les formes apparentées (dictons, adages, maximes, devises, etc.), que l'on appelle aussi énoncés parémiques (qui vient du grec *paroimia* 'proverbe'). Les proverbes sont généralement investis de l'autorité prêtée à la sagesse populaire, et traduisent une connaissance généralement admise, posée comme universelle.

Dans son livre *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Antoine Berman préconise que face au proverbe, il n'y a que deux méthodes possibles : soit rechercher son équivalent supposé, soit le traduire littéralement. Selon lui, seule la deuxième méthode est correcte, car elle respecte le rapport qui lie l'auteur à sa langue maternelle, tout en préservant la sensation de quelque chose d'étranger. Il en arrive à cette déclaration catégorique : « remplacer un idiotisme par son équivalent est un ethnocentrisme » (Berman, [1985], 1999 : 65). Traduire littéralement un proverbe n'est pas un simple « mot à mot », mais signifie traduire son rythme, sa longueur, les allitérations ou autres effets stylistiques. Il considère que même si le sens est identique, la perte de la « lettre » est un échec de traduction.

Dans *Pour la poésie II*, Henri Meschonnic explique que la ré-énonciation du stéréotype ne signifie pas redire du déjà-dit, car chaque nouvelle occurrence du stéréotype sera faite dans un contexte co-textuel et contextuel différent, lui donnant une valeur de nouveauté. Il dit que le proverbe, « porte et modifie une situation de



discours<sup>35</sup>. » Ainsi, le stéréotype peut s’insérer dans un contexte donné qu’il modifiera en retour. Les exemples proposés montrent qu’en pratique, il est difficile d’appliquer des mécanismes ou des procédés de façon systématique et qu’au lieu d’opposer le sens à la forme, ou la traduction ethnocentrique à la traduction éthique, le traducteur peut être amené à avoir recours à un panaché d’opérations dans son désir de prendre en compte tous ces aspects.

La traduction du titre de *The Cold Dish* par *Little Bird* en français vient d’être évoquée dans le cadre des stéréotypes préconstruits par le titre et l’édition. Ces contraintes et la traduction qui en résulte, ont une incidence structurelle et une fonction référentielle dans le roman, car le titre en anglais qui fait référence à un proverbe d’origine inconnue que Craig Johnson attribue à Choderlos de Laclos dans *Les Liaisons Dangereuses*, constitue un indice.

Dans le passage ci-dessous, Henry Standing Bear et Walt, le shérif, partent à la poursuite d’un des coupables présumés dans les montagnes enneigées du Midwest américain. À ce stade du roman, le shérif soupçonne son ami indien. Ainsi, la traduction de ce passage est très délicate, car tout est indice. Chaque mot choisi fait l’objet d’un choix réfléchi, car l’auteur manipule le lecteur pour le mener sur une fausse piste et le fait presque basculer dans la certitude que Henry Standing Bear est le coupable dans une scène empreinte d’un suspense et d’une tension intenses. Henry Standing Bear prononce ces mots, lorsque le shérif Walt et lui parlent des jeunes hommes qui ont violé sa nièce. À nouveau, la référence au proverbe, donc au titre et à la page de garde dans le livre en anglais, peut inciter le lecteur à y voir une scène centrale ou la confirmation sur l’implication de Henry Standing Bear tant attendue. Cette impression sera légèrement moins forte pour le lecteur français qui ne pourra cependant manquer de faire le lien avec le proverbe en page de garde.

<p>He threw up a paw and thumped my shoulder twice. “Anyway...<b>Revenge is a dish best served cold.</b>”</p> <p>CJ, (CD, 246 : 15)</p>	<p>Il leva un bras et me tapa deux fois sur l’épaule.</p> <p>– De toute façon... <b>la vengeance est un plat qui se mange froid.</b></p>
---	--

<sup>35</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poésie II*, 1973 : 185.

	SA, (LB, 297 : 22)
--	--------------------

L'exemple suivant est extrait du même roman. Henry Standing Bear, l'ami indien du shérif, fait des réponses très équivoques concernant son statut de personne soupçonnée du meurtre. Il joue avec les nerfs de Walt à coup de proverbes et ces proverbes qu'il cite, sèment encore plus le doute dans l'esprit du shérif, car ils sembleraient l'inculper davantage.

There is the old saying ' <b>Keep your friends close and your enemies closer.</b> '	— Il y a ce vieux proverbe qui dit « <b>Garde tes amis près de toi et tes ennemis encore plus près</b> ».
CJ, (CD, 229 : 32)	SA, (LB, 278 : 14)

Ce proverbe est attribué à Sun Tzu, un général chinois du VIème siècle avant J.-C dans son ouvrage de stratégie militaire, *L'Art de la Guerre*. Sophie Aslanides l'a traduit par son équivalent dans la langue française, car il ne fait pas l'objet d'un jeu de mots et il est connu en français également.

Par contraste, dans l'exemple suivant, l'auteur fait un jeu sur le proverbe, amenant la traductrice à faire une traduction du sens aux dépens de la forme, neutralisant ainsi le jeu sur le proverbe dans le texte source. Le lecteur français ne pourra pas apprécier le jeu du chat et de la souris que Henry Standing Bear entreprend avec son ami shérif Walt, dans cette même scène où le shérif soupçonne son ami Henry, qui répond de façon ambiguë et énigmatique par le biais de proverbes pour la deuxième fois pour le lecteur américain.

"Opportunity knocks twice?"	« Deux pour l'occasion ? »
CJ, (CD, 231 : 16)	SA, (LB, 280 : 8)

Il n'est pas certain que le lecteur français puisse compter sur sa *conscience-du-proverbe* (notion de Berman, 1999) dans ce passage qui est du discours direct, neutre

et idiomatique pour soupçonner l'existence d'un proverbe qui serait à l'origine de cette tournure. Sa traduction par une expression idiomatique « pour l'occasion » ne trahit en rien la trace d'un proverbe. De plus, le proverbe original en anglais est *Opportunity knocks only once* et l'auteur détourne cette expression pour correspondre à la situation intradiégétique où à ce stade de l'enquête policière, deux meurtres ont été commis.

Comme le premier roman, *The Cold Dish*, le titre du deuxième roman de Craig Johnson, *Death Without Company*, est également une citation tronquée d'un proverbe que le lecteur découvre dans sa totalité sur la page de garde :

A life without friends means death without company.	Une vie sans ami s'achève par une mort solitaire.
( <i>Addiskidegabeko bizita, auzogabeko heriotza.</i> )	( <i>Addiskidegabeko bizita, auzogabeko heriotza.</i> )
Basque proverb	Proverbe basque
CJ, (DWC : page de garde)	SA, (CDM : page de garde)

Bien que ce proverbe ne soit pas dilué ou intégré dans le roman lui-même et qu'il apparaisse en page de garde juste avant le premier chapitre, après sa citation tronquée constituant le titre en anglais du roman, il n'est pas un énoncé de type ornemental ou pédant, dénué de sens. Comme les autres stéréotypes, le proverbe constitue un fait linguistique collectif, un discours socialisé, mais il est actualisé selon ce contexte spécifique du roman de Craig Johnson. Le proverbe est donc le lien entre le passé et le présent. Dans le texte source, il est proposé en anglais suivi de sa citation en basque. L'on ne peut donc pas reprocher à la traductrice de traduire ce proverbe de façon littérale, donnant la priorité au sens, puisqu'il s'agit de la traduction d'une traduction et elle ne maîtrise pas la langue basque pour rendre compte de la forme. Il a tout d'abord une fonction proleptique et fonctionne également en tant qu'indice. Le proverbe donne également le ton du roman et dévoile au lecteur certaines informations. En effet, le lecteur peut s'attendre à lire du basque ou peut penser qu'il y aura un personnage basque et si c'est le cas, quelle sera son rôle dans le roman et il se doute qu'il sera question de mort aussi.

Le dernier exemple tiré de *The Cold Dish* de Craig Johnson, nous livre les pensées du shérif qui se trouve dans le camion en piteux état de son ami Henry Standing Bear. L'odeur familière de fer, de terre et de cuir lui procure un sentiment de sécurité qu'il a connu depuis son enfance et il regarde avec nostalgie et tendresse les autres épaves rouillées qui jonchent la cour où il se trouve, en se disant que ces camions ne rouleront sans doute plus jamais.

<p>It was doubtful, but <b>hope does tend to roll eternal.</b></p> <p>CJ, (CD, 152 : 21)</p>	<p>Rien n'était moins sûr, mais <b>l'espoir a souvent un relent d'éternité.</b></p> <p>SA, (LB, 190 : 1)</p>
--	--

Il s'agit ici d'une version modifiée d'un fragment de vers d'Alexander Pope<sup>36</sup> qui est tellement connu des anglophones que l'auteur n'a pas besoin de citer ses sources. Cette citation tronquée est devenue une expression figée dans la langue anglaise et est même devenue un proverbe. Comme Shakespeare, Pope est l'un des écrivains anglais le plus souvent cité. Le vers entier se lit '*Hope springs eternal in the human breast*'. La traductrice a donné à sa traduction une tournure élégante qui correspond au niveau de langue soutenu du proverbe avec l'utilisation du mot « relent » et le substantif « éternité » par transposition (l'anglais emploie l'adjectif *eternal*). Ces choix de traduction confèrent plus de force à la phrase et lui donnent un air de proverbe et de vérité absolue de par sa forme hypertextuelle. De plus, la traductrice utilise le verbe avoir au présent pour renforcer cette idée de vérité générale. Selon Berman, l'hypertextuel est 'tout texte s'engendrant par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle, à part d'un autre texte *déjà* existant<sup>37</sup>. »

Toutefois, Aslanides n'a pas joué sur l'expression en français « l'espoir fait vivre », probablement en raison de la différence de registre de langue qu'elle a voulu conserver. En effet, le registre soutenu conservé en français est un marqueur de proverbe. Par conséquent, il est possible que le lecteur français curieux se demande

<sup>36</sup> Poète anglais du début du XVII<sup>e</sup> siècle, connu pour ses poèmes satiriques et sa traduction d'*Homère*.

<sup>37</sup> Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, 1999 : 29.

pourquoi il y a soudainement l’insertion d’éléments poétiques dans cette phrase et qu’il comprenne qu’il s’agit ici probablement d’un adage ou d’un proverbe anglais grâce à sa *conscience-de-proverbe*. Il lui appartient de faire des recherches pour en connaître l’origine. Il est également possible qu’il passe complètement à côté et soit privé d’un instant de complicité auteur-lecteur dont jouit le lecteur anglophone du texte source qui aura facilement identifié le jeu sur le proverbe, sans toutefois forcément connaître l’origine exacte. Cet exemple souligne la filiation entre le stéréotype linguistique et l’intertextualité où une citation tronquée devient expression figée.

Examinons à présent à la façon dont Isabelle Reinharez, l’une des traductrices de Ron Rash aborde la traduction des proverbes. Les deux exemples suivants sont tirés du roman *One Foot in Eden* et du chapitre intitulé ‘Le fils’. Dans ce passage qui constitue le dénouement du roman, le fils Isaac décide symboliquement de laisser filer entre ses doigts dans les eaux montantes de la rivière, la médaille Gold Star qui appartenait à Holland, son géniteur, et de porter secours à l’homme qui l’a élevé comme son fils et qui a été son père. Le shérif Alexander approuve ce geste avec la citation du proverbe suivant.

“Let the dead bury the dead,” Sheriff Alexander said.	— Laissons les morts enterrer les morts, a dit le shérif Alexander.
RR, (OFE, 198 : 19)	IR, (UPP, 297 : 15)

Ce proverbe est une citation de l’évangile de Matthieu<sup>38</sup> et constitue la réplique que donne Jésus à l’un de ses disciples qui veut s’absenter pour aller enterrer son père. Comme il s’agit d’un extrait de la Bible, la traductrice a pu traduire par ‘équivalence’, dans la mesure où cette référence biblique devenue proverbe est utilisée dans les deux langues-cultures. Dans ce passage, Isaac décide de lâcher prise sur l’idée de son père biologique qui est déjà mort et dont le squelette a été emporté par les pluies et

---

<sup>38</sup> Evangile de Matthieu, 8, 22 : Suis-moi, et laisse les morts ensevelir leurs morts. Dans la King James Bible, la citation est comme suit : *Jesus said unto him, Let the dead bury their dead, but go thou and preach the Kingdom of God.* Nombreux sont ceux qui restent perplexes devant cette réponse de Jésus jugée cinglante et qui exprimerait l’opposition de Jésus au devoir filial d’enterrer son père. L’une des interprétations est que Jésus placerait la vision de Dieu et la propagation de la bonne nouvelle par-dessus tout et qu’il enseignerait qu’il ne faut pas être asservi par des considérations terrestres qui empêcheraient la manifestation de Dieu en nous.

l'inondation pour reconnaître et sauver des eaux celui qui l'a élevé et aimé, son père. Le message du shérif signifie qu'il est préférable de se concentrer sur ceux qui sont vivants et d'avancer et de ne plus se torturer l'esprit pour un géniteur mort et qui appartient au passé. Lorsqu'un proverbe équivalent est disponible dans la langue d'arrivée, il est habituel d'y avoir recours en premier lieu.

Cependant, même lorsqu'il existe un proverbe équivalent, la même traductrice choisit de ne pas l'utiliser. L'extrait suivant est tiré du dernier chapitre du même roman intitulé 'L'adjoint'. La vallée *Jocassee* a été ensevelie six mois plus tôt par les eaux d'un barrage afin de créer un lac artificiel et de nombreux cercueils de l'ancien cimetière remontent à la surface. L'adjoint, Bobby, a été mandaté pour récupérer les cercueils et les enterrer dans un nouveau cimetière. Parmi ceux-ci, il reconnaît le cercueil d'une femme considérée comme une sorcière par les habitants de cette région des Appalaches et se remémore ce proverbe que sa grand-mère lui répétait enfant avant de lâcher et faire couler le corps dans le lac nouvellement créé, s'assurant ainsi que la dépouille de cette 'sorcière' est séparée de ceux des habitants 'pure souche' de sa famille et du reste des habitants de la vallée. Rash montre jusqu'à quel point les superstitions inébranlables des habitants des Appalaches peuvent les mener, c'est-à-dire jusqu'à priver une femme qui vivait recluse, d'un enterrement et d'un traitement respectueux au même titre que les autres habitants.

<p>“<b>Still waters run deep,</b>” my Grandma Murphree used to say, “and the devil lays at the bottom.” [...]</p>	<p>« <b>Les eaux dormantes sont profondes,</b> disait ma grand-mère Murphree, et le diable est couché tout au fond. » [...]</p>
<p>“You’ll not rest in no graveyard with my kin, witch,” I told her.</p>	<p>Pas question que tu reposes dans un cimetière avec ma famille, sale sorcière, je lui ai lancé.</p>
<p>RR, (OFE, 212 : 28)</p>	<p>IR, (UPP, 314 : 10)</p>

Le proverbe '*smooth/still waters run deep*' signifie que les grands penseurs ne sont pas des extravertis et parlent peu. Ce proverbe peut également signifier que les conspirateurs les plus dangereux sont ceux qui restent silencieux et que quelqu'un de

calme extérieurement est bien plus à craindre qu'un vantard bruyant. L'origine du proverbe est attribuée à Shakespeare dans sa pièce Henry VI<sup>39</sup>. Il existe des proverbes équivalents en français avec la même signification et l'utilisation de la symbolique de l'eau telle que 'Il faut se méfier de l'eau qui dort', sa variante plus ancienne, 'Il n'est pire eau que celle qui dort', ou encore 'Les eaux calmes sont les plus profondes'. La traductrice a fait preuve de créativité avec sa traduction 'Les eaux dormantes sont profondes' même si l'intérêt de cette création n'est pas évident. En effet, le proverbe ne posait pas de problème de traduction particulier puisqu'il existe un équivalent en français qui revêt le même sens et qui utilise le même symbole de l'eau. De plus, le contexte textuel et de l'intrigue ne justifient pas ce choix. La suite de la phrase ('*and the devil lays at the bottom*') ne relève pas du proverbe, mais d'une superstition locale.

### III. L'intertextualité

Le stéréotype partage de nombreux points communs avec l'intertextualité et la référence culturelle. Comme la citation, le proverbe ou le stéréotype peuvent reprendre un discours antérieur, ils constituent une parole d'emprunt. Ainsi, l'analyse de l'intertextualité présente une autre façon de saisir le stéréotype. Rimbaud utilise l'expression « vieilleries poétiques » pour décrire des références intertextuelles qui se sont transformées en stéréotypes de par leur reprise très fréquente par toute une tradition et qui par conséquent, sont devenues bien public ou lieu commun. Ce glissement est plus facile à identifier dans les expressions devenues proverbiales ou dans le cas de citations lexicalisées. Souvent, comme l'illustrent les exemples suivants, pour le stéréotype dont l'origine soit se perd, soit est considérée connue de tous, les guillemets sont omis, même lorsque le stéréotype est légèrement dénaturé. Cette observation montre que le stéréotype est un lieu commun, un énoncé lexicalisé qui appartient à tout le monde. Comme le stéréotype, l'intertextualité n'existe qu'à partir du moment où le lecteur repère du déjà-dit. L'intertextualité a besoin d'être reconnue en tant que telle par le traducteur, puis, dans un deuxième temps, par le lecteur du texte

---

<sup>39</sup> *Smooth runs the water where the brook is deep,  
And in his simple show he harbours treason.*

*The fox barks not when he would steal the lamb:*

*No, no, my sov'reign : Gloucester is a man*

*Unsounded yet, and full of deep deceit.* Shakespeare, Henry VI, II, III, i (1590), cité dans le Brewer's dictionary of Phrase and Fable, 2013.

traduit. Tout comme le stéréotype, l'intertextualité pose un problème d'identification, car il est le résultat d'une lecture.

L'analyse suivante illustre une instance d'intertextualité devenue banale à l'usage pour un public européen ou littéraire, si bien que l'auteur n'a pas jugé nécessaire d'utiliser des guillemets pour les lecteurs américains ou anglophones. Le recours à l'intertextualité relève d'une stratégie d'écriture et crée un lien de dépendance avec le lecteur de la même façon que les indices dans le roman policier qui sont suffisamment cryptés pour présenter un défi herméneutique au lecteur.

Ce premier exemple est extrait de *The Cold Dish*, où le shérif Walt se rend dans sa cafétéria préférée pour parler aux habitants locaux afin de recueillir d'éventuelles informations sur la mort de Cody Pritchard. Les habitants de la petite ville de Ucross sont déjà au courant et l'une des habituées lui pose la question suivante.

<p>Have you narrowed it down to a couple of hundred thousand suspects, <b>as in something rotten in the state of Denmark or Iowa?</b></p> <p>CJ, (CD, 36 : 33)</p>	<p>As-tu réussi à réduire les possibilités à quelques centaines de milliers de suspects, <b>genre, il y a quelque chose de pourri dans le royaume du Danemark ou de l'Iowa ?</b></p> <p>SA, (LB, 55 : 26)</p>
--	---

Dans le deuxième volet de la série *Death Without Company*, Craig Johnson utilise à nouveau cette citation de Shakespeare. En effet, l'auteur parsème ses romans de références intertextuelles aux auteurs qu'il affectionne particulièrement. Dans cette scène, le shérif Walt aperçoit son reflet dans une vitre et a cette pensée.

<p>(...) I could see the ghost of myself in the reflection in the glass, or maybe it was the real me trying to whisper in my ear and tell me what it was that was <b>specifically rotten in Denmark.</b></p>	<p>(...) je vis mon fantôme se refléter dans la vitre — ou peut-être était-ce le vrai moi qui essayait de me chuchoter des choses à l'oreille, de me dire ce qui était</p>
--	--



CJ, (DWC, 148 : 34)	<p><b>particulièrement pourri dans le royaume du Danemark.</b></p> <p>SA, (CDM, 212 : 17)</p>
---------------------	---

Cette référence intertextuelle apparaît dans les deux romans et fait référence à une citation très connue de *Hamlet* de Shakespeare<sup>40</sup>. Cette phrase a été citée maintes fois et est devenue une phrase stéréotypée qui s’est figée dans sa version populaire pour désigner que quelque chose ou une situation n’est pas claire et qui suscite la méfiance et la suspicion. Dans le premier exemple, la citation est presque un pléonasme, car à cet instant, les personnages savent qu’un cadavre a été trouvé, dans un état de début de putréfaction, et que bien évidemment, il se trame quelque chose. L’auteur se permet de créer une variante en ajoutant « or Iowa ».

Cette fameuse citation a été identifiée par la traductrice qui souligne son caractère générique et stéréotypé en étoffant sa traduction et en ajoutant l’indice pour le lecteur qu’il ne s’agit pas du Danemark, mais de l’Iowa avec le marqueur textuel « genre ». La traduction de cette référence intertextuelle, elle-même un exemple de stéréotype, est traduite par la citation telle qu’on la trouve souvent en français, c’est-à-dire avec l’ajout de ‘dans le royaume du’. En effet, sous cette forme habituelle, il y a de fortes chances que cette citation soit identifiée par un plus grand nombre de lecteurs français, surtout en ce qui concerne le deuxième exemple où il n’y a pas de marqueur textuel qui pourrait indiquer qu’il s’agit d’une citation. Un lecteur français non anglophile pourrait peut-être se demander pourquoi Elaine parle du Danemark dans le premier exemple.

Ce qui est une référence littéraire commune et non élitaire pour un lecteur anglophone ne l’est pas pour le lecteur français. Cette différence de niveau, pourrait-on dire académique, de référence intertextuelle produit des effets différents sur les deux lecteurs. Dans le deuxième exemple, cette remarque est une remarque tout d’abord humoristique, démontrant un certain degré d’esprit et d’autodérision de la part du shérif, alors que pour un lecteur français, cette référence intertextuelle n’est pas

---

<sup>40</sup> Acte 1, scène 4. C’est Marcellus qui donne la réplique à Horatio dans *Hamlet* de Shakespeare, 1599-1601.

reçue de la même façon. Tout d'abord, cette référence ne sera peut-être pas relevée ou identifiée d'emblée et nécessitera une recherche ou un approfondissement. En outre, une fois identifiée et comprise, elle n'aura pas le même effet puisqu'elle fait référence à un classique de la littérature et de la culture anglophone, et les Français qui la reconnaîtraient immédiatement seront probablement des anglicistes ou des personnes ayant une bonne culture littéraire, ce qui est loin de représenter un public aussi large que le lectorat anglophone. Le lecteur français peut éprouver une certaine satisfaction à avoir compris l'origine de la référence intertextuelle et percevoir la pointe d'humour, mais l'effet sur lui est tout autre.

Dès lors, le lecteur repère du déjà-dit et pourra constater ce procédé de défigement. Le recours de Craig Johnson à l'intertextualité institue un lien de dépendance avec le lecteur et une stratégie de lecture. Peut-être veut-il démontrer le niveau d'instruction de son shérif-protagoniste ou flatter les lecteurs qui reconnaîtront la référence intertextuelle ? Cette complicité culturelle entre l'auteur et le lecteur anglophone ne fonctionne pas de la même façon auprès du lecteur français, qui saura néanmoins apprécier la charge culturelle de cette référence à Shakespeare, dramaturge de renommée internationale, même pour un francophone. Le lecteur se voit proposer un double défi par l'auteur : identifier les joutes intellectuelles stylistiques et culturelles internes au roman et également déchiffrer des indices qui pourraient être déterminants pour connaître l'identité et les motivations du tueur. Tout est manipulation de la part de l'auteur qui a conscience que toute référence, toute information à caractère 'oblique', peut provoquer des scénarios possibles dans l'imaginaire du lecteur qui pourrait les interpréter en tant qu'indices s'il se demande pourquoi l'auteur a choisi cette référence et pas une autre.

La traductrice a habilement introduit le mot 'genre' pour inciter le lecteur français à en savoir plus. Comme il s'agit de romans policiers, le lecteur américain comme français peut trouver savoureux de jouer le jeu de décryptage et défi herméneutique. Ainsi, cet exemple montre que même si le bagage culturel des lecteurs de l'anglais n'est pas le même que celui des lecteurs français et que le lecteur anglais a un léger avantage, une traduction habile permet aux deux communautés de lecteurs de converger vers le même sens, de se poser les mêmes questions engendrées par le genre du roman, et de se retrouver du même côté de la langue que l'auteur. La traductrice

réussit également à piquer l'intérêt des lecteurs du texte traduit en conservant un lien de complicité entre elle et le lecteur du texte traduit, là où il existait entre l'auteur et le lecteur de la langue source. L'important est la conservation de ce lien, même s'il y a un léger décalage inhérent au processus de traduction de stéréotypes et que ce lien est maintenu en quelque sorte par procuration. La question posée appelle à s'interroger sur la notion de fidélité même si elle n'est pas l'objet de l'étude ici et pose également un problème d'absence de définition.

Shakespeare fait tellement partie du patrimoine culturel anglophone et représente le premier auteur cité dans la littérature anglophone, que les guillemets ne sont plus jugés nécessaires. C'est le cas de ce vers tiré de *Romeo et Juliette*. Ceci provoque une rupture de style dans le texte original et un léger décalage diachronique. Dans cet exemple, le shérif Walt Longmire est tout émoustillé, car il vient juste de prendre un rendez-vous galant avec Vonnie, une amie d'enfance, son premier rendez-vous amoureux depuis que sa femme est décédée, et la quitte provisoirement. Le romantisme de cette scène est accentué par cette citation de Shakespeare et vient adoucir la remarque prosaïque de Walt juste avant.

<p>She advised me to take care of my head till then and <b>bid me farewell till light through yonder window break.</b></p> <p>CJ, (CD, 127 : 34)</p>	<p>Elle me conseilla de prendre garde à ma tête d'ici là, <b>me fit ses adieux, jusqu'à ce que le jour éclaire la fenêtre à l'est, comme dit Shakespeare.</b></p> <p>SA, (LB, 161 : 16)</p>
--	---

Craig Johnson a fusionné plusieurs vers de Shakespeare reconnaissables immédiatement pour un anglophone, notamment de l'acte II, scène II, lorsque Roméo s'est introduit dans le verger des Capulets, chez Juliette, et qu'il l'aperçoit alors qu'elle apparaît à sa fenêtre. Dans la pièce originale écrite par Shakespeare, Roméo s'exclame :

« But soft, what **light through yonder window breaks?**

It is the **east** and Juliet is the sun! »

Le segment « bid me farewell » apparaît dans *Coriolanus* (Acte 4, scène 1), *King Lear* (Acte 4, scène 4) et dans *Richard III* (Acte 1, scène 2), mais il est possible que l'auteur ait créé son propre vers poétisant dans le 'style de Shakespeare', car à l'acte 3, scène 5, lorsque Romeo et Juliette se quittent, Roméo dit : « **Farewell, farewell, one kiss and I'll descend.** »

L'emploi du segment '*bid me farewell till*' est anachronique au sein même du roman en anglais, car il s'agit de termes utilisés aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et présente un caractère archaïque au XXI<sup>e</sup> siècle. En anglais contemporain, on dirait '*to say goodbye until*'. De même, le rejet du verbe en fin de phrase est caractéristique de l'anglais poétique et un vestige de l'influence germanique sur l'anglais. Cette phrase opère à plusieurs niveaux dans le texte source. Premièrement, elle a une fonction comique puisqu'il y a un jeu de mots sur '*head*' et une phrase prononcée par Walt juste avant : '*(...) I'll just be running around like a chicken with its **head** cut off (...)*'. Ensuite, le contraste entre le niveau et le registre de langue avec ce qui précède est donc marquant, créant une rupture de style intentionnelle de l'auteur. Cet écart façonné par l'auteur pose problème dans le passage de l'anglais au français. De plus, il y a un parallélisme romantique avec la pièce *Roméo et Juliette* où en plus d'être une scène galante, le shérif Walt perçoit Vonnie comme un rayon de lumière qui est venu éclairer son tableau de chasse amoureux vide.

Ce sont autant d'aspects et de nuances qui n'ont pas échappé à la traductrice et qui ont posé des problèmes de traduction. Alors que dans certains exemples précédents, Sophie Aslanides a parfois eu recours au calque pour traduire des stéréotypes, ici, elle met en œuvre un mélange d'adaptation, d'explicitation et de compensation. En effet, jugeant que le lecteur francophone ne repérerait pas aisément ce stéréotype, ne disposant pas du même bagage culturel, elle a employé des mots à connotation poétique ou archaïque en français tels que « adieux » afin de rester proche de l'effet poétisant ou esthétisant de l'anglais. Pour la même raison, elle a employé le passé simple, afin de relever le registre et le style, et a introduit « à l'est », terme qui est présent dans la pièce originale de Shakespeare dans le vers qui suit celui qui est cité, mais qui ne figure pas dans le vers cité par Craig Johnson. Ce choix permet d'apporter une cohérence interne au texte cible : la traductrice glose *light* en le traduisant par « le jour » et rapproche davantage le lecteur de la référence intertextuelle

pour qu'il puisse éventuellement l'identifier, sans non plus faire référence directement à la pièce *Roméo et Juliette*, de la même façon que l'auteur cite, mais ne nomme pas la pièce.

Cette réécriture donne des pistes au lecteur français pour aller rechercher l'origine exacte de cette référence. On peut également envisager que certains lecteurs du texte anglais passent à côté de cette référence intertextuelle soit parce qu'ils ne possèdent pas les compétences culturelles pour comprendre ce stéréotype, soit parce qu'ils lisent en anglais, mais ne sont pas forcément des anglophones. En revanche, la rupture de style en français n'est pas aussi apparente que dans le texte source qui est moins idiomatique que la traduction française. En conséquence, l'attention du lecteur francophone sera moins sollicitée sur ce passage que dans le texte source, et la complicité entre l'auteur et le lecteur sera estompée, voire inexistante si le lecteur français n'identifie pas *Roméo et Juliette* comme étant la pièce à laquelle ce passage fait allusion. En outre, la symbolique proleptique de la référence sera plus difficile à percevoir, voire inaccessible pour le lecteur français s'il n'identifie pas la pièce *Roméo et Juliette*, car, l'amour entre le shérif Walt et Vonnie s'avérera un amour impossible pour plusieurs raisons et les allusions futures à leurs milieux, vies et environnements radicalement opposés n'auront pas la même force dans le texte traduit que dans le texte source.

Pour le lecteur anglophone, malgré l'amalgame de plusieurs vers connus de Shakespeare, ce détournement de stéréotype métastylistique aura peut-être un effet moins vif, moins exotisant, car la référence à *Roméo et Juliette* pour une scène d'amour est très commune. Le caractère original à l'époque de Shakespeare du vers « But soft, what light though yonder window breaks ? » est passé dans la langue courante en anglais, d'où, semble-t-il, le besoin de la part de l'auteur de le revivifier quelque peu. Henry Suhamy résume bien la difficulté posée par la traduction du stéréotype sous forme d'intertextualité en appelant la pratique de la traduction un « Sisyphe rarement heureux qui, tout en poussant son rocher, rêve d'atteindre un sommet inaccessible (...)»<sup>41</sup>. »

---

<sup>41</sup> Henry Suhamy, *Palimpsestes* n° 17 : 58.

Ce choix de traduction semble montrer que la traductrice a à la fois voulu respecter le style, le registre et le ton du texte source, en ayant toujours en tête ‘pour qui’ elle traduisait, c’est-à-dire un lecteur francophone moyen, pas forcément féru de littérature ou de Shakespeare. Elle tente, au-delà des mots, d’évoquer les mêmes images, la même vision pour le lecteur du texte traduit afin de provoquer une expérience de lecture semblable en émotions à celle du lecteur américain. Il n’est nullement ici question de porter un jugement sur la qualité de la traduction, mais de faire part des difficultés rencontrées dans la traduction de stéréotypes. Comme l’on peut le constater, il n’existe pas de recette miracle ou de méthodologie applicable systématiquement. Ce qui est systématique, c’est justement le cas par cas.

L’exemple suivant montre que la traductrice a eu recours à deux procédés de traduction : l’équivalence et l’incrémentalisation. En effet, elle explicite au sein de la même phrase, le nom de l’auteur du *Conte de Noël*. Cet exemple met en lumière la filiation entre la référence culturelle en tant que stéréotype et l’intertextualité. Le titre en français semble contredire la visée traductive énoncée par la traductrice et l’éditeur, selon lesquels tout nom propre et fait culturel devait être traduit par emprunt. Si le lecteur français lisait « *A Christmas Carol* de Dickens » dans le texte cible, cela ne le perturberait pas énormément étant donné la quantité d’autres éléments culturels traduits par emprunt.

<p>Elaine ventured that there might be a parade, then saved me by asking if I was willing to play the Ghost of Christmas Future in the civic theatre’s upcoming production of <i>A Christmas Carol</i>.</p> <p>CJ, (CD, 37 : 3)</p>	<p>Elaine suggéra qu’on organise un défilé, puis me sauva en me demandant si j’étais volontaire pour jouer le Fantôme de Noël Futur dans la prochaine pièce qu’allait monter le théâtre municipal, le <i>Conte de Noël de Dickens</i>.</p> <p>SA, (LB, 55 : 36)</p>
---	---

L’une des traductrices de Ron Rash, Béatrice Vierende, fait le même choix de traduction qu’Aslanides, c’est-à-dire qu’elle a recours à l’incrémentalisation pour traduire la référence intertextuelle. Dans cet extrait de *Serena*, George Pemberton observe sa femme et s’émerveille devant sa beauté.

<p><i>She walks in beauty.</i> Words recited years ago (...), <b>part of a poem</b> Pemberton had paid attention to only so he might laugh at its sentiment. But now he knew the truth of the words (...)</p> <p>RR, (S, 118 : 2)</p>	<p><i>Dans la beauté, elle marche.</i> Ces paroles récitées bien des années auparavant (...) étaient les premières d'un poème <b>de lord Byron</b>, que Pemberton n'avait écoutées que pour mieux se moquer des sentiments qu'il exprimait. Mais maintenant, il comprenait leur vérité (...)</p> <p>BV, (S, 175 : 3)</p>
---	--

En effet, Vierne précise l'auteur du poème à l'attention du lecteur français, ajoutant un complément d'information culturelle que le lecteur anglophone n'a pas dans le texte original. Le titre de ce poème de Lord Byron de 1813 est souvent cité en référence aux femmes ou à la féminité. Cependant, comme cette citation tronquée apparaît en italique dans le texte source et le texte traduit, le lecteur est informé qu'il s'agit d'une citation. Le lecteur américain ou français curieux peut faire des recherches s'il le souhaite. D'ailleurs, il n'est pas certain que le lecteur anglophone connaisse l'auteur de cette citation non plus. Ainsi, la traductrice transforme quelque peu l'expérience de lecture pour le lecteur français à qui elle enlève le plaisir ludique de la découverte ou de la référence intertextuelle alors que dans ce cas précis, les lecteurs anglophones et français étaient sur un même pied d'égalité. Ainsi, la traductrice met l'accent sur un fait culturel qui relève probablement de son amour pour la culture et la littérature anglophone et de son désir de le partager.

Revenons à présent à Aslanides, qui, dans l'exemple suivant de *Little Bird*, fait usage de l'emprunt direct cette fois-ci pour faire passer la référence intertextuelle à Steinbeck. Dans ce passage au début du roman, le narrateur introduit le personnage de Henry Standing Bear, l'acolyte du shérif.

<p>[Henry] came up with enough cash to finance a deal that would transform the only public building in Crossroads, into a kind of half-assed bar that he called the</p>	<p>Il s'était retrouvé avec suffisamment d'argent pour financer un accord par lequel le seul bâtiment public de Crossroads, se verrait transformé en une</p>
---	--

<p><b>Red Pony.</b> Henry had been known to read a great deal of Steinbeck.</p> <p>CJ, (CD, 14 : 23)</p>	<p>espèce de bar à la con que Henry appela le <b>Red Pony</b>. Tout le monde savait que Henry avait beaucoup lu Steinbeck.</p> <p>SA, (LB, 29 : 6)</p>
--	--

Comme le texte source cite Steinbeck directement, la traductrice a jugé que le lecteur pourrait faire le lien facilement entre le *Red Pony* et son auteur, Steinbeck. De plus, il s'agit ici d'un nom de bar inspiré du roman et non d'un titre de livre. Ainsi, il aurait été absurde de 'traduire' ce nom de bar par le titre français, 'Le Poney Rouge'. Ici, l'auteur se substitue à son personnage Henry Standing Bear, car Craig Johnson ne cache pas que Steinbeck est un auteur qui l'a énormément inspiré et qu'il continue à le lire avidement.

Après avoir cité Shakespeare, Dickens et Steinbeck, comment ne pas faire référence à Oscar Wilde et Sherlock Holmes, qui est un clin d'œil générique au roman policier par excellence. Les exemples suivants illustrent que la traductrice a eu recours au report direct, considérant que les références intertextuelles relevaient d'une connaissance collective commune suffisante pour être comprise ou reconnue par les lecteurs français.

<p>I wiped off the mirror to look into the eyes of <b>Dorian Gray</b>.</p> <p>CJ, (CD, 57 : 31)</p>	<p>Je passai la main sur le miroir pour <b>jouer les Dorian Gray</b>.</p> <p>SA, (LB, 80 : 14)</p>
<p>Here (...) amid the fog of Piney Creek, stood the <b>Hound of the Baskervilles</b>. (...) <b>The better to see you with my dear.</b></p> <p>CJ, (CD, 68 : 30)</p>	<p>Ici (...) au milieu du brouillard de Piney Creek, se trouvait le <b>chien des Baskerville. Pour mieux te regarder mon enfant.</b></p> <p>SA, (LB, 92 : 30)</p>



Le deuxième exemple ci-dessus, en référence au *Chien des Baskerville*, constitue une instance d'intertextualité de genre et une forme de reconnaissance à l'intérieur d'un canon du roman policier. Sa présence crée une complicité avec le lecteur et ne nécessite aucune explicitation supplémentaire. De plus, le lecteur ne manquera pas de reconnaître la référence au Petit Chaperon Rouge, conte pour enfants connu dans tout le monde occidental, tout du moins. Ceci accroît l'humour du narrateur qui est en décalage avec le sentiment de danger qu'il ressent à ce moment donné. Le choix de traduction par report direct ici produit le même effet de lecture pour le lecteur français et au-delà de cela, cette intertextualité confère une dimension universelle au récit, car même la région reculée du Montana a sa version de chien des Baskerville, non pas sur les landes granitiques de la région montagneuse du Dartmoor, mais dans le brouillard au pied des Rocheuses.

Contrairement à Aslanides et Viene, l'autre traductrice de Ron Rash elle, n'explique pas la référence intertextuelle à un classique de la littérature anglophone et aucun indice n'est donné au lecteur. Dans ce passage extrait de *The Cove*, Laurel se remémore avec nostalgie le petit mot bienveillant à son attention écrit par son enseignante, l'une des rares personnes qui lui avaient témoigné de la reconnaissance et de l'affection pendant sa jeunesse.

<p><i>For Laurel Shelton, with great expectations for one of my favorite students, Miss Calicut had written on the dictionary's first page.</i></p>	<p><i>Pour Laurel Shelton, une de mes élèves préférées en qui je place de grandes espérances, avait-elle écrit sur la première page du dictionnaire.</i></p>
<p>RR, (TC, 74 : 30)</p>	<p>IR, (TO, 84 : 27)</p>

Ce passage fait référence à *Great Expectations* de Dickens, traduit par *De/Les Grandes Espérances* en français. Alors que cette intertextualité est relativement facilement identifiable par un lecteur américain, puisqu'il s'agit d'un grand classique de la littérature anglaise et que Reinhartz l'a également notée, il n'est pas aisé pour un lecteur français, de repérer cette référence intertextuelle à Dickens. De plus, la traductrice n'insère pas de marqueur ou d'indice dans le texte traduit pour mettre le

lecteur sur la piste afin que le lecteur curieux puisse faire d'éventuellement des recherches.

En effet, la partie en italique dans le texte source et le texte traduit porte sur la citation des paroles de la maîtresse de Laurel et non pas uniquement sur le titre du roman comme l'exemple de *A Christmas Carol*. Ceci met en lumière l'approche traductive de Reinharez qui explique que pour elle, une bonne traduction est entre autres :

« Celle qui respecte l'essence de l'original. Une traduction dans laquelle on ait l'impression de faire l'expérience de la langue de départ, mais pas au détriment de la langue d'arrivée. Une traduction qui respecte le lecteur autant que l'auteur<sup>42</sup>. »

Il est probable que cette référence ne soit pas relevée ou identifiée d'emblée et nécessitera une recherche ou un approfondissement. En outre, une fois identifiée et comprise, elle n'aura pas le même effet puisqu'elle fait référence à un classique de la littérature et de la culture anglophone, et les Français qui la reconnaîtraient immédiatement seront probablement des anglicistes ou des personnes ayant une bonne culture littéraire, ce qui est loin de représenter un public aussi large que le lectorat anglophone. Le lecteur français peut éprouver une certaine satisfaction à avoir compris l'origine de la référence intertextuelle.

L'usage de l'intertextualité crée un sentiment de complicité entre l'auteur et le lecteur. Cependant, ce qui est une référence littéraire commune et non élitaire pour un lecteur anglophone ne l'est pas pour le lecteur français. Cette différence de niveau pourrait-on dire académique de référence intertextuelle, produit des effets différents sur les deux lecteurs. Cette complicité entre l'auteur et le lecteur anglophone ne fonctionne pas de la même façon auprès du lecteur français, qui saura néanmoins apprécier la charge culturelle de cette référence.

Or, alors que l'exemple portant sur Lord Byron de Béatrice Vierendeuil montre qu'elle a choisi, comme Aslanides, de traduire par incrémentalisation, les exemples suivants montreront également que dans la pratique, une même traductrice peut faire des choix de traduction différents face au même problème. Le passage qui suit intervient au début

---

<sup>42</sup> Entretien avec Isabelle Reinharez, annexe.

du roman où le riche propriétaire terrien, George Pemberton, vient de tuer Harmon, le père d'une jeune fille qui est enceinte de lui.

<p>“But this one, hardly an accident”, Serena noted. “Myself will grip the sword – yea, though I die.”</p> <p>“I’m afraid I don’t recognize the quote,” Pemberton said. “I’m not the scholar you are.”</p> <p>RR, (S, 18 : 28)</p>	<p>« En tout cas, aujourd’hui ce n’était quand même pas accidentel, reprit Serena. <i>J’empoignerais moi-même l’épée, oui, dussé-je mourir.</i></p> <p>Je crains de ne pas reconnaître la citation, dit Pemberton. Je suis loin d’être aussi cultivé que toi. »</p> <p>1. Il s’agit d’une citation extraite de la pièce d’Euripide, <i>Médée</i>. (<i>Toutes les notes sont de la traductrice</i>).</p> <p>BV, (S, 38 : 13)</p>
--	---

Dans cet extrait, l’auteur indique au lecteur américain qu’il s’agit d’une citation par le biais des guillemets ainsi que par la réplique de Pemberton qui confirme, « Je suis loin d’être aussi cultivé que toi. » De la part de l’auteur, ces indications intratextuelles peuvent être expliquées par le fait que cette citation extraite de la pièce d’Euripide, *Médée*, ne fait pas partie des références littéraires des plus connues pour le lecteur américain.

Vierne fait le choix de traduire les guillemets par des italiques et rajoute une note de bas de page. Elle apporte ainsi des précisions au texte traduit qui interrompt la lecture. La note apporte des informations sur la pièce citée dont le passage est déjà en italique, indiquant au lecteur curieux qu’il s’agit d’une citation, comme dans le texte source. Jusque-là, le lecteur américain et français ont tous deux la même expérience de lecture. Or, cette ingérence et cette visibilité de la traductrice dans le texte traduit où elle fait le travail de recherche à la place du lecteur, ôte à celui-ci le loisir et le plaisir de reconnaître la référence intertextuelle ou d’aller rechercher l’information s’il le souhaite.

Ce faisant, la traductrice interpelle le lecteur directement, ce que l'auteur ne fait pas dans le texte original. En outre, elle précise bien que cette note est de son fait (et non pas de celui de l'auteur ou de l'éditeur) alors que dans les échanges menés avec elle, elle indique que c'est souvent l'éditeur qui lui signale qu'il faudrait peut-être donner quelques explications. Cela semble contredire les treize notes de bas de page de Vierne dans ce roman <sup>43</sup> et l'unique note de l'éditeur en page de garde portant sur la conversion métrique<sup>44</sup>.

Par conséquent, le lecteur ne peut ignorer qu'il s'agit d'une traduction, même s'il en a déjà conscience, mais cela lui enlève le plaisir et l'initiative de la découverte et de la redécouverte du texte par lui-même, car il est guidé. De plus, la traductrice met l'accent sur l'origine de la maxime alors que cela n'est pas la volonté de l'auteur à la première lecture. En effet, cette citation a pour objectif principal de renforcer l'écart au niveau de l'éducation et par là même de poser la différence de caractère et d'essence fondamentale entre les deux époux. En outre, la référence constitue un indice proleptique sur les meurtres à venir commandités et commis par Serena. En effet, Ron Rash n'a pas choisi la référence à Médée par hasard. Cette dernière est une femme meurtrière, transgressive et impunie, tout comme l'héroïne, Serena, et comme nous l'avons vu dans l'introduction, ce n'est que lors d'une deuxième ou troisième microlecture ou '*close reading*' que Rash souhaite que le lecteur puisse découvrir la richesse du tissu textuel. Dans cette scène, c'est bien George qui commet le meurtre, pas Serena<sup>45</sup>.

Vierne confirme sa tendance à se rendre visible dans le texte et à se substituer aux initiatives de recherche potentielles du lecteur dans l'exemple ci-dessous, également extrait de *Serena*.

<p>As Cicero noted, <i>ut sementem feceris ita metes.</i></p> <p>RR, (S, 243 : 3)</p>	<p>Comme l'a noté Cicéron : <i>Ut sementem feceris ita metes.</i></p> <p>1. Comme tu l'auras semé, tu récolteras.</p>
---	---

<sup>43</sup> Vierne intervient 13 fois aux pages 38, 49, 54, 64, 96, 106, 122, 217, 282, 291, 348, 352, 463.

<sup>44</sup> « Afin de ne pas alourdir le texte et de lui garder sa tonalité spécifique, l'éditeur a préféré garder certaines mesures telles qu'elles apparaissent dans le texte original. »

<sup>45</sup> Voir F. Spill, 2019 : 8.

La citation de Cicéron est en italiques dans le texte source, ainsi que sa source, Cicéron lui-même. La traductrice propose une traduction de l'adage en latin en note de bas de page alors que l'auteur n'en prévoyait pas pour ses lecteurs. Elle change ainsi l'expérience de lecture qui aurait pu rester équivalente pour le lecteur américain et français dans ce cas précis et vient à nouveau imposer sa présence et son autorité sur le texte traduit. Ceci contredit son approche traductive selon laquelle :

« J'essaie de me mettre dans la peau de l'auteur et de respecter ses choix. (...) J'ai toujours en tête l'idée que je dois être invisible<sup>46</sup>. »

Ces exemples montrent que Vierendeel n'a pas de stratégie globale cohérente portant sur la traduction de l'intertextualité et qu'elle contredit sa propre conception de la traduction. Loin d'être une critique, cela reste une constatation qui met en évidence qu'il est difficile, voire impossible en traduction d'appliquer des procédés de traduction pour une difficulté donnée de façon systématique.

A ce propos, en ce qui concerne l'apport de la systématisation et de la théorisation de la traduction, les trois traductrices se rejoignent entièrement et rejettent catégoriquement cette idée. En effet, Aslanides, Vierendeel et Reinhartz déclarent respectivement :

« Je ne devrais pas vous dire ça, mais en France, il faut toujours théoriser en recherche. Au bout d'un moment, ça m'a gonflé. La recherche est dans l'abstraction, les chercheurs manient des concepts, mais dans quel but ? Ce sont des gens qui sont toujours angoissés, qui cherchent à se rassurer. La traduction c'est une aventure nouvelle à chaque fois (Aslanides)<sup>47</sup>. »

« Pour moi, non. La traduction est une affaire de sensibilité, d'atomes crochus, elle dépend totalement de l'œuvre source. Il ne faut surtout pas l'entreprendre avec des idées ou des théories préconçues (Vierendeel)<sup>48</sup>. »

<sup>46</sup> Voir entretien avec Béatrice Vierendeel, annexe.

<sup>47</sup> Voir entretien avec Sophie Aslanides, annexe.

<sup>48</sup> Ibid, Vierendeel, annexe.

« Pas pour l'esprit rebelle que je suis (Reinharez)<sup>49</sup>. »

#### IV. Le traitement des références culturelles partagées et non partagées

Dans l'exemple qui suit, le shérif Walt Longmire débute son enquête et doit s'entretenir avec la directrice de la Division des Enquêtes Criminelles. L'un comme l'autre se demande si le meurtre n'aurait pas un lien avec l'affaire du viol d'une fille indienne perpétré il y a deux ans, car la victime était l'un des jeunes hommes impliqués dans ce viol collectif.

<b>I started to give her the old Colonel-Mustard-in-the-library-with-the-candlestick-routine, but thought better of it.</b>	<b>Je m'apprêtais à lui servir le couplet du Colonel-Moutarde-dans-la-bibliothèque-avec-le chandelier, mais je changeai d'avis.</b>
CJ, (CD, 28 : 21)	SA, (LB, 45 : 30)

La traductrice a choisi le calque comme procédé de traduction au niveau des mots, de la référence culturelle et de la syntaxe. En effet, le groupe nominal sous forme de *noun cluster* typique de l'anglais, est moins usité dans la langue française, et représente une mise en abyme du genre policier. L'article défini dans les deux langues témoigne du caractère générique de ce syntagme nominal, renforcé par les tirets, qui confèrent au groupe nominal entier le statut de nom, de catégorie, de vérité générale. La référence au jeu de société Cluedo également commercialisé en France, est aisément identifiable par les lecteurs anglophones et francophones et constitue un stéréotype ludique attendu et familier pour le lecteur avide de romans policiers. Dans ce jeu, les joueurs doivent découvrir qui parmi eux est l'auteur d'un crime commis dans un manoir anglais. La référence à ce stéréotype culturel est d'autant plus parlante que le roman noir, comme le jeu de Cluedo, connaît un véritable essor après la Seconde Guerre mondiale pour se démarquer des romans policiers plus classiques comme les *Whodunnit* qui avaient développé certains stéréotypes tant au niveau des personnages que du décor, dont la maison de campagne isolée en Angleterre. Cluedo a été mis en vente en 1949 et la référence culturelle à ce jeu apparaît uniquement à partir de 1949. Il est à noter que la

<sup>49</sup> Voir entretien avec Isabelle Reinharez, annexe.

traductrice a choisi de traduire *Colonel Mustard* par ‘Colonel Moutarde’ alors que dans la version actuelle du jeu, c’est désormais ‘Monsieur Moutarde’. Ce choix de traduction peut être justifié par souci de produire un calque fidèle et pourrait aussi être un choix opéré par rapport au lecteur francophone de Craig Johnson qui se situe généralement dans une tranche d’âge au-dessus de trente ans et qui ne connaîtrait pas la nouvelle dénomination des suspects du jeu. En effet, l’éditeur, Oliver Gallmeister, et la traductrice sont sensibles aux écarts de bagage culturel des lecteurs français et comme les lecteurs de Craig Johnson ont généralement plus de trente ans, le choix de l’équivalence culturelle plus ancienne prend tout son sens. De plus, l’éditeur fait souvent des choix à son image, correspondant à ce qu’il considère comme étant lisible pour les lecteurs français. Ce choix permet donc au lecteur de rester dans sa zone de confort de stéréotypes et de références familières.

Ainsi, ce qui est stéréotype à une époque, ne l’est pas à une autre. L’aspect ludique du stéréotype générique est illustré par cette mise en abyme qui se décline à plusieurs niveaux, car il est fait écho au genre du roman, au rôle d’enquêteur du shérif, à l’enquête qui est à ses débuts, à une référence culturelle commune aux deux cultures qui crée une relation de complicité avec l’auteur, et au jeu d’écriture et de piste minutieusement mis en place par l’auteur, pour le grand plaisir du lecteur. De nombreux théoriciens ont souligné que les textes sont construits selon des schémas génériques. Le stéréotype agit comme facteur de précompréhension pour que le lecteur puisse reconstruire le sens. Le stéréotype n’est que la phase initiale de la reconstitution du sens et rejoint l’horizon d’attente de Jauss dont il a déjà été question dans le chapitre 3.

En revanche, l’expression idiomatique *I thought better of it* n’est pas traduite par une expression idiomatique équivalente en français. Au premier abord, l’aspect purement communicationnel et informatif a été préféré ici (‘changer d’avis’) et ne rend pas tout à fait l’idée que le shérif s’est ravisé après réflexion si l’on s’en tient au verbe, mais l’on notera que la traductrice a habilement traduit *I started to* par ‘Je m’apprêtais’. En effet, il ne s’agit pas d’un glissement de sens ou d’un faux sens, mais d’un effet de compensation pour la traduction quelque peu plate de l’expression *I thought better of it* et permet au lecteur francophone de comprendre qu’il s’agit des pensées intérieures du shérif. Une traduction par calque ici aurait été un faux sens, car le shérif ne récite

pas concrètement son fameux refrain du Colonel Moutarde. Au contraire, il y pense, mais se ravise. Cet exemple illustre le processus d'interprétation par la traductrice nécessaire pour comprendre le texte et le choix de traduction fait avec le lecteur implicite en tête qui va recevoir cette traduction et à son tour, interpréter le texte. Pour déchiffrer le texte, le lecteur devrait être capable de maîtriser le lexique de la langue utilisée et posséder une compétence culturelle. Les stéréotypes génériques, culturels et lexicaux constituent cette compétence culturelle partagée, le dénominateur cognitif commun.

Dans son enquête qui le mène dans la montagne, le shérif Longmire rencontre un chasseur alcoolique qui l'invite à boire du café pour se réchauffer. Les deux hommes se rendent compte qu'ils ont tous deux été dans la marine pendant la guerre de Vietnam.

<p>He leaned forward and extended his hand, and we shook like old friends.  <b>“Semper Fi. I bet you seen some shit.”</b>  CJ, (CD, 192 : 32)</p>	<p>Il se pencha en avant et me tendit la main. Nous échangeâmes une poignée de main comme de vieux amis.  <i>Semper Fi.</i> J’parie que vous en avez vu.  SA, (LB, 236 : 22)</p>
---	--

Cet exemple illustre le fait que le traducteur a souvent recours au report direct.



Dans son livre *Sourcier ou Cibliste*, Jean-René Ladmiral affirme : « Dès lors qu'on aura donné congé à l'illusion littéraliste des traductions sourcières et qu'on aura opté pour la rationalité d'une traductologie cibliste, et dès lors qu'il aura donc été reconnu que corollairement l'adaptation est une dimension inhérente à la traduction, alors il apparaîtra très clairement que ce que la logique de la traduction met à l'ordre du jour, c'est la problématique tout à fait essentielle de la *réception* sous différents aspects<sup>50</sup>. » Cette prise de position n'est pas sans rappeler celle de Lawrence Venuti qui déclare aussi que la traduction est un acte fondamentalement ethnocentrique<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Jean-René Ladmiral, 2014 : 103.

<sup>51</sup> Lawrence Venuti, 1998 : 17.



Dans ce passage, au début du roman, le shérif Walt enquête auprès de compagnons de chasse de la victime, dont un certain Willis.

<p>Willis asked who whacked Cody Pritchard and I asked him why it was that when somebody died in town everybody started talking like <b>John Garfield</b>.</p> <p>CJ, (CD, 44 : 5)</p>	<p>Willis me demanda qui avait refroidi Cody Pritchard, et je m'étonnai : pourquoi, à chaque fois que quelqu'un mourait dans cette ville, tout le monde se mettait tout à coup à parler comme <b>Humphrey Bogart</b> ?</p> <p>SA, (LB, 64 : 19)</p>
	
<p>John Garfield (1913-1962)</p>	<p>Humphrey Bogart (1899-1957)</p>

John Garfield est une icône des films noirs américains des années 1930–1940, très connu pour sa présence animale, son jeu naturel et moderne et son franc-parler. Il est l'incarnation du rebelle sombre de la classe ouvrière dans le cinéma hollywoodien, mais avait été acteur de théâtre pendant de nombreuses années auparavant. Il est reconnu comme étant le prédécesseur de Marlon Brando, Robert de Niro, James Dean et Montgomery Clift. Dans les années 1950, il est victime du maccarthysme et est inscrit sur la liste noire du cinéma, ce qui mit un terme à sa carrière d'acteur. Les cinéphiles français passionnés du film noir américain connaissent son travail, mais la majorité des lecteurs français aujourd'hui ne connaîtront pas John Garfield et ne pourront pas comprendre ce stéréotype culturel sans faire des recherches à son sujet. Interrogé quant au choix de traduction, l'éditeur, Oliver Gallmeister, a répondu que ce

stéréotype culturel associé au film noir américain peut uniquement être compris par des personnes de plus de trente ans. De concert avec la traductrice, il a choisi la figure de Humphrey Bogart, car selon lui, tout le monde connaît Humphrey Bogart, également associé au film noir américain et acteur contemporain de John Garfield, l'éclipsant au début des années 1940. Oliver Gallmeister parle de « trahison assumée <sup>52</sup> » et de « constat d'échec <sup>53</sup> » et dit que le stéréotype culturel John Garfield n'en est pas un pour le lecteur français. Ne voulant pas trouver d'équivalent français pour transposer la figure iconique représentée par Jean Gabin, comme les 'belles infidèles' qui caractérisaient les traductions françaises, la traductrice et l'éditeur ont trouvé ce compromis, en changeant certes d'icône, mais sans trop en altérer sa nature, c'est-à-dire, en respectant la langue, la culture, le champ cinématographique et l'époque de John Garfield. Pour l'éditeur, c'est une « affaire de compromis » et il reconnaît bien volontiers qu'il s'agit d'une appréciation subjective. Ce qui lui importe, c'est que la lecture soit la plus fluide possible et que le lecteur n'ait pas à se poser trop de questions ou 'perde' trop de temps. La traductrice et l'éditeur ont donné préséance à la restitution de la force illocutoire du stéréotype, c'est-à-dire l'impact de l'énoncé sur le lecteur. Dans une démarche qui se veut cibliste ici, il était important de préserver le même effet de sens et de proximité voulue avec le lecteur. La complicité entre l'auteur et le lecteur anglophone est en quelque sorte transférée vers une complicité entre la traductrice et le lecteur francophone. Cet exemple montre que dans ce cas précis, où l'éditeur travaille étroitement avec la traductrice dans les moindres détails, c'est lui qui tranche, qui a le dernier mot. Cet exemple de stéréotype culturel montre également qu'un stéréotype américain qui ne peut pas être aisément reconstruit en France pose un problème de traduction qui nécessite la participation de tous les agents dans la chaîne de la production de la traduction.

Cependant, cette vision traductive n'est pas appliquée de manière systématique pour la traduction de stéréotypes culturels. L'exemple ci-dessous présente le même type de problème posé par la traduction d'un stéréotype culturel, mais il est traduit par report associé au procédé d'étoffement.

---

<sup>52</sup> Voir annexe : entretien avec Oliver Gallmeister, directeur des éditions Gallmeister.

<sup>53</sup> Ibid.

I gave out my best Basil Rathbone and wondered about the location of Watson.	Je la gratifiai de ma plus belle <b>mimique à la Basil Rathbone – Sherlock Holmes</b> à la recherche de son <b>fidèle</b> Watson.
CJ, (DWC, 155 : 25)	SA, (CDM, 222 : 8)

En effet, il y est fait référence à l'acteur Basil Rathbone, qui est l'acteur britannique qui a interprété le rôle de Sherlock Holmes à quatorze reprises au cinéma pour la Fox dans les années 1940. En dehors des amateurs de films noirs romans noirs ou de Conan Doyle aujourd'hui, le nom de cet acteur ne sera identifié d'emblée par le lecteur français et même s'il fait des recherches, il n'associera pas forcément le nom de l'acteur au personnage de Sherlock Holmes, même s'il le reconnaîtra sans doute. En outre, aujourd'hui, seuls les lecteurs de plus de cinquante ans associeront Basil Rathbone à Sherlock Holmes. Les lecteurs ayant entre trente et cinquante ans considéreront plutôt Jeremy Brett comme le Sherlock Holmes de son époque, lui qui a incarné ce rôle de 1984 à 1994 pour la série télévisée de Granada Television<sup>54</sup>, et les lecteurs encore plus jeunes de moins de trente ans penseront probablement au film *Sherlock Holmes* de Guy Ritchie, sorti en 2009<sup>55</sup>. Depuis, il y a la série télévisée de 2010 produite par la BBC, *Sherlock*, inspirée des œuvres de Conan Doyle, ainsi qu'une autre série télévisée intitulée *Elementary*<sup>56</sup> sortie en 2012, qui est une version modernisée et éloignée de l'œuvre originale, dont le seul point commun avec Conan Doyle est que le personnage principal portant le nom de Sherlock Holmes.


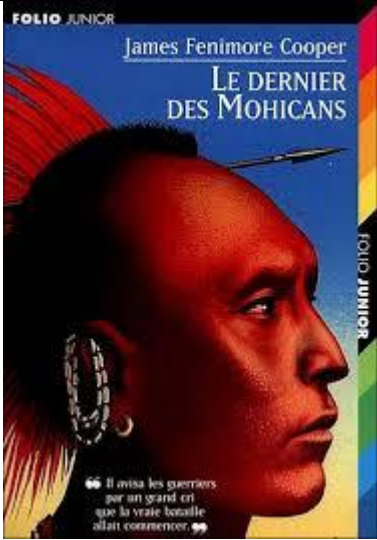
Les prochains exemples sont extraits des traductions des deux traductrices de Ron Rash, Béatrice Vierre et Isabelle Reinharez, afin de comparer le travail des trois traductrices étudiées.

<sup>54</sup> Granada Television est une chaîne de télévision régionale britannique faisant partie du réseau privé ITV.

<sup>55</sup> *Sherlock Holmes*, film de Guy Ritchie avec Robert Downey Jr. dans le rôle de Sherlock et Jude Law dans celui de son acolyte.

<sup>56</sup> *Elementary* est une série américaine produite par CBS et diffusée en 2012.

Ce passage intervient au début du roman *Serena*, ou les associés de George Pemberton découvrent son épouse et son caractère bien trempé.

<p>“Have you heard of him, Mrs. Pemberton, our local <b>Thoreau</b>? Buchanan here is quite an admirer of his work, despite Kephart’s being behind this national park nonsense.”</p> <p>“I’ve seen his work at <b>Grolier’s</b>,” Serena said. “As you may imagine, they were quite taken with a Harvard man turned <b>Natty Bumppo</b>.”</p> <p>RR, (S, 35 : 14)</p>	<p>— (...) Avez-vous entendu parler de lui, madame ? C’est notre <b>Thoreau</b> à nous. L’ami Buchanan admire beaucoup ses œuvres, et pourtant c’est Kephart qui est l’âme de cet absurde projet de parc national.</p> <p>— J’ai vu ses livres dans la vitrine de chez <b>Grolier’s</b><sup>1</sup>, dit Serena. Comme vous pouvez l’imaginer, on a été très séduit là-bas par l’idée d’un ancien étudiant de Harvard transformé en <b>dernier des Mohicans</b>.</p> <p>1. Il s’agit d’une librairie de Cambridge, Massachussets, spécialisée dans la poésie.</p> <p>BV, (S, 64 : 18)</p>
	

Cet exemple est très intéressant, car il met en lumière plusieurs points qui posent problème en traduction. Tout d’abord, le nom de l’écrivain, Thoreau, est reporté

directement dans le texte d'arrivée, ce qui ne suscite pas d'interrogation en soi. Alors que ce nom n'est pas inconnu du lecteur américain, ce philosophe, naturaliste et poète américain du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas une figure littéraire facilement reconnaissable pour le lecteur français, mais laissons le lecteur français curieux satisfaire sa curiosité s'il le désire. Le thème de l'imbrication entre l'homme et la nature, est l'un des thèmes principaux du roman, et il est donc assez logique que Rash fasse référence à Thoreau. De même, le personnage non fictif de Kephart n'est pas explicité, alors qu'il a vraiment existé et qu'il est l'une des figures historiques qui ont œuvré pour la création du parc national des Smokies dont il est question ici. Il a été nommé l'un des pères du parc national à titre posthume et le Mount Kephart a été nommé en hommage à lui quelques mois avant sa mort. Son importance pour l'auteur Ron Rash est grande, car ce sont ses écrits sur les habitants des Appalaches qui lui ont servi de source historique pour rendre le sociolecte de ses romans et qu'il apparaît dans plusieurs de ses romans. De plus, Rash rejoint ici sa passion pour la conservation de la culture des Appalaches.

Il est par conséquent assez étonnant de constater que la traductrice a inséré une note de bas de page pour expliquer que *Grolier* est une librairie, car l'on peut considérer que cet élément de l'ordre du détail secondaire est aussi méconnu du lecteur français que le nom de l'écrivain Henry David Thoreau<sup>57</sup>. Or, il est tout aussi probable que le lecteur anglophone ne sache pas qu'il s'agisse d'une librairie spécialisée dans la poésie du Massachussetts. Les éléments explicités n'éclaircissent pas véritablement le lecteur qui peut se douter de par le contexte situationnel qu'il s'agit effectivement d'une librairie. Ainsi, en ce qui concerne cet élément en particulier, le lecteur anglophone et le lecteur francophone pourraient, s'ils le voulaient, rechercher cette information qui reste toutefois de l'ordre d'une information secondaire purement cotextuelle dans la phrase et qui ne présente aucune signification tant au niveau du symbolisme, des thèmes traités dans le roman que de l'intrigue.

Le fait d'apporter l'information qu'elle soit située dans le Massachussetts est plus justifié, car le lecteur sait que Serena vient de cet état, et qu'il est donc logique qu'elle ait connaissance de cette librairie et de l'écrivain dont il est question, Kephart.

---

<sup>57</sup> Henry David Thoreau (1817-1862), du Massachussetts. Son œuvre majeure, *Walden or life in the woods* de 1854 (Walden ou la vie dans les bois), prône un rapport transcendantal à la nature et s'inscrit dans le genre littéraire du *nature writing* américain. Dans le domaine de la littérature, il a inspiré Yeats, Henry Miller, Proust, Hemmingway ou encore Jim Harrison.

Cependant, la traductrice explicite des détails qui sont secondaires pour ce passage et pour l'œuvre de Ron Rash dans son ensemble.

Le choix d'en faire l'objet d'une note de bas de page est donc quelque peu surprenant et les points explicités reflètent ainsi la conception personnelle que la traductrice a de son rôle, plaçant au second plan les intentions littéraires et l'un des moteurs principaux de l'écriture de Ron Rash. Ce faisant, elle remet en question l'autorité même de l'auteur sur les informations à faire connaître ou non au lecteur et ne respecte pas ses intentions. Cette note de bas de page ne peut pas non plus être justifiée par une volonté de donner le primat au sens ou par la difficulté posée par un quelconque jeu de mots ou une référence culturelle importante pour la compréhension du passage ou du roman.

Ce que cette note de page reflète, c'est une certaine volonté de visibilité de la traductrice et une conception du rôle de la traduction que l'on pourrait qualifier de 'didactique', dans un souci d'informer les lecteurs sur certains détails que l'écrivain ne tenait pas à expliciter pour le lecteur dans le texte source. Les informations choisies dans la note mettent en lumière le positionnement de la traductrice par rapport à son métier et sa conception du rôle du traducteur. Ici, elle se pose en passeuse d'informations à contenu culturel qu'elle considère importantes pour la culture du lecteur français, et non pas pour l'aider dans sa lecture.

En conséquence, l'on peut s'interroger sur le choix de traduction de la traductrice pour la référence culturelle à Natty Bumppo, traduit par 'le dernier des Mohicans'. C'est un choix contradictoire avec ce qui vient de précéder dans le même passage. Pourquoi ne pas opter pour une opération de report comme pour la figure littéraire Thoreau en ajoutant le cas échéant, une note de bas de page comme elle l'a fait pour la librairie 'Grolier's' ? On peut imaginer qu'ayant déjà eu recours à la note de bas de page, elle ne voulait pas en faire un usage abusif.

Natty Bumppo est personnage fictionnel tiré du deuxième roman du cycle de cinq romans historiques de James Fenimore Cooper. Il est probable qu'il soit encore moins connu du lecteur français que ne l'est Thoreau. Ainsi, pourquoi choisir de traduire par report direct la grande figure littéraire qu'est Thoreau et la figure historique qu'est

Kephart sans apporter de note de bas de page pour le lecteur français, et avoir recours à une traduction par adaptation pour Natty Bumppo ?

La traductrice a choisi de rendre cet anthroponyme par ‘le dernier des Mohicans’, en pensant sûrement que cette référence serait plus reconnaissable pour le lecteur français. En outre, cette adaptation est quelque peu imprécise, car Natty (Nathanaël) Bumppo est le protagoniste blanc de la série de cinq romans de J.F. Cooper<sup>58</sup>, il n’est pas indien, et ce n’est pas lui le ‘dernier des Mohicans’. En effet, Natty est un enfant blanc qui a été élevé par les Indiens du Delaware. Il rappelle à longueur d’ouvrage la ‘pureté de son sang’. Il est chasseur et éclaireur des anglais, accompagné de son acolyte Chingachgook, un chef Mohican.

Le ‘Dernier des Mohicans’ est en réalité le titre du deuxième roman historique des cinq ouvrages composant le cycle des *Leatherstocking tales* (Histoires de Bas-De-Cuire) et également le surnom du personnage d’Uncas (également appelé Cerf Agile), qui lui a été donné par son père Chingachgook. C’est Uncas le ‘dernier des Mohicans’, pas Natty Bumppo. Par conséquent, il était judicieux de conserver le nom propre Natty Bumppo, car dans le texte source le parallèle est fait entre l’universitaire blanc soucieux de la conservation de l’héritage l’environnemental et culturel des Appalaches, Horace Kephart, et Natty Bumppo, tous deux des blancs étrangers à la région qui ont épousé les causes locales avec une connaissance intime de la région et de ses habitants, qu’il s’agisse des Indiens ou des habitants des Appalaches.

L’exemple suivant met en lumière le choix personnel et subjectif de la part de la même traductrice, qui a fait le choix à nouveau d’ajouter une note de bas de page pour apporter un éclaircissement historique dans le texte source dans un cotexte qui se suffisait à lui-même.

<b>Border ballads</b> were what Buchanan called such songs, and he claimed the mountaineers had brought them from <b>Albion</b> .	Buchanan assurait que ces chansons étaient des ballades <b>de la région des Borders</b> <sup>1</sup> et prétendait que les
---	--

<sup>58</sup> James Fenimore Cooper (1789-1851). La série de cinq romans commence avec *The Pioneer* (1823), suivi de *The Last of the Mohicans* (1826). ‘*Leatherstocking*’ est l’un des surnoms de Natty, en raison de ses leggings en peau de daim. Il est également surnommé *Hawkeye* et *Pathfinder*.

RR, (S, 58 : 1)	<p>montagnards les avaient apportées avec eux des <b>îles Britanniques</b>.</p> <p>1. Historiquement, la région des Borders désignait toute la zone limitrophe entre l'Écosse et l'Angleterre.</p> <p>BV, (S, 96 : 8)</p>
-----------------	---

Ici encore, on a le sentiment que la traductrice veut à tout prix que le lecteur français ait un complément d'informations historiques du terme explicité, ce qui part d'une bonne intention. Le recours à cette note prouve qu'elle ne rougit pas de sa visibilité en tant que traductrice. Certains pourront considérer qu'il s'agit d'un aveu d'échec, comme la traductrice de Craig Johnson, Sophie Aslanides, et d'autres peuvent interpréter ce phénomène comme relevant d'une forme d'humilité franche face à une difficulté.

Ce qui pose question, n'est pas tant l'opération de traduction mise en œuvre, que l'élément et le domaine d'explicitation choisi. En effet, le lecteur américain, encore moins que le lecteur britannique, n'est certainement pas vraiment familier des *Border ballads*. En outre, les éléments cotextuels permettent au lecteur anglophone d'inférer le contexte géographique et historique de par la présence de *Scottish loch* et le sémantisme du terme *Border*. De la même façon, dans la phrase qui précède, le lecteur français peut lire les mots 'loch écossais' et l'incrémentalisation avec '*région des Borders*', peut l'amener à situer de façon géographique globale, où se trouve cette région se trouve. L'indication '*région des*' permet au lecteur français d'apprendre qu'il s'agit d'une région et laisse la possibilité au lecteur français plus curieux, tout comme au lecteur américain, de satisfaire sa curiosité en approfondissant les recherches. Certes, le terme *Border* est en anglais, mais il est compréhensible du grand public international du XXI<sup>e</sup> siècle avec l'explosion des voyages à l'échelle planétaire. Ainsi, le lecteur français, sans être anglophile, connaît vraisemblablement le sens de ce mot. Pour les besoins de compréhension de ce passage anecdotique, la traduction par incrémentalisation suffisait.

Ce qui interpelle est encore une fois le choix d'expliciter ce terme pour un segment de phrase qui relève de l'anecdote. En effet, George Pemberton vient de nommer un



nouveau chef d'équipe et regagne sa maison. En chemin, il passe devant un groupe d'employés de cuisine et l'un des cuisiniers joue à la guitare, accompagné d'une femme qui chante une ballade sur l'histoire d'un assassinat et de son châtement sur les rives d'un lac écossais. Cette anecdote n'a pas de valeur proleptique quant aux meurtres à venir ni de signification profonde quelconque par rapport au roman dans son ensemble. C'est la raison pour laquelle le choix d'insérer une note de bas de page est quelque peu incohérent. Cela a pour effet d'interrompre la lecture du lecteur français pour apporter un complément d'informations historiques et géographiques, et peut même induire le lecteur en erreur qui pourra penser que cette explication n'est pas anodine comme il s'agit d'un roman policier ou tout est potentiellement un indice. L'autre conséquence de ce choix traductif, est que, de fait, la traductrice ne met plus le lecteur américain et français sur un même pied d'égalité face à la possibilité et l'initiative d'aller rechercher une information historique s'il le veut. Elle adopte à nouveau un rôle didactique.

Le dernier point qui mérite commentaire, est la traduction d'*Albion* par 'des îles Britanniques'. Pourquoi ne pas avoir conservé le terme 'Albion' dans le texte traduit ? En effet, l'écrivain a employé ce terme à dessein. Il dit lui-même qu'après avoir élaboré un premier jet du roman, il fait ensuite jusqu'à dix-sept versions où il retravaille le texte et les mots<sup>59</sup>.

Reporter *Albion* dans le texte traduit aurait permis de conserver le caractère suranné du terme, et aurait également reflété le sociolecte des montagnards des Appalaches, caractérisé par un mélange de langage familier et de termes et expressions désuètes remontant à l'ère élisabéthaine. Les lecteurs américains et français curieux auraient pu effectuer des recherches s'ils ne savaient pas à quel pays il y était fait référence. Ils auraient pu découvrir qu'Albion est l'ancien nom latin de la Grande-Bretagne. Il proviendrait de *alba*, qui signifie 'blanc', et pourrait renvoyer aux falaises de craie de Douvres. En gaélique, Alba est le nom de l'Écosse et l'on prête plusieurs origines au terme.

---

<sup>59</sup> Frédérique Spill, 2020.

La traductrice a considéré que le lecteur français ne connaîtrait pas ce nom propre alors que le stéréotype français de la ‘perfide Albion’, est une expression à connotation péjorative largement utilisée par les Français pour désigner l’Angleterre. Ainsi, il est fort probable que le lecteur français, voire francophone, puisse faire le lien entre Albion et l’Angleterre. En proposant une traduction plus plate et conforme d’un point de vue géopolitique au XXI<sup>e</sup> siècle, la traductrice a effacé ce qui caractérise précisément le parler des montagnards. Peut-être a-t-elle considéré que le terme était un anachronisme et a-t-elle opté pour une formule plus globale dans un contexte de mondialisation ? Sa conception de son rôle didactique prime sur le fait de refléter le parler local. Ce choix est probablement inconscient et est le reflet de son *habitus*. Or l’on sait que la traduction de l’oralité n’est pas chose aisée et a posé problème à la traductrice dans ce roman. Ici, un simple report du terme aurait permis de faire passer une des caractéristiques principales du sociolecte sans ‘effort’ de traduction. De plus, les dialogues des bûcherons et travailleurs constituent une partie importante du roman. Ainsi la neutralisation de cette dimension atténue la couleur locale du parler régional.

Toujours extrait de *Serena*, l’exemple suivant confirme la volonté de Vienne de vouloir partager des éléments culturels avec le lecteur français. Ici, les bûcherons discutent de Serena et du fait qu’elle ait dressé un aigle pour tuer les serpents afin qu’ils ne tuent pas les ouvriers dans un souci de productivité accrue.

<p>If she done it them snakes would be clearing out <b>like Saint Patrick himself was after them</b>, Snipes said.</p> <p>RR, (S, 104 : 26)</p>	<p>Dans ce cas-là, les serpents, y déguerpiraient <b>comme s’y z’avaient saint Patrick<sup>1</sup> soi-même à leurs trousses</b>, déclara Snipes.</p> <p>1. On ne trouve pas de serpents à l’état sauvage en Irlande, car, selon la légende, saint Patrick, patron de l’île, les aurait tous chassés.</p> <p>BV, (S, 160 : 4)</p>
---	---

La traductrice mâche à nouveau le travail de recherche éventuel que le lecteur anglophone également pourrait faire. Peut-être fait-elle ce choix pour des raisons de réception, mais elle efface encore une fois l’aspect ludique de la lecture. Même si St

Patrick est une figure de la culture irlandaise et britannique, il n'est pas évident que tous les anglophones sachent exactement pourquoi il est fait référence à St Patrick ici. L'on sent le désir de Vierre de partager cette anecdote culturelle avec le lecteur, afin qu'il ne passe pas à côté du parallèle fait entre Serena et son objectif de se débarrasser des serpents qui tuent les ouvriers et qui ralentissent le travail.

L'expérience de lecture n'est donc pas la même. La question de la valeur de cet absolu est remise en question par la traductrice. Est-ce un absolu vers lequel le traducteur devrait impérativement tendre? En théorie, nous savons que cela est impossible, mais selon la conception de traduction aujourd'hui, il s'agit d'un aspect que le traducteur doit prendre en compte, et ce point figure parmi l'un des critères d'évaluation d'une 'bonne traduction' pour une raison principale, celle du respect des intentions de l'auteur du texte source. Le traducteur peut-il se permettre de rendre saillant un point que l'écrivain ne souligne pas? Ici se pose aussi la question de la compétence herméneutique du traducteur qui est le premier lecteur et qui propose sa lecture écrite, en fonction de son *habitus* à des lecteurs d'une autre langue-culture. Cet exemple met en lumière une certaine prise de pouvoir sur le texte cible par le traducteur, sans pour autant dénaturer le texte source.

Le dernier exemple porte sur la traduction d'un stéréotype culturel par l'autre traductrice de Ron Rash extrait de *The Cove*. Dans ce passage, une bagarre a lieu entre Jubel et Hank, qui vient d'apprendre que Jubel avait abusé de sa sœur Laurel quand elle était plus jeune. Le sergent Chauncey vient s'interposer entre les deux et les réprimande.

<p>We can't be tussling amongst ourselves when we have <b>Huns</b> to fight, Chauncey admonished.</p>	<p>Pas question de nous chamailler alors que nous avons les <b>boches</b> à combattre, leur lança-t-il sur le ton de la réprimande.</p>
<p>RR, (TC, 28 : 22)</p>	<p>IR, (TO, 39 : 6)</p>



Reinhartz n'a pas traduit 'Hun' par 'Huns' alors qu'il s'agit de l'équivalent lexical exact en français. En effet, les Huns sont un ancien peuple de l'Asie centrale, dont le plus connu est Attila

qui a terrorisé l'Empire romain au milieu du v<sup>e</sup> siècle. Il était considéré comme le plus sauvage des barbares et souvent dépeint comme antéchrist dans les peintures et les guerriers de son armée comme une horde de démons. Cependant, les Américains et les Britanniques appelaient les Allemands des Huns dès la Première Guerre mondiale pour convoquer les images d'un ennemi bestial. Les affiches de l'époque destinées à convaincre les Américains de faire des dons financiers pour soutenir l'effort de guerre montrent l'ennemi allemand sous les traits d'un barbare assoiffé de sang.

Si Hun était utilisé dans le texte traduit, l'image qui viendrait à l'esprit serait celle d'un guerrier de l'Asie et non pas celle d'un soldat allemand de la Première Guerre mondiale. Ainsi, le recours à l'équivalence culturelle s'imposait et le terme *Boche* en français permet de respecter le registre de langue familier ainsi que la connotation péjorative. Le terme 'Teuton' aurait été possible également.

Les exemples tirés de la traduction de Vierre mettent au jour le degré de visibilité recherché ou non par la traductrice, sa subjectivité et sa compétence herméneutique, qui sont forgées par son *habitus*, et tendent à montrer que le processus de traduction ne peut être réduite à une simple opération linguistique où l'on applique des procédés tels que ceux décrits par Vinay et Darbelnet. De plus, il est très difficile de reproduire

le même effet et la même expérience pour le lecteur du texte traduit. Les expressions idiomatiques, les stéréotypes, l'intertextualité et les références culturelles mettent en lumière le jeu dialectique entre l'universel et le particulier, le global et le local.

## PARTIE III — LA TRADUCTION DU DÉTOURNEMENT DES STÉRÉOTYPES CULTURELS

### Chapitre 1. Les Indiens

#### I. Stéréotypes sur les Indiens

Pour combattre les stéréotypes socioculturels négatifs portant sur les Indiens, l'auteur se refuse à peindre un portrait idéalisé et élogieux des Indiens en les enfermant dans un autre réseau d'images et de significations stéréotypées, ce qui selon lui, serait également leur faire du tort ; au contraire, il tente de leur rendre une dignité humaine qui se manifeste par la capacité à faire preuve de sens de l'humour. Reconnaître leur sens de l'humour c'est leur restituer leur dignité et leur identité. Walter Fleming déplore le fait que les blancs ont recours au stéréotype pour décrire les Indiens :

*“whites come to believe that Indians are drunks, get free money from the government, and are made wealthy from casino revenue. Or they may believe that Indians are at one with nature, deeply religious, and wise in the ways of spirituality<sup>1</sup>.”*

Craig Johnson ne valorise pas systématiquement les Indiens comme sujets extérieurs de curiosité. Il ne s'agit pas d'un « éloge dans la méconnaissance » (Todorov, 1989 : 298), puisqu'il connaît bien les Cheyennes, mais en inversant les rôles stéréotypés que leur donnent la littérature et les westerns, Craig Johnson renvoie le lecteur à ses propres idées préconçues et compte sur son sens de l'humour et son intelligence pour les réviser son jugement.

Dans le chapitre intitulé « L'exotique », Todorov explique que le primitivisme, au sens culturel et non nécessairement chronologique du mot, est l'une des formes les plus caractéristiques de l'exotisme occidental, responsable de la figure du « bon sauvage » et de ses multiples avatars.

---

<sup>1</sup> Walter Fleming, “Myths and Stereotypes about Native Americans”, *The Phi Delta Kappan*, Vol. 88, No. 3, 2006, p. 213.

Dans son article, “Native American Barbie : The Marketing of Euro-American Desires <sup>2</sup>,” Schwarz cite Archambault qui dénonce le fait que dans l’industrie des jouets pour enfants, les Indiens sont encore représentés par des figures à moitié nus vivant dans des tipis, des êtres primitifs qui survivent encore. Cette représentation dégradante et fausse nuit à l’image des Indiens et affecte leur estime de soi puisque par le biais des jouets, qui sont des formes matérielles d’informations culturelles, les stéréotypes dont ils sont victimes continuent à être véhiculés.

L’auteur Craig Johnson, joue de cette stéréotypie occidentale pour s’en détacher et la tourner en dérision. Dans le passage suivant, on peut noter que la traductrice a choisi le terme « Noble » et non pas « Bon ». La notion du ‘bon sauvage’ était une expression qui reflétait la condescendance de l’Occident colonisateur apparue au XVII<sup>e</sup> siècle — Occident qui se félicitait de son humanité bienveillante envers des nations qu’il avait la bonté de ne plus considérer comme barbares, mais tout de même comme des êtres humains bons et purs à l’âme innocente comme des enfants. Au XXI<sup>e</sup> siècle, l’auteur renvoie le lecteur à ce mythe, cette idéalisation, qui avait pour vocation d’introduire le relativisme culturel et la tolérance. L’allusion au mythe du « bon sauvage » par le biais de l’humour le replace dans un contexte sociohistorique qui le rend anachronique par contraste et qui représente le chemin parcouru et la douleur subie. La question du regard sur les nations indiennes et le respect qu’il leur porte est une thématique que l’auteur prend extrêmement à cœur.

Dans l’extrait ci-dessous, tiré de *Death Without Company*, le shérif Walt Longmire prend un verre dans un bar avec son ami Henry Standing Bear sur une réserve indienne, et la tenancière indienne, Dorothy, demande au shérif s’il règle l’addition pour son ami aussi.

“Are you paying for the <b>Noble Savage?</b> ”	— C’est toi qui paies pour le <b>Noble Sauvage ?</b>
CJ, (DWC, 136 : 17)	SA, (CDM, 195 : 32)

---

<sup>2</sup> Maureen Schwarz, “Native American Barbie : The Marketing of Euro-American Desires”, *Indigenous Studies Today*, 1 (Fall 2005/Spring 2006), p. 295.

Au-delà de l'humour et de l'autodérision dont font preuve les personnages indiens dans ce passage et dans tous les romans de Johnson, Schwarz indique que le pendant du « Noble savage » est le stéréotype de la princesse indienne, attachante, pure et prête à sacrifier sa vie pour l'amour d'un homme blanc. Dans son premier roman, *The Cod Dish*, Craig Johnson joue avec ce stéréotype et c'est le shérif Walt qui manque de perdre sa vie pour sauver son ami indien Henry Standing Bear. Cette inversion des rôles et des stéréotypes sera un leitmotiv dans les romans de Craig Johnson.

Dans le passage suivant, la traductrice utilise procède à un calque lexical, grammatical et typographique pour transmettre l'idée que Henry Standing Bear représente la nation cheyenne, et que contrairement à la représentation idéalisée des Indiens, Henry, en tant que Cheyenne générique, porte des vêtements qui sont loin de ces stéréotypes. Dans son article « Indiens de Papier », Frédéric Maguet explique : « À partir de 1827, le tomahawk fera partie, au même titre que l'arc et les plumes, des traits qui désignent immédiatement l'Indien<sup>3</sup>. » De plus, les Cheyennes sont une Nation avec une majuscule. La traductrice est sensible à la volonté de l'auteur de jouer avec les stéréotypes sur les Indiens et de proposer un Cheyenne générique qui s'avère très différent des portraits qu'en ont faits les westerns et certains auteurs qui les affublent de plumes.

<p>I (...) confronted <b>the Cheyenne Nation</b> who was resplendent in his old Kansas City Chiefs jersey, complete with YOUR NAME printed on the back.</p>	<p>Je (...) et affrontai <b>la Nation cheyenne</b>, resplendissante dans son vieux sweat-shirt des Kansas City Chiefs, avec YOUR NAME imprimé dans le dos.</p>
<p>CJ, (CD, 49 : 15)</p>	<p>SA, (LB, 70 : 18)</p>

Henry Standing Bear se moque avec humour et distance des bons sentiments qui animent certains Américains concernant les Indiens et leur volonté d'employer un mot politiquement correct pour ne pas heurter les sensibilités. En effet, il existe pléthore d'autres termes en anglais en plus des deux termes déjà mentionnés : *First Nations*, *First peoples*, *indigenous*, *indigenous peoples of North America* (par opposition à

<sup>3</sup> Frédéric Maguet, « Des Indiens de papier », *Gradhiva*, 2006, mis en ligne le 15 mai 2009, URL : <http://gradhiva.revues.org/225>.



*indigenous peoples of South America*), *Indian Nations*, *Native people*. Ces dénominations sont en usage et sont toutes correctes, mais c'est vraiment une question de contexte et de sensibilité ou de point de vue qui déterminera l'emploi de l'une ou de l'autre. Cependant, quelque soit le terme choisi, la majuscule est très importante et son omission considérée comme un affront.

L'auteur fait allusion à un autre stéréotype sur les Indiens que Walter Fleming qualifie de mythe : "*Myth 1. Native Americans prefer to be called Native. There are several choices—including "Native American", "American Indian" and "Native" (...) We, as Native people, are quite schizophrenic about it ourselves*"<sup>4</sup>.

Le même constat est fait dans l'article *Native American vs. Indian* (13 septembre [2016] 2018) de la plateforme d'information *Indian Country Today*<sup>5</sup>. Cinq éminents Amérindiens ont été interrogés sur le terme qu'ils préfèrent selon la représentation qu'ils ont d'eux-mêmes. Même s'ils s'accordent tous pour rejeter des termes péjoratifs comme *redskins*, *squaws* ou *savages*, il ressort de la question qui leur est posée qu'il n'y a pas de réponse unique et que cela dépend de nombreux facteurs et contextes : la personne, le contexte social, le public, le contexte oral ou écrit, si c'est eux-mêmes qui font référence à eux-mêmes, ou si c'est une personne qui n'est pas amérindienne qui les nomme.

En effet, certains préfèrent être appelés par le nom de leur tribu, car cela fait preuve d'un intérêt et d'une connaissance ou d'une reconnaissance minimale de la diversité des Amérindiens de la part de la personne qui les désigne, plutôt que par un terme générique auquel ils ne s'identifient pas. D'autres disent que c'est à chaque Amérindien de choisir. Une autre personne explique que cela dépend à qui elle s'adresse selon qu'il s'agit d'un public blanc ou amérindien qui a connaissance ou pas des noms des différentes tribus, car hormis les plus connues du grand public comme les Sioux, des noms de tribu comme les 'Sicangu Lakota' ont une sonorité étrangère méconnue. Enfin, si le public est américain, le terme *Native* est compris, mais pour un public global, la dénomination *Native American* sera utilisée. Parfois, le terme *Indian*

---

<sup>4</sup> Fleming, *op. cit.*, 2006 : 214.

<sup>5</sup> *Indian Country Today*, est une plateforme en ligne d'informations et d'actualités sur le monde autochtone d'Amérique du Nord. À l'origine, il s'agissait d'un journal hebdomadaire qui s'appelait *The Lakota Times*, fondé en 1981. La plateforme d'informations a son siège à l'université d'Arizona et possède une branche à l'université d'Alaska.

peut prêter à confusion par des personnes ignorantes qui pensent aux habitants d'Inde en Asie, alors que dans un contexte familial et moins formel, le terme *Indian* n'est pas du tout équivoque. Ainsi, *Indian* relève d'un registre plus familier et oral, alors que *American Indian* est réservé plutôt à l'écrit et utilisé par des organisations nationales ou dans le domaine de la recherche et ne s'entend pas à l'oral. D'autres personnes vont préférer la désignation *indigenou*s car pour elles, ce terme renvoie à une forte identité géographique dont elles sont fières.

Ainsi, le choix des mots dans la traduction du passage suivant est primordial, car ils renvoient à des stéréotypes culturels que l'auteur compte bien renverser par le biais de l'ironie de Henry Standing Bear. L'extrait ci-dessous est extrait d'un dialogue entre Vonnie, un amour d'enfance du shérif Longmire, et Henry Standing Bear.

<p>“It’s not <b>Indian</b> anymore, it’s <b>Native American</b>. Right <b>Bear?</b>” (...)</p> <p>“That is right.” (...) “You must learn to be more responsive to <b>Native American</b> sensibilities.”</p> <p>Bastard.</p> <p>CJ, (CD, 62 : 19)</p>	<p>— On ne dit plus <b>indien</b>, on dit <b>amérindien</b>. C’est bien ça <b>Henry</b> ? (...)</p> <p>— Tu as raison (...) Tu dois apprendre à être plus réceptif aux sensibilités des <b>Amérindiens</b>.</p> <p>— Salaud.</p> <p>SA, (LB, 85 : 23)</p>
---	---

On peut noter que *Bear* en anglais qui est le diminutif de Henry Standing Bear, n'est pas traduit par un calque, « Ours », car selon la traductrice et l'éditeur, cela heurterait la lecture et leur vision de l'altérité dans le texte. Il s'agit d'un des principes posés par l'éditeur qui ne veut pas que les noms propres en anglais soient traduits par des mots français, mais qu'ils soient traduits par emprunt. Pour lui, c'est une question d'évolution des attentes eu égard à l'exotisme dans un roman américain situé au XXI<sup>e</sup> siècle et il considère que faire dire « Ours » par le shérif Walt à son ami n'est pas plausible en français. En outre, le mot « ours » a d'autres connotations qui n'existent pas en anglais et ne provoquerait pas les mêmes échos chez le lecteur français.

Alors que les Indiens sont indéniablement la cible de stéréotypes et de préjugés aux États-Unis (et en Europe par le biais des westerns qui ont envahi l'Europe après la

Seconde Guerre mondiale), Craig Johnson montre également que les Indiens ont, eux aussi, des idées préconçues sur d'autres nations. L'exemple suivant illustre la position de l'auteur qui dépeint les Indiens selon la vision qu'il a d'eux, c'est-à-dire comme des personnes intelligentes, dotées d'un sens de l'humour très fin, tout en étant conscientes du danger de les idéaliser.

Dans la scène suivante du même roman, Henry Standing Bear prépare le dîner pour son ami Walt et Vonnie, car cela fait quatre ans que Walt n'a pas eu de relation amoureuse depuis le décès de sa femme et Henry est bien décidé à ce que ce premier rendez-vous avec Vonnie chez Walt se passe bien. Alors que Walt est reconnaissant des efforts que Henry déploie pour lui, il le taquine.

<p>“How’s lunch coming?”  <b>“Who am I, Hop-Sing here?”</b></p> <p>CJ, (CD, 59 : 21)</p>	<p>— Comment se présente le déjeuner ?  <b>— Je ne suis pas Grand Sorcier.</b></p> <p>SA, (LB, 85 : 23)</p>
--	---

Cette traduction transpose la question dans le texte source en affirmation dans le texte cible. Cette traduction idiomatique transmet tout à fait la protestation de la part de Henry. L'idiomaticité de l'anglais est rendue en français par une expression à connotation idiomatique équivalente. En revanche, le stéréotype culturel de Hop — Sing<sup>6</sup> est considéré comme trop opaque pour qu'un lecteur français comprenne le sens du dialogue sans aller faire des recherches, ce qui interromprait la lecture. Ainsi l'image du Grand Sorcier a été retenue en français pour signifier que Henry ne peut pas faire de miracles. Toutefois, il y a un décalage inévitable engendré par l'adaptation en ce que les lecteurs des cultures source et cible ne convoqueront pas les mêmes images. En effet, le lecteur anglais a une vision stéréotypée des Asiatiques comme étant des personnes vives, efficaces et capables d'effectuer plusieurs tâches en même temps. Cette remarque de la part de Henry traduit également une volonté de la part de l'auteur de ne pas brosser une image idéalisée des Indiens et de montrer qu'eux aussi

---

<sup>6</sup> Hop Sing était le valet chinois de la famille Cartwright de la série télévisée américaine Bonanza (1953-73). Il servait du *'fried lice' (fried rice)*. Avant cela, Hop Sing Soo (1861-1918) était le nom de scène d'un magicien qui se déguisait en faux chinois sur scène. Le nom Hop Sing est souvent employé de façon négative et stéréotypée par les Américains pour désigner les Asiatiques en général.

ont des idées reçues sur d'autres nations et qu'eux aussi peuvent utiliser des termes politiquement incorrects.

Prenons un autre exemple. Dans ce passage du même roman, le shérif Walt taquine son ami Henry Standing Bear à nouveau en parlant à Vonnie.

<p>“You see this <b>heathen, devil red man</b> across the bar here?”</p> <p>CJ, (CD, 21 : 32)</p>	<p>— Tu vois ce <b>Peau-Rouge, ce sauvage démoniaque</b> là-bas, de l'autre côté du bar ?</p> <p>SA, (LB, 38 : 4)</p>
---	---

Comme le rappelle Anne Garrait-Bourrier, dans les westerns, « l'Indien avait alors pour mission de faire peur ou de se faire haïr. Il était parfois le 'noble sauvage', mais la plupart du temps un diable rouge féroce et sanguinaire<sup>7</sup>. » Bernard Cheix explique : « Le western est alors un sous-genre réalisé par des tâcherons pour un public avide d'émotions et bien loin de toute préoccupation esthétique ou de vraisemblance historique<sup>8</sup>. » C'est un point de vue que Craig Johnson partage entièrement. Cependant, la traduction introduit un autre stéréotype au-delà de l'Indien sanguinaire, celui de la couleur de peau. Fleming écrit à ce sujet :

*“Not all are dark skinned (and none actually have red skin) with high cheekbones and black hair tied up in braids. Some Indian people are blond-haired and blue-eyed. Some have the features of African Americans<sup>9</sup> .”*

La phrase suivante au discours direct prononcée par un agent hospitalier dans le cadre de l'enquête policière est parlante. Il reste des automatismes, des réflexes chez les Américains qui consistent à juger négativement le comportement des Indiens avec qui ils cohabitent.

<p>“She’s an Indian. Sometimes they don’t show up, and mostly they don’t call.”</p>	<p>— C’est une Indienne. Parfois ils ne viennent pas, le plus souvent, c’est sans prévenir. (Sans aucun préjugé racial, il</p>
---	--

<sup>7</sup> Anne Garrait-Bourrier, « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête », revue LISA/LISA e-journal, 2009, Vol. II — n° 6, p. 4.

<sup>8</sup> Ibid, Bernard Cheix, « De l'extermination des Indiens dans la réalité et accessoirement au cinéma », éd. Corlet Télérama, 1998 : 84.

<sup>9</sup> Fleming, *op. cit.*, 2006 : 215.

<p>Racial slurs aside, most Indians did have their own sense of time; <b>these</b> priorities had worked fine for centuries, so I guess they saw little reason to change”.</p> <p>CJ, (DWC, 171 : 22)</p>	<p>est vrai que la plupart des Indiens ont leur propre notion du temps. <b>Leurs</b> priorités ont fonctionné pendant des siècles, alors, j’imagine qu’ils ne voient pas de raison d’en changer.)</p> <p>SA, (CDM, 244 : 9)</p>
---	---

Le commentaire qui suit représente l’avis personnel de l’auteur et de la traductrice. Cette dernière rend cela plus explicite par l’utilisation des parenthèses pour que lecteur ne se méprenne pas. L’utilisation du pronom personnel dans « **Leurs** priorités » a une fonction déictique et renforce sa distanciation personnelle avec cette conception du temps. L’emploi du présent semble indiquer qu’elle considère que cette notion du temps est toujours d’actualité. La traduction calquée par « priorités » est étrange en français, car on ne voit pas bien le lien avec ce qui précède. Le déictique en anglais fait bien le lien, ce qui n’est pas le cas de « leurs ».

Le dernier illustre un préjugé qui est tout du long à l’arrière-plan du roman *The Cold Dish* car, jusqu’au dénouement, le lecteur, comme le shérif, est convaincu à contrecœur que l’Indien Henry est le coupable, puisque tous les indices sont contre lui. Le shérif se fait cette remarque intérieure et voudrait lutter de tout cœur pour prouver que ce stéréotype est sans fondement, mais il a un doute dans son enquête. Ce stéréotype est-il fondé ? Le texte source et le texte cible présentent cette critique acerbe sous forme de vérité générale, mais la voix de l’auteur transparaît et traduit la volonté de ce dernier de lutter contre ce stéréotype.

<p>It is a long-standing western tradition — when in doubt, blame the Indian.</p> <p>CJ, (DWC, 131 : 23)</p>	<p>— C’est une tradition de l’Ouest qui existe depuis toujours : en cas de doute, accusez l’Indien.</p> <p>SA, (CDM, 189 : 2)</p>
--	---

## II. Le couple Tonto et Lone Ranger : inversion des rôles

Les romans de Craig Johnson contiennent maints exemples du problème posé par les différences de représentations sociales entre la culture source et cible dans le passage d'une langue à une autre. On touche ici au problème des représentations sociales imaginaires, différentes dans chacune des cultures.

<p>“Beer, <b>Tonto</b> ?” he asked as he handed me an open Rainier and continued past with what appeared to be a tire iron in the other hand.</p> <p>CJ, (CD, 14 : 29)</p>	<p>— Une bière, <b>Grand Chef</b> ? demanda-t-il en me tendant une Rainier ouverte au passage.</p> <p>SA, (LB, 29 : 17)</p>
--	---

Il est intéressant de noter que *Tonto* a été traduit par « Grand Chef ». La traductrice choisit ici de traduire cette figure très connue et faisant partie des schèmes culturels populaires aux États-Unis, par une figure moins iconique, mais efficace. Ce choix peut être justifié par la méconnaissance probable de cette figure et des relations de pouvoir qu'elle représente parmi les lecteurs français. Ainsi, « Grand Chef », interpellation taquine de Henry Standing Bear lancée à Walt, permet au lecteur français de percevoir l'inversion des rôles où l'Indien n'est pas le subalterne. Ainsi, le lecteur américain et français peuvent tous deux rire de l'ironie et de l'humour de cette réplique, qui n'est qu'une des manifestations d'un leitmotiv du roman. Le personnage emblématique de Tonto est une figure aussi iconique que son pendant américain blanc. Tonto est le bras droit et le fidèle serviteur de *The Lone Ranger*, personnage de fiction américaine qui s'improvise justicier masqué. Ce couple *Tonto-Lone Ranger* est apparu dans un feuilleton radiophonique écrit par Fran Striker en 1933. Il a inspiré de nombreux romans et films au grand écran et à la télévision. Le dernier film en date s'intitule *Lone Ranger*, produit en 2013 par Walt Disney Pictures avec Johnny Depp. Il ne fit son apparition dans le feuilleton radiophonique qu'à partir du onzième épisode et avait initialement été créé uniquement pour tenir compagnie à Lone Ranger. Le personnage de Tonto fut par la suite désigné 'l'ami de Lone Ranger'. Pendant les vingt et une années d'existence, à quelques exceptions près, Tonto fut joué par un acteur américain. Le tandem Tonto-Lone Ranger a été 'élevé' au rang de mythe et de concept, au

détriment des Indiens. En effet, ce tandem a véhiculé des stéréotypes sur les Indiens et a confirmé l'image de l'Indien docile, dévoué et subalterne, par conséquent inférieur à l'homme blanc. À ce sujet, l'auteur déclare :

*“I take advantage of a high context relationship with the reader, meaning that I respect them to understand when I’m lampooning preconceived notions that we all developed from watching The Lone Ranger<sup>10</sup>.”*

On voit bien à quel degré les romans de Craig Johnson sont ancrés et s'appuient sur l'imaginaire collectif américain et la culture populaire. Il est très difficile de conserver ses allusions pour un lectorat français, même bien informé.

Dans les deux romans étudiés, Henry Standing Bear n'est pas une figure anti-Tonto, où l'auteur voudrait redresser des torts faits aux Indiens au point de dépeindre une image fantasmée de ces peuples.

<p>“Where do you get this <b>‘we’ shit, Kemosabe?</b>”  CJ, (CD, 18 : 31)</p>	<p>— Et qu'est-ce qui te fait dire <b>‘nous’, Kemosabe mon fidèle compagnon ?</b>  SA, (LB, 34 : 19)</p>
---	--

Cette fois-ci, la traductrice a choisi l'emprunt pour traduire 'Kemosabe', et a explicité le sens de ce mot par incrémentalisation partielle. En effet, la traductrice ne donne pas des informations encyclopédiques et invite les lecteurs plus curieux à faire des recherches plus approfondies sur la provenance du mot et son contexte sociohistorique. Le fait que ce soit encore une fois Henry Standing Bear, l'Indien, qui prononce cette phrase dans une conversation avec Walt, participe de l'humour créé par le décalage et le détournement du stéréotype sur le personnage de Tonto. Dans cette scène, Walt est le spectateur incompetent et gauche qui assiste Henry Standing Bear qui entreprend de rétablir le courant dans son bar avec une pièce de monnaie. Bien évidemment, c'est Henry Standing Bear qui donne les ordres. 'Kemosabe' n'est pas un mot porteur de stéréotypes ou d'images faisant partie d'un bagage culturel collectif pour le lecteur français. C'était un terme d'affection qu'utilisait Tonto et son utilisation

<sup>10</sup> Craig Johnson, *The Cold Dish*, “A conversation with Craig Johnson,” p. 4.

est devenue « culte » au point que le mot est apparu dans le dictionnaire *Webster's New Millenium Dictionary* de 2002. L'origine de ce terme n'est pas véritablement connue, mais il proviendrait d'une langue indienne.

Ce détournement du rôle de Tonto et ce jeu avec le stéréotype répandu dans la littérature et les films sur les Indiens est un thème récurrent qui sous-tend tous les romans de la série *Longmire*. Ainsi, nous retrouvons de nombreux détournements de ce stéréotype socioculturel dans son deuxième roman :

<p>“I used to go to his auntie’s house and we would watch the <b>Lone Ranger</b>. We’d play in the yard and I always got to be <b>Tonto</b>.”</p> <p>CJ, (DWC, 89 : 19)</p>	<p>— J’allais souvent chez sa tante, et on regardait le <b>Lone Ranger</b>. On jouait dans la cour et c’était toujours moi qui avait le rôle de <b>Tonto</b>.</p> <p>SA, (CDM, 133 : 25)</p>
---	--

Dans ce deuxième opus, la traductrice n’a pas jugé nécessaire d’explicitier ‘*Lone Ranger*’ par incrémentalisation ni même de traduire ‘*Tonto*’ par ‘Grand Chef’, comme dans le premier roman. Sans doute la traductrice juge-t-elle que la majorité des lecteurs du deuxième roman de la série ont lu le premier roman, et qu’ils sont au fait de ce que ces noms représentent. Si ce n’est pas le cas, la traductrice considère peut-être que le lecteur français saura s’informer s’il en éprouve l’envie. Cet emprunt confère au texte d’arrivée puisqu’il ne s’agit pas de noms français et ceux-ci peuvent convoquer chez le lecteur français, un parfum d’ailleurs, une marque d’authenticité, puisqu’il s’agit d’une référence culturelle courante pour les Américains.

### III. Renforcement des stéréotypes sur les Indiens

Cependant, quel que soit son respect pour les Indiens et malgré sa volonté de faire perdurer leur culture par le biais de la littérature, Craig Johnson les dépeint parfois également selon une vision stéréotypée.

En effet, l’exemple suivant illustre la vision de l’auteur à travers celle du shérif Longmire qui exprime une certaine nostalgie pour ce qu’a été le peuple indien et qui déplore par conséquent la destruction des différentes tribus indiennes. L’extrait est une



description-vignette à nouveau quelque peu stéréotypée de la belle jeune fille indienne, fière, insouciante, les cheveux au vent, les bras ouverts, debout sur une colline avec l'avenir devant elle.

<p>I studied Melissa's reflection and tried to imagine her as she <b>should have been</b>. (...) Melissa should have been a beautiful Indian maiden standing on the rolling, grassy hills of the Little Big Horn, arms outstretched to a future that held promise, security and freedom.</p> <p>CJ, (CD, 13 : 3)</p>	<p>Je me suis mis à contempler le reflet de Melissa et à imaginer ce qu'elle <b>aurait dû être</b>. (...) Melissa aurait dû être une belle jeune Indienne arpentant les collines onduleuses et verdoyantes de Little Big Horn, les bras grands ouverts pour accueillir un avenir de promesses, de sécurité et de liberté.</p> <p>SA, (LB, 27 : 10)</p>
--	--

L'emploi du *should* déontique par l'auteur trahit sa vision fantasmée des peuples indiens. Contrairement à certains autres passages, la traduction de cet extrait ne comporte aucun ajout, omission de mot, de nuance, de glissement de sens ou d'interprétation personnelle. L'auteur et la traductrice semblent partager la même admiration pour les Indiens et tous deux veulent leur rendre hommage et justice.

De la même façon que Craig Johnson, l'écrivain Ron Rash fait également figurer des Indiens dans son roman *Serena*, mais leur présence est plus anecdotique et ils semblent être utilisés comme ornement littéraire, pour apporter une touche d'exotisme au roman. En effet, la façon dont ils sont décrits est vague, générale ou suggérée et ils ne portent pas de noms. Leur description est moins détaillée et renvoie davantage à une vision stéréotypée. L'on ne ressent pas de volonté de la part de l'auteur de leur rendre hommage ou justice.

Les exemples suivants tirés de *Serena*, en constituent une illustration. Dans ce passage, l'héroïne, Serena, s'est fait livrer un aigle qu'elle envisage de dresser elle-même pour chasser et tuer les crotales qui font des victimes parmi les bûcherons. Le rapace a été acheminé en train et est livré par un Indien avec tous les accessoires de dressage, ainsi qu'un morceau de papier dont il est question dans l'exemple ci-dessous.

<p>(...) and a single piece of <b>rag paper</b> that may have been instructions or a bill or even a warning but <b>written in a language the depot master had never seen before but suspected was Comanche.</b></p> <p>RR, (S, 85 : 11)</p>	<p>(...) ainsi qu'un unique morceau de <b>papier chiffon</b> qui pouvait être soit un mode d'emploi, soit une facture, soit même une mise en garde, mais <b>écrit dans une langue que le chef de gare n'avait encore jamais vue, même s'il supputait que c'était du comanche.</b></p> <p>BV, (S, 135 : 15)</p>
---	--

Ici, l'existence des Indiens est suggérée et l'on voit d'emblée qu'ils représentent le mystérieux, l'étrange, l'étranger et le danger. Le chef de gare est conscient qu'il existe différents peuples qui parlent différentes langues, puisqu'il suppose que la langue inconnue figurant sur le papier est du comanche. L'on ressent le sentiment de supériorité du chef de gare qui parle de papier chiffon, tentant de le comparer à quelque chose qu'il connaît (comme un mode d'emploi ou une facture ou une mise en garde) et qui, même devant son ignorance, pense savoir de quelle langue il s'agit. L'auteur ne précisera pas de quelle langue il s'agit réellement non plus.

L'exemple suivant tiré du même passage dans le roman illustre la vision qu'a Ron Rash des Indiens. L'auteur ne précise pas à quel peuple l'Indien dont il est question appartient, mais de sa courte description ressort l'étrangeté de cet homme qui est par conséquent renvoyé à sa différence. Le qualificatif *strange man* est une description vague et généralisante. La traduction de l'article défini *the* par 'un', renforce davantage encore la dimension abstraite de la représentation de l'Indien.

<p>(...) telling of <b>the strange</b> man who'd accompanied the <b>bird</b> (...)</p> <p>RR, (S, 85 : 16)</p>	<p>(...) et il expliqua qu'<b>un</b> homme <b>étrange</b> avait accompagné <b>l'aigle</b> (...)</p> <p>BV, (S, 135 : 19)</p>
--	--

L'Indien incarne à nouveau l'étranger mystérieux et proche de la nature qui accompagne l'aigle, animal souvent associé aux Indiens dans l'imaginaire collectif américain et européen. Il n'est pas anodin que ce soit un Indien qui ait accompagné et

livré l'aigle. L'on ne ressent pas une envie de les connaître davantage et contrairement à Craig Johnson, Ron Rash ne possède pas une connaissance approfondie de leur culture. Cela transparaît dans la façon dont ils sont représentés. En effet, ils font partie du paysage local et de l'environnement naturel des Appalaches. Il y a l'idée chez Ron Rash, que l'on puisse trouver ou rencontrer 'des Indiens' au sens générique, dans les Appalaches, au même titre qu'un lion des montagnes ou autre particularité de cette nature. Ils sont presque relégués au statut de faune et de flore caractéristiques de la région. Il y a des contraintes linguistiques au choix du mot « aigle » en français pour traduire *bird* car il serait difficile de faire une traduction calquée sur l'anglais « l'oiseau » en français. C'est lié à la fonction anaphorique forte de « the » en anglais qui reprend par un terme générique ce qui est déjà présent et défini dans la tête du lecteur. Ceci n'est pas le cas en français, où on aurait l'impression d'introduire un nouvel élément, un autre oiseau, car le français ne permet pas d'aller du particulier au générique en quelque sorte sans que cela crée un faux sens.

Une description de l'indien 'étrange', dont il est question, est proposée un peu plus loin et il est intéressant de noter que la description, essentiellement vestimentaire, est assez surprenante.

<p>Hair black as a crow's feather and wearing a dress so bright blue it hurt your eyeballs to look at it long, the conductor told the men at the depot, and a pointy fur hat. Plus a sword on his belt nigh tall as he was that gave a fellow pause about making sport of the dress he wore. No sirree, the conductor declared, that wasn't one of <i>our</i> Indians.</p> <p>RR, (S, 86 : 1)</p>	<p>Des cheveux aile de corbeau et un costume si bleu qu'on en avait mal aux yeux, rien qu'à le regarder plus d'un instant, assura le chef de train aux employés de la gare, et un chapeau de fourrure qui formait une pointe. Sans parler de l'épée passée à sa ceinture, presque aussi grande que lui, qui vous calmait d'emblée quiconque aurait eu envie de rigoler un peu de son costume. Ah, pour ça nan, les gars, c'tait pas un d'nos Indiens à nous, affirma le chef de train.</p> <p>BV, (S, 136 : 1)</p>
---	--

En effet, les éléments vestimentaires décrits semblent décrire un saltimbanque médiéval : un ‘costume’ d’un bleu si éblouissant qu’il fait mal aux yeux, un chapeau de fourrure en pointe et une épée à la ceinture. Il n’y a aucune précision sur la forme du costume, ni de quel animal la fourrure provient. Le terme *dress* en anglais a été traduit par ‘costume’, ce qui renforce la dimension théâtrale et presque burlesque de la tenue qui ressemble à un déguisement. L’épée à la ceinture est un anachronisme relevant de la vision personnelle de l’auteur. En effet, les épées sont des armes européennes. Certes, les Indiens avaient des armes coupantes et tranchantes, comme des petits couteaux à lame courte en pierre, en os ou en bois, mais celles-ci étaient réservées à la chasse ou utilisées pour gratter des peaux. Le roman se situe en 1929, et il est peu probable que des épées européennes aient été adoptées par des Indiens des Appalaches, mais c’est ce qui est sous-entendu. Et le chapeau en fourrure en pointe ajoute au ridicule de cet Indien affublé d’accessoires européens et anachroniques.

Nous avons deux indications indirectes concernant le physique de l’Indien que l’on peut déduire. L’épée est presque aussi grande que l’Indien, signifiant qu’il est de très petite taille. Ceci renforce le sentiment de supériorité culturelle et physique qui se dégage de cette description. Selon le chef de gare, ce n’est pas son physique qui est impressionnant, mais c’est l’épée qu’il porte à la ceinture. De plus, les cheveux de l’Indien sont ‘aile de corbeau’, par conséquent noirs ; ils ne pourraient être d’une autre couleur. Bien que les peuples indiens associent le corbeau à un symbolisme positif, car il représente une figure totémique reconnue pour son intelligence et sa sagesse, il paraît assez évident que l’image convoquée par le chef de gare est probablement négative et associée aux Indiens de façon stéréotypée. Dans la mythologie européenne chrétienne, le corbeau est un ‘oiseau de mauvais augure’, annonciateur de la mort. La dernière phrase, « c’tait pas un d’nos Indiens à nous » provoque un sentiment d’étrangeté. Cette description presque burlesque peut être interprétée comme une manière pour Rash d’introduire du *comic relief* au sein d’un texte qui tient davantage de la tragédie.

Le pronom *Our* est en italique dans le texte anglais, ce que la traductrice ne s’est pas contentée de reproduire avec des italiques sur le pronom ‘nos’, mais qu’elle a renforcé par « à nous ».

La différence de traitement que Ron Rash accorde aux Indiens et aux blancs est visible dans la précision des descriptions qu’il accorde aux deux communautés. Dans

l'exemple qui suit, une série de plusieurs accidents a coûté la vie à des ouvriers forestiers, que ce soit par morsure de crotale, écrasement par tronc d'arbre ou perforation de crâne par une pince en métal, et à la suite de ces événements, certains bûcherons commencent à porter des talismans pour se protéger du danger. Parmi eux travaillent des Indiens qui ont des talismans différents.

<p>Several men were Cherokee and brought their <b>own charms, fairy crosses and feathers, certain plants.</b></p> <p>RR, (S, 183 : 13)</p>	<p>Plusieurs étaient des Cherokees et ils se rabattirent sur les <b>charmes de leur culture</b>, des <b>pierres de croix</b> et des plumes ou même <b>certaines plantes.</b></p> <p>BV, (S, 267 : 18)</p>
--	---

La traduction littérale du nom *charms* par 'charmes' en français est sémantiquement très équivoque et un choix étrange. Bien que ce mot désigne aussi un objet qui a des pouvoirs magiques en français, il est moins courant et prête plus à équivoque ici (surtout avec « de leur culture » derrière) que le terme « talisman » par exemple. La traductrice a explicité *their own charms* par « de leur culture ». Cela a pour effet d'instaurer plus de distance entre les travailleurs blancs américains et les Indiens. Peut-être cherche-t-elle à faire accepter les Indiens avec l'emploi de 'leur **culture**'. À nouveau, les Indiens sont décrits de façon générale et vague. En effet, les « charmes » ne sont pas décrits ou nommés, et les plantes non plus. La traduction « pierre de croix » pour *fairy crosses* est moins évocatrice que l'anglais. En effet, il est difficile de comprendre à quoi cela fait référence. L'auteur se contente de nous informer du fait que les Cherokees ont recours à « *certaines plantes* » en guise de protection. Encore une fois, l'écrivain utilise les Indiens comme élément d'ornementation, pour agrémente son récit. Leur présence est au service du décor qu'il plante. Cela ne relève pas d'un manque de connaissances de la flore des Appalaches, car lorsqu'il décrit la nature qu'il aime tant, les précisions des descriptions ainsi que les noms des plantes très spécifiques de la région ne manquent pas. *A contrario*, il détaille très précisément les talismans que les bûcherons blancs apportent : « des croix en bois taillées à la main, des pattes de lapin, des aimants, du sel, des marrons d'Inde, des têtes de flèches, des fers à cheval d'une demi-livre, des bézards, du gui, des agates etc.. ».

Ainsi, contrairement à Craig Johnson, Ron Rash ne déconstruit pas les stéréotypes portant sur les Indiens. Au contraire, il les renforce et ne cherche pas à réhabiliter les nations indiennes par son écriture. Il en ressort clairement que ce qui importe pour lui, c'est de donner une voix aux bûcherons blancs avec autant d'amour et de tendresse que Craig Johnson le fait envers les Indiens. En effet, les sujets de prédilection de Ron Rash sont la rencontre du christianisme et du paganisme, et les modes de vie en voie de disparition des Américains vivant dans les montagnes de la Caroline du Nord. Comme Johnson, Rash s'emploie à détourner les idées préconçues sur les *hillbillies*, qui est un terme péjoratif désignant les montagnards perçus par les Américains des grandes villes ou d'autres états comme étant ignares, violents et rustres et dont il sera question dans le chapitre suivant.

#### IV. La voix des autochtones

##### 1. Deux communautés, un territoire

Craig Johnson décrit les habitants de sa région, qu'il s'agisse des Indiens, du shérif et de son équipe ou de la population locale. Il donne à voir comment les Indiens et les blancs cohabitent aujourd'hui, avec les tensions et divisions encore existantes. Les comparaisons, avec des références culturelles ou historiques propres à la région, caractérisent l'écriture de Johnson. Ceci a pour effet d'ancrer véritablement son roman dans l'Ouest américain et de proposer au lecteur une version contemporaine de cette région peu connue telle qu'elle est aujourd'hui.

Pourtant, cette région a nourri et inspiré la littérature et la peinture qui prenaient pour sujet la conquête de l'Ouest dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. En filiation directe avec ces deux domaines, le cinéma s'y est ensuite intéressé et en a également fait son sujet de prédilection, créant au passage le genre cinématographique du western à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce genre atteint son apogée au milieu du XX<sup>e</sup> siècle avec l'âge d'or des studios hollywoodiens avant que le cinéma européen ne s'empare à son tour du thème dans les années soixante. C'est pourquoi, aujourd'hui, le terme « western » s'applique à tous les arts visuels ou littéraires influencés par les stéréotypes véhiculés par le cinéma.

Tout en profitant de l'intérêt et l'enchantement que suscite l'Ouest américain, Craig Johnson tient vraiment à déjouer les stéréotypes et poncifs qui ont construit l'imaginaire collectif et qui continuent de le faire, et met un point d'honneur à décrire des tranches de vie réalistes et authentiques. Son attachement très personnel à la région et à ses habitants, et le fait d'avoir choisi d'y vivre lui permettent de proposer des descriptions détaillées et culturellement spécifiques.

Cependant, cette spécificité de son écriture n'est pas toujours rendue par la traductrice, qui neutralise parfois des détails culturels propres à la culture locale. Certes, ceux-ci ne constituent pas des indices importants pour l'intrigue, mais ils demeurent néanmoins des marqueurs du style de l'auteur, que le traducteur serait censé respecter et tenté de rendre. Les omissions récurrentes de petits détails culturels ont pour effet de rendre un texte en français plus neutre, plus lisse, moins ancré géographiquement et par conséquent peut-être plus standardisé pour un lectorat international, tant au niveau sémantique et lexical que du contenu culturel.

Lorsqu'on pense à l'Ouest américain et à l'héritage des westerns, on pense inévitablement aux cowboys et aux Indiens et aux violences perpétrées contre les peuples indiens. Ces peuples ont été progressivement marginalisés et relégués dans des réserves dans lesquelles beaucoup d'entre eux vivent encore aujourd'hui. Bien que les États-Unis constituent un seul pays, il y a plusieurs communautés et peuples sur son territoire.

Les Indiens ont été maltraités par le gouvernement fédéral et, aujourd'hui encore, il y a une différence de traitement qui a des répercussions sociales dans les représentations qu'ont les deux communautés l'une de l'autre et qui sont empreintes de méfiance et de stéréotypes. L'exemple suivant qui ne présente pas d'intérêt linguistique à proprement parler est cependant important, car les Indiens et leur représentation juste et nuancée dans la littérature sont un sujet qui tient énormément à cœur à l'auteur qui n'appartient pas à cette communauté. En effet, lors d'un entretien avec Craig Johnson, lorsque je lui ai demandé quels aspects culturels de son œuvre il

tenait absolument à faire passer dans la traduction française, il a répondu : “*everything about the Indians* <sup>11</sup>”.

<p>The average Indian dies eleven years before <b>his white brother</b>. I spent a lot of time ignoring these numbers when I was with Henry; they got in the way of <b>seeing</b> the people, and <b>I had learned a long time ago that seeing these people was important</b>.</p> <p>CJ, (CD, 142 : 22)</p>	<p>En moyenne, l’Indien meurt onze ans avant <b>son frère blanc</b>. J’ai passé beaucoup de temps à ignorer ces chiffres quand j’étais avec Henry ; ils m’empêchaient de <b>voir</b> les gens, et <b>j’avais appris longtemps auparavant que voir ces gens était important</b>.</p> <p>SA, (LB, 178 : 8)</p>
--	--

Cet extrait illustre la vision de l’auteur qui donne à voir et donne une voix aux Indiens par le biais de la littérature. Il se veut conciliant en désignant les Américains blancs comme des ‘frères blancs’. L’emploi de cette tournure est typique du parler associé aux Indiens que l’auteur s’approprie pour exprimer son respect pour les Indiens. Il ne manque pas de décrire un état de fait injuste qui est que la durée de vie moyenne des Indiens est onze ans plus courte que celle des blancs. L’autre message que fait passer l’auteur est qu’au-delà d’une prise de conscience distanciée des conditions de vie plus difficiles des Indiens à travers des statistiques déshumanisantes, s’intéresser à eux réellement en tant qu’humains et leur donner une voix est bien plus important, utile et respectueux.

C’est pourquoi les exemples suivants s’attardent sur ce qui peut paraître des détails, mais qui symbolise en réalité une des missions d’écriture dont s’est investi Craig Johnson et qui constitue un des leitmotifs de ses romans. En effet, celui-ci s’attache à montrer les différentes façons dont les Indiens luttent continuellement et de manière souvent sourde et symbolique pour préserver leur culture.



La lutte des Indiens pour préserver leur culture se fait ressentir à chaque fois que l’occasion leur en est donnée, c’est-à-dire à chaque fois qu’il y a un contact avec les

---

<sup>11</sup> Voir entretien avec Craig Johnson en annexe.



blancs. Les tensions et le ressentiment entre les communautés indiennes et les Américains allochtones sont encore palpables et visibles, jusque dans la topographie et la géographie des lieux.

<p>We rolled <b>like a Conestoga wagon</b> across the bridge that <b>divided the county</b> from the <b>reservation</b>, and in a blink of an eye we were in a <b>foreign country</b>, a <b>sovereign nation unto itself</b>. The topography didn't change all that much.</p> <p>CJ, (CD, 142 : 12)</p>	<p>Nous traversâmes <b>à la vitesse</b> d'un <b>chariot de pionniers</b> le pont qui séparait la <b>Réserve</b> du comté et, en un clin d'œil, nous nous retrouvâmes dans un pays étranger, une nation souveraine en tant que telle. La topographie des lieux ne changeait pas tant que ça.</p> <p>SA, (LB, 177 : 31)</p>
 <p>Chariot Conestoga (Smithsonian National Museum of American History)</p>	 <p>Chariot bâché</p>

Cet extrait est très intéressant, car il nous apprend qu'encore aujourd'hui, des communautés indiennes vivent à l'écart sur des réserves, et qu'il y a des séparateurs physiques construits par les allochtones qui la soulignent. En effet, l'auteur parle d'un pont de la division et de la séparation et non pas de pont unificateur ou rassembleur. Johnson met un point d'honneur à désigner la réserve indienne en tant que 'pays étranger' et 'nation souveraine', peut-être en guise de rappel à ceux qui ne le savent pas ou qui le minimisent, même si la topographie est presque identique. C'est un fait très particulier de l'Amérique du Nord, que d'avoir des nations souveraines enclavées au sein d'un pays.

La traductrice a souligné le statut de la réserve en tant que territoire appartenant à une nation souveraine en ajoutant une majuscule. Cette majuscule n'apparaît pas dans le texte source et traduit peut-être le point de vue personnel de la traductrice, comme si elle voulait officialiser ou donner plus d'importance au terme réducteur et avilissant par définition qu'est le terme 'réserve', trace visible d'un néologisme qui se veut libéral, mais pétri de culpabilité. Le résultat est qu'elle crée un nom propre, un toponyme.

Elle a également ajouté le segment 'à la vitesse de' pour expliquer la lenteur à laquelle le chariot se déplace, puisqu'il est question du vieux camion délabré de Henry. L'on peut noter que la traductrice a choisi de traduire 'Conestoga wagon' par 'chariot **de pionniers**'. Elle a neutralisé le qualificatif 'Conestoga' en proposant une traduction plus générique. Ce choix de traduction générique efface la référence spécifique dans le texte source. Il est également peu probable que les lecteurs anglophones sachent exactement ce qu'était un chariot Conestoga, mais cela sonne bien. Ainsi, cette traduction, qui se veut explicative pour simplifier la lecture du lecteur français, prive le texte d'arrivée de la spécificité terminologique et culturelle du roman. L'expérience de lecture n'est donc plus exactement la même pour le lecteur anglophone et francophone. La traductrice rend explicites des éléments que l'auteur laisse dans l'ombre pour le lecteur anglophone. En effet, tout lecteur anglophone curieux peut, s'il le veut, rechercher ce qu'était un chariot Conestoga, même s'il est peu probable qu'il le fasse. Il découvrirait qu'il ne s'agit pas d'un chariot générique qui englobe les chariots couverts qu'utilisaient les pionniers lors de la conquête de l'Ouest, mais qu'il s'agissait d'un chariot bien particulier, très lourd, utilisé aux XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dans l'est américain et au Canada, tiré par des bêtes. Les chariots bâchés utilisés lors de la conquête de l'Ouest étaient pour la plupart des chariots ordinaires agricoles avec une bâche en toile épaisse, car les chariots Conestoga qui pouvaient transporter des charges allant jusqu'à six tonnes étaient bien trop lourds pour traverser les plaines ou les régions montagneuses.

L'existence de ces nations souveraines qui partagent un seul territoire n'est pas uniquement géographique, mais également juridique. Ainsi, le lecteur américain et français apprend qu'encore aujourd'hui, il y a non seulement des réserves indiennes, au cas où il ne le saurait pas, mais que les tribus indiennes sont des nations souveraines

régies par leur propre gouvernement local et fédéral. Au niveau fédéral, il s'appelle *Indian Affairs* (Affaires indiennes)<sup>12</sup>, et Johnson nous donne des informations actuelles sur cette instance. Bien que ces nations indiennes soient ancestrales et antérieures au peuple américain, elles cohabitent et adoptent les nouvelles technologies disponibles aujourd'hui, tout en conservant leur identité bien distincte des Américains allochtones.

<p>The IA is really into gadgets, and the <b>sleek</b> little jeep conveyed that <b>in spades</b>. Their units bristled with antennae, roll cages, push bars, divider screens, radar, laser, radios, and an assortment of firearms that were locked in place all over the inside of the vehicle. There were <b>eagles</b> on the side, with <b>feather tips at the quarter panels</b> that seemed to swirl in the wind even though the thing was parked. <b>No stars though</b>.</p> <p>CJ, (CD, 143 : 21)</p>	<p>Les <b>types</b> des AI sont fans de gadgets, ce dont la <b>jolie</b> petite Jeep témoignait <b>parfaitement</b>. Leurs véhicules étaient hérissés d'antennes, blindés d'arceaux de sécurité, de pare-buffles, de grilles de séparation, <b>bardés</b> de radars, lasers, radios et tout un assortiment d'armes à feu sous clé tapissait l'intérieur des voitures. Il y avait des <b>aigles</b> sur les <b>côtés</b>, dont les <b>plumes des ailes</b> semblaient <b>vouloir</b> voler dans le vent même quand le véhicule était garé. <b>Mais pas d'étoiles</b>.</p> <p>SA, (LB, 179 : 15)</p>
--	--

La dernière petite phrase résume tout : nous avons affaire à deux mondes, deux nations, dont une qui lutte continuellement pour conserver son identité et sa souveraineté. Ceci se traduit par la décoration des véhicules des Indiens qui les parent de symboles forts représentant la nature, ce qui caractérise leur culture et vision de la vie et de l'environnement, tout en refusant le symbolisme américain comme les étoiles du drapeau américain. Ce refus met en lumière les différences de conception de la notion de souveraineté et un refus de reconnaître l'hégémonie fédérale<sup>13</sup>. Ce refus est

<sup>12</sup> Le Bureau of Indian Affairs est une administration au niveau fédéral et gère les droits des tribus indiennes. Elle a été créée en 1824 où elle faisait partie du département de la guerre avant d'être transférée au département de l'intérieur en 1849.

<sup>13</sup> René Lemieux (2016) montre très bien comment le concept de souveraineté est différent pour le peuple maori, ce qui a posé des problèmes de traduction pour le traducteur et qui lui a valu des critiques. Pour les Maoris, la souveraineté ne se transfère pas, mais se performe à travers des chants et danses.

réci-proque, puisque bien qu'il y ait 564 nations indiennes recensées au niveau fédéral par le Bureau des Affaires indiennes aujourd'hui, elles ne sont pas reconnues comme des états de l'Union. Le concept de souveraineté nationale hérité de la modernité européenne <sup>14</sup> ne possède pas d'équivalent pour les peuples indiens. En effet, les États-Unis et l'Europe conçoivent la souveraineté comme relevant du domaine du droit et de la politique avec une imposition verticale du pouvoir. Elle signifie également une reconnaissance réci-proque des États et lors de la découverte du Nouveau Monde, il existait un imaginaire d'un monde 'avant l'État' ou 'sans état' qui perdure jusqu'à nos jours, celui de l'état de nature. Celui-ci est associé aux peuples premiers, dits primitifs. Il est propre à la nature humaine de penser que lorsque l'on ne reconnaît pas chez l'autre les mêmes schémas de pensée et la même vision du monde que soi, et que cet autre apparaît moins développé au plan technique, on attribue cette différence à un manque, voire à une défaillance à laquelle il faut remédier. Ainsi, la colonisation et la souffrance des nations indiennes sont un moment lourd dans l'histoire des États-Unis qui a laissé des traces encore présentes chez les Indiens comme chez les Américains blancs. Nombreux sont les écrivains blancs, comme Craig Johnson, qui ont voulu donner voix à leur résistance sourde et leur fierté affichée. Même si les peuples indiens eux-mêmes n'approuvent pas vraiment de ce qu'ils considèrent cette appropriation culturelle par des non-Indiens, il n'en demeure pas moins que Craig Johnson, entre autres, permet de porter leur voix jusqu'en Europe par le biais de la traduction. Le traducteur revêt donc une fonction anthropologique pour ce type de texte à voix multiples et aborde des thèmes universels tels que la nature humaine et la domination politique et culturelle. Sans la traduction, le roman d'origine resterait de l'ordre de la littérature nationale, voire régionale.

En ce qui concerne la traduction à proprement parler de ce segment, l'on peut constater le choix d'un lexique moins précis dans le texte d'arrivée. En effet, l'adjectif *sleek* (qualifiant la jeep) est rendu par 'jolie' alors qu'il existe les adjectifs 'rutilante, et pourquoi pas 'moderne/toute neuve', qui est l'idée ici. Bien souvent, le registre de langue n'est pas respecté. Par exemple, l'expression idiomatique *conveyed that in spades* est traduite par la collocation en langage courant 'en témoignait parfaitement'.

---

<sup>14</sup> Thomas Hobbes (1588-1679) institue le fondement du concept de souveraineté dans son livre *Le Léviathan*. Les théoriciens politiques suivants (Locke, 1795, Hegel, 1965, Clastres, 1974, et Henderson, 2000) font perdurer l'imaginaire de sociétés sans état.

Les *feather tips* sont traduits par ‘plume des ailes’, ce qui est un peu moins précis et plus général. La traductrice a également rajouté le verbe ‘vouloir’ devant ‘voleter’. Bien que chaque élément relevé à lui tout seul ne déforme pas de façon importante le texte source, et il faut rappeler que la traductrice a utilisé les moyens linguistiques mis à disposition par la langue française pour rendre un effet et une expérience de lecture qui soit la plus proche possible de celle que vit le lecteur du texte anglais, les choix opérés diluent les traits saillants du style de l’auteur. L’accumulation de ces ajouts (qui peuvent être en partie justifiés par le foisonnement naturel de la langue française par rapport à l’anglais) et de ces inexactitudes, ainsi que le non-respect du registre de langue par endroits ont pour effet de rendre un texte en français à la fois plus standardisé et lisse. La tâche du traducteur est bien difficile, et l’une des tâches les plus difficiles est de rendre la poésie et la spécificité de l’écriture de l’auteur. Ainsi, l’expérience de lecture et le ton de ce petit passage sont différents pour le lecteur francophone, car ce sont précisément le détail de cette description et la tournure *in spades*, qui dénotent l’humour attendri à l’encontre des Indiens et moqueur du narrateur — alter ego de l’auteur — à l’égard des Indiens, et s’il y a bien une chose qui caractérise l’écriture de Craig Johnson, c’est bien l’omniprésence de l’humour bienveillant, dès la première ligne et dans le moindre détail, comme nous venons de le voir.

L’exemple suivant illustre parfaitement la résistance sourde des Indiens dont il est question. Toujours dans la cadre de son enquête, le shérif doit se rendre sur la réserve cheyenne et se fait accompagner de son ami cheyenne Henry afin d’y accéder et de ne pas rencontrer trop d’ennuis. Ils passent devant un terrain de basketball délabré où jouent quatre garçons et le shérif remarque les inscriptions des T-shirts qu’ils portent. À nouveau, la volonté de l’auteur de faire entendre la voix des Indiens et le poids de leurs souffrances est évidente.

<p>One of the T-shirts read MY HEROES HAVE ALWAYS KILLED COWBOYS and another read FIGHTIN’ WHITES <b>in fifties script</b>. The boys were classic Cheyenne, tall and lean, with a touch of casualness that</p>	<p>Sur l’un de leurs T-shirts était écrit la phrase suivante : MES HÉROS ONT TOUJOURS TUÉ DES COWBOYS et sur un autre : EN GUERRE CONTRE LES BLANCS en caractères <b>rappelant les pubs des années 1950</b>. Les garçons</p>
--	--

<p>betrayed their age. I wondered why they were here and not in school but I figured I had enough on my plate without being a truant officer.</p> <p>CJ, (CD, 150 : 18)</p>	<p>avaient un physique cheyenne classique, grands et minces, avec une touche de désinvolture qui trahissait leur âge. Je me demandai pourquoi ils étaient ici et pas à l'école, mais j'avais assez à faire sans jouer les surveillants.</p> <p>SA, (LB, 187 : 23)</p>
---	---

Les inscriptions affichent cette résistance et ce ressentiment encore palpables et omniprésents des nations indiennes qui se traduisent par un refus ou une impossibilité de certains Indiens d'envoyer leurs enfants à l'école, ce qui a pour conséquence d'accentuer l'inégalité des chances d'accéder au monde du travail en dehors de la réserve. Beaucoup d'Indiens vivent encore en vase clos sur leur réserve aujourd'hui, par choix ou par contrainte, souvent financière. La traductrice a explicité « in fifties script » avec le rajout de « rappelant les pubs des années 1950 », peut-être afin que les caractères convoquent des images facilement reconnaissables pour les lecteurs français.

<p>“I understand you had a little argument with Cody Pritchard the other day? What was that about?”</p> <p>“He didn’t like Indians.”</p> <p>“How could you tell?”</p> <p>“The <b>usual</b> (...) the usual <b>shit</b> (...) the usual shit.”</p> <p>CJ, (CD, 76 : 15)</p>	<p>— J’ai entendu dire que vous avez eu une petite dispute avec Cody Pritchard l’autre jour. À propos de quoi ?</p> <p>— Il n’aimait pas les Indiens.</p> <p>— Comment vous le saviez ?</p> <p>— Les trucs habituels. (...) Les <b>trucs</b> habituels (...) Les trucs habituels.</p> <p>SA, (LB, 101 : 19)</p>
--	---

Le lecteur prend conscience du fait qu’il existe encore des tensions entre les Indiens et les Blancs aujourd’hui. La traductrice a traduit *the usual* et l’explicitation de Charlie Small Horse (CSH) qui suit, *the usual shit*, par le même segment, « les trucs habituels ». L’ajout de *shit* est lourd de sens. En effet, alors que la première réplique

est assez neutre, la deuxième glisse vers le négatif et le familier, témoignant de la colère et de la lassitude de la part du personnage qui a l'habitude de se faire maltraiter par les Blancs. Elle traduit aussi la réticence de l'Indien à expliciter ce *shit* habituel auquel la communauté indienne est encore confrontée. On comprend qu'il s'agit d'un sujet délicat et actuel avec un lourd passif historique. La traduction française, par sa répétition trois fois de « trucs habituels », prive le lecteur de cette nuance importante présente dans le texte source, et importante aux yeux de l'auteur. Bien que *shit* soit rendu en français par le choix d'un nom du registre familier aussi, « trucs », ce terme n'est toutefois pas aussi fort que l'anglais. On pourrait penser au terme « conneries » par exemple.

## 2. L'onomastique : une anthroponymie très culturellement ancrée chez Craig Johnson

La représentation de la nature et de l'environnement dans l'œuvre de Craig Johnson se manifeste non pas uniquement par une représentation conceptuelle ou philosophique de celle-ci, mais de façon concrète, par le simple fait de nommer la faune, la flore, et de donner une voix aux habitants. L'acte d'écrire et de désigner la nature de façon précise, permet de la reconnaître et de lui donner une existence réelle et le statut de sujet digne d'intérêt. La littérature participe à la préservation de la culture et de l'identité de cette région et la traduction permet de sensibiliser des lecteurs en dehors du territoire américain, au statut de la communauté indienne, au mode de vie et la mentalité des habitants des Rocheuses, et à la beauté et la force de cette nature.

La difficulté posée par la traduction des noms de personnes dans les deux romans du corpus réside dans le fait que les noms d'Indiens intègrent des référents culturels qui sont aussi parfois des stéréotypes. De surcroît, l'auteur a fait des jeux de mots sur ces noms au fil des romans à la fois sur le signifiant et le signifié. Nous sommes bien loin de la conception du nom propre selon Searle cité par Ballard qui affirme que « Les noms propres n'ont pas de sens, ce sont des marques sans signification ; ils dénotent mais ne connotent pas (...) »<sup>15</sup>. » Tout traducteur praticien sait combien la traduction de noms de personnes est difficile en raison des jeux de mots dont ils font l'objet et leur degré de traduisibilité est fonction du type de texte, de sa visée traductive et éditoriale

---

<sup>15</sup> Michel Ballard, *Palimpsestes*, n° 11, 1998 : 99.

et du contexte sociohistorique. Parfois, la traduction des anthroponymes se fait par non-traduction et c'est le choix qu'a fait la traductrice des romans de Craig Johnson en raison de la nature des noms indiens. Ce choix s'est fait en concertation avec l'éditeur et l'auteur, et constitue un choix négocié et conscient, découlant d'une réflexion sur le rôle de la traduction et la tâche d'un traducteur.

Le paratexte concernant la traduction des noms indiens est très intéressant. En effet, sur la page de garde, précédant le premier chapitre, figure une note de la traductrice, qui est la seule intervention directe de cette dernière dans le roman :

« Afin de rester *fidèle* au texte original, la traductrice a choisi de *conserver les noms* des personnages indiens. L'auteur ayant parfois fondé des *jeux de mots* sur ces noms, il paraît cependant utile d'en fournir au lecteur une traduction *approximative*<sup>16</sup>. »

Il faut préciser que ce n'est que sur la page de garde que les noms indiens complets sont traduits en français comme indiqué dans le tableau ci-dessous. Dans les romans, les noms indiens entiers apparaissent en anglais.

Henry Standing Bear	Henry Ours Debout
Melissa Little Bird	Melissa Petit Oiseau
Lavanda Running Horse	Lavanda Cheval au Galop
Charlie Small Horse	Charlie Petit Cheval
Dany Pretty on Top	Dany Joli Dessus
Artie Small Song	Artie Petit Chant
Brandon White Buffalo	Brandon Bison Blanc
Alice Shoulder Blade	Alice Omoplate
Dena Many Camps	Dena Camps Multiples
Frank Red Shield	Frank Bouclier Rouge
Wanda Real Wolf	Wanda Vrai Loup

La majorité des prénoms indiens comportent des noms d'animaux précédés ou suivis d'un qualificatif tels que 'Ours Debout, Petit Oiseau, Cheval au Galop, Bison

---

<sup>16</sup> C'est moi qui souligne.



Blanc, ou Vrai Loup. Ainsi, les prénoms indiens illustrent parfaitement l'imbrication entre l'homme et l'animal.

La traductrice elle-même, interrogée à ce sujet, dit que cette note signifie « attention, il y a des limites à la traduction ». Selon elle, la fidélité « c'est conserver l'américanité du texte et faire qu'elle soit accessible dans un système différent<sup>17</sup>. » Par ailleurs, le simple fait qu'il y ait une note de la traductrice informe bien évidemment le lecteur qu'il s'agit d'un texte traduit. Par conséquent, la traductrice s'allège d'une éventuelle pression pour donner l'illusion d'un texte écrit directement en français, sans pour autant altérer l'objectif de qualité du travail.

La traductrice se rend visible en indiquant qu'il s'agit d'une traduction qui préserve les spécificités de la langue étrangère en faisant le choix d'emprunter les noms indiens au sein du texte français. L'emprunt est le choix de traduction qui illustre le mieux le 'littéralisme'. Le terme « approximative » pourrait être perçu comme un aveu d'« échec » dont a conscience la traductrice, ou un simple constat de la difficulté inhérente à la traduction des noms. Il serait plus juste de considérer que ce choix de non-traduction se justifie dans la mesure où la traductrice choisit ce qui semble être une forme de compensation avec cette note explicative en début de roman.

La traductrice explique le choix de conserver l'anglais par plusieurs raisons. Elle estime que les traductions en français pouvaient vite devenir ridicules, d'autant plus que les noms américains sont déjà des traductions de noms indiens d'origine. Les Indiens d'aujourd'hui manient les deux langues, celle de leur peuple et l'anglais américain. Il se trouve que la position de la traductrice et celle de l'éditeur convergeaient sur ce point, mais que ce choix traductif est en réalité une directive éditoriale imposée par le directeur de la maison d'édition qui refuse que les anthroponymes et les toponymes soient traduits en français. La traductrice n'a fait que respecter cette consigne. Cette contrainte éditoriale correspond à une politique d'emprunt préconisée par le directeur éditorial. L'on peut parler d'emprunt puisque la contrepartie culturelle n'existe pas en français.

---

<sup>17</sup> Entretien avec Sophie Aslanides.

Même si les raisons qui ont motivé le choix de la traductrice en concertation avec l'éditeur sont tout à fait compréhensibles et défendables, il est peu probable que le lecteur français se réfère à la liste des prénoms et de leurs traductions approximatives en français à chaque fois qu'un nouveau personnage apparaît dans le roman. Même si c'était le cas, cela interromprait la lecture et à ces moments précis, l'expérience du lecteur de romans fictifs ressemble à celle d'un lecteur d'ouvrage non fictif ou d'article de recherche qui doit arrêter sa lecture, changer de page pour lire la note explicative et reconstruire le sens, puis reprendre sa lecture. Par conséquent, l'expérience de lecture du lecteur anglophone n'est pas tout à fait la même que celle du lecteur francophone et il se peut même qu'un lecteur anglophone passe à côté de certains jeux de mots sur les anthroponymes lorsqu'ils apparaissent dans le texte original.

Cependant, la traductrice déroge régulièrement à cette règle, car elle traduit parfois les versions courtes des noms indiens puisqu'elle les traduit en français. Ainsi, lorsque l'auteur parle de *the Buffalo*, qui est la version courte de *Brandon White Buffalo*, elle le traduit par 'le Bison', et de même pour *the Bear*, qui est la version courte de *Henry Standing Bear*, qu'elle traduit par 'l'Ours'. Les versions courtes des prénoms indiens reprennent toujours l'animal, et non pas l'adjectif qualificatif, encore une fois pour illustrer le rapport entre l'homme et l'animal dans la vision indienne.

La traductrice décrit les problèmes rencontrés de la façon suivante. Premièrement, elle évoque la notion de fidélité qui est une notion qui a fait et fait encore couler beaucoup d'encre chez les traductologues, mais qui n'est pas l'objet de cette étude. Il est toutefois légitime de se demander ce que la traductrice entend par 'fidélité'. Voici ce qu'elle déclare à ce sujet :

« Fidèle pour moi veut dire que je ne vais pas appeler Henry Standing Bear 'Henri Ours Debout'. Même dans la tradition française du western, on ne dit pas Taureau Assis, on dit Sitting Bull<sup>18</sup>. La note ne veut pas dire que j'ai la flemme de traduire. Comment traduire sinon le jeu de mots sur les noms. Par exemple quand Lucian

---

<sup>18</sup> Sitting Bull est la traduction du lakota *Tatanka Yokanta*, par ses contemporains blancs.

appelle Henry Standing Bear ‘Ladies Wear’, je pense que le lecteur français peut entendre la ressemblance phonique<sup>19</sup>. »

Cet exemple pose aussi la question de ce qui constitue le cœur de l’humour, son fonctionnement et ses présupposés. Quel est le statut de l’humour ? S’il est universel, alors l’on pourrait supposer qu’il est traduisible. S’il est intraduisible, est-il réservé aux locuteurs ou connaisseurs de la langue source uniquement ?

<p>“You still runnin’ with that Indian buddy of yours, <b>Ladies Wear</b>?”          “Standing Bear.”           CJ, (CD, 123 : 19)</p>	<p>— Tu traînes toujours avec ton pote indien, <b>Ladies Wear</b> ?          — Standing Bear, <b>s’il te plaît</b>.           SA, (LB, 156 : 16)</p>
--	--

La conservation du surnom en anglais dans le texte français met en lumière les choix auxquels sont confrontés les traducteurs et dans ce cas précis, la traductrice a fait le choix de conserver la rime et la forme qui contribuent à l’humour à l’endroit de Henry Standing Bear. *Ladies Wear*, prononcé par Lucian, est volontairement égrillard et fait allusion au côté charmeur et séducteur de Henry Standing Bear. Lucian se permet de taquiner son ami cherokee, en reprenant la fonction des noms dans les cultures indiennes qui est de mettre en valeur un trait de caractère de la personne qui le porte. La traductrice a visiblement considéré que *Wear* était facilement compréhensible par un lecteur francophone, ce dont il est permis de douter. Autant *Ladies* ne pose pas de problèmes de compréhension pour un francophone non-angliciste, autant la signification de *Wear* reste à vérifier. Il n’est pas sûr que *Ladies Wear* soit transparent pour le lecteur français moyen. Quoiqu’il en soit, la traductrice a indiqué au lecteur qu’il s’agit d’un jeu de mots et par conséquent qu’il s’agit peut-être d’un trait d’humour, en rajoutant le « s’il te plaît ». Le lecteur francophone doit donc rechercher par lui-même ce que veut dire *wear* (qu’il s’agisse du verbe porter un habit ou du groupe nominal ‘sous-vêtements féminins’) en anglais, s’il veut comprendre ce jeu de mots et réaliser qu’il s’agit d’humour moqueur.

<sup>19</sup> Voir entretien avec Sophie Aslanides en annexe.

Or, les jeux de mots portant sur les prénoms indiens ne sont pas limités qu'aux Indiens. En effet, le nom de famille du protagoniste, le shérif Walt Longmire, fait également l'objet d'un jeu de mots et la traductrice n'a pas proposé une traduction 'approximative' en français en page de garde comme elle l'a fait pour les prénoms indiens. Il semblerait que ni la traductrice ni l'éditeur ne se soient posé la question. Est-ce parce que le jeu de mots sur le nom de famille n'a pas été identifié ? L'auteur, Craig Johnson, explique qu'il admire la façon dont Charles Dickens choisissait les noms de ses personnages. Il s'en est donc inspiré pour le nom de famille Longmire. En effet, le jeu de mots porte sur l'expression idiomatique en anglais *to be in the mire*<sup>20</sup> et *[a] long [time in the] mire*, qui signifie que le shérif Walt, qui se remet difficilement du décès de sa femme, aura des ennuis pendant longtemps. L'expression équivalente en français qui utilise la même image serait 'être dans le borbier' et l'auteur informe le lecteur que Walt Longmire ne va pas se dégager du borbier dans lequel il se trouve de sitôt, dans tous les domaines de sa vie, particulièrement le domaine personnel.

Cependant, si l'on constate une approche 'sourcière' en ce qui concerne la traduction des noms indiens, cette stratégie traductive n'est pas appliquée de façon systématique pour le roman entier. Cette remarque n'est pas un jugement, mais une simple constatation de la pratique traductive. En effet, selon le choix du primat donné tantôt au sens, à l'effet, au ton, au contenu culturel ou à l'implicite, la traductrice fait également des choix qui relèvent d'une position 'cibliste', où elle donne plus d'importance à la lisibilité de sa traduction et à la réception du texte par le lecteur français en proposant une traduction plus 'libre'.

Tous les traducteurs oscillent entre ces deux approches et ils sont sans cesse confrontés à des choix dichotomiques. Un « bon » traducteur se doit de négocier entre toutes ces stratégies au cas par cas, et il est souvent loin de se demander s'il est 'sourcier' ou 'cibliste'. En effet, afin de tenter de dépasser ce clivage qui n'a pas manqué de déclencher des polémiques à partir des années 1980, presque quarante années plus tard, dans son ouvrage *Sourcier ou Cibliste*, Ladmiral dit très justement

---

<sup>20</sup> Cette expression connaît plusieurs variantes : *to be deep in the mire*, *to be bogged down in the mire*, ou encore *to be/not to be out of the mire*.

dans son « théorème du juste milieu », qu'« il convient de traduire aussi près qu'on peut et aussi loin qu'il le faut » (Ladmiral, 2015 : 221).

L'exemple suivant illustre parfaitement ce point. En effet, l'emprunt n'est pas toujours de mise. Dans les traductions de textes historiques par exemple, la traduction par francisation ou assimilation est fréquente (par exemple traduire William the Conqueror par Guillaume le Conquérant ou Moses par Moïse). Ici, et malgré des contraintes éditoriales et des choix de traduction imposés par la traductrice elle-même, celle-ci se voit obligée d'enfreindre ses propres règles. Ceci rejoint le « théorème du juste milieu » de Ladmiral et montre une fois de plus qu'on ne peut pas énoncer de règles trop générales en matière de traduction, car il est impossible de s'y tenir.

Dans l'extrait suivant, le shérif Longmire relate la façon dont les Indiens parlent de Lucian, l'ancien shérif à la retraite. Les Cheyennes le respectaient pour son sens de l'équité et sa dureté, et, en guise de reconnaissance, ils lui avaient donné un nom cheyenne. Son surnom avait été choisi en rapport avec le fait qu'il avait eu la jambe droite presque arrachée dans un attentat perpétré par des bootleggers basques vers le milieu des années 1950. Il avait noué la courroie d'un fusil autour de sa jambe déchiquetée et s'était conduit lui-même jusqu'à l'hôpital où on la lui coupa.

<p>The Cheyenne elders were careful when they spoke his name, Nedon Nes Stigo, <b>He Who Sheds His Leg.</b></p> <p>CJ, (CD, 124 : 1)</p>	<p>Les anciens Cheyennes n'énonçaient son nom qu'avec déférence : Nedon Nes Stigo, <b>L'homme-qui-se-sépare-de-sa-jambe.</b></p> <p>SA, (LB, 157 : 1)</p>
--	---

Cet exemple est intéressant, car il s'agit de la traduction d'une traduction. Ici, la traductrice a conservé le nom cheyenne de Lucian dans son intégralité, '*Nedon Nes Stigo*' comme dans le texte anglais, suivi de sa traduction française de la traduction anglaise. Comme tous les noms indiens, celui-ci a pour fonction de qualifier un trait saillant du porteur du nom. La traductrice n'a pas eu recours à l'emprunt cette fois-ci, et a traduit ce surnom de façon littérale en créant un syntagme nominal à valeur qualificative, contrairement à *Ladies Wear* dans l'exemple précédent, qui est également un surnom. Ce cas est différent puisqu'elle traduit du cheyenne en français

et du français en anglais. Le syntagme français comporte une majuscule uniquement en tête de syntagme et des traits d'union entre chaque élément. Cela permet de transformer un syntagme verbal en entité quasi nominale, donnant l'aspect d'un nom propre en français, alors qu'en anglais il y a des majuscules à chaque élément du syntagme sans traits d'union. Bien que cela relève de conventions typographiques propres à chaque langue, cela permet de reproduire l'aspect du nom propre original.

De plus, la traductrice a choisi de situer et de déterminer Lucian en rendant le pronom personnel masculin singulier *He* en anglais, plus générique, par 'L'homme'. En anglais, le choix de ce pronom ainsi que l'emploi du présent simple à valeur de vérité générale confèrent un ton plus philosophique, proverbial et solennel au nom indien. Ceci s'explique aussi par le fait que plusieurs personnes peuvent porter le même nom dans la culture indienne. Notons que les langues algonquiennes, dont fait partie le cheyenne<sup>21</sup>, sont des langues dites polysynthétiques et agglutinantes<sup>22</sup>. Ceci veut dire qu'elles ont des formes grammaticales complexes et offrent de nombreuses combinaisons possibles, car une seule forme ou un seul élément linguistique peut correspondre à plusieurs éléments conceptuels. Les rapports grammaticaux sont marqués par des modifications internes. Le verbe, par exemple, outre les inflexions des différents temps, peut être conjugué selon plusieurs modalités : réfléchis, transitifs animés et inanimés, intransitifs animés et inanimés, corroboratifs, communicatifs ou fréquentatifs. Les mots des langues indiennes sont très longs et lorsqu'ils sont traduits vers une autre langue comme l'anglais ou le français, ils peuvent correspondre à des phrases entières comme dans cet exemple précis. Ceci confère une dimension philosophique et proverbiale aux paroles des Indiens (peut-être factice) et correspond à l'idée que se fait l'auteur des noms indiens ainsi que celle du grand public. En effet, dans la littérature ou l'art cinématographique, ces caractéristiques de langage sont souvent associées au parler des Indiens ou des peuples autochtones en général, ce qui permet de leur attribuer soit une grande sagesse, soit une pensée naïve, selon le cas.

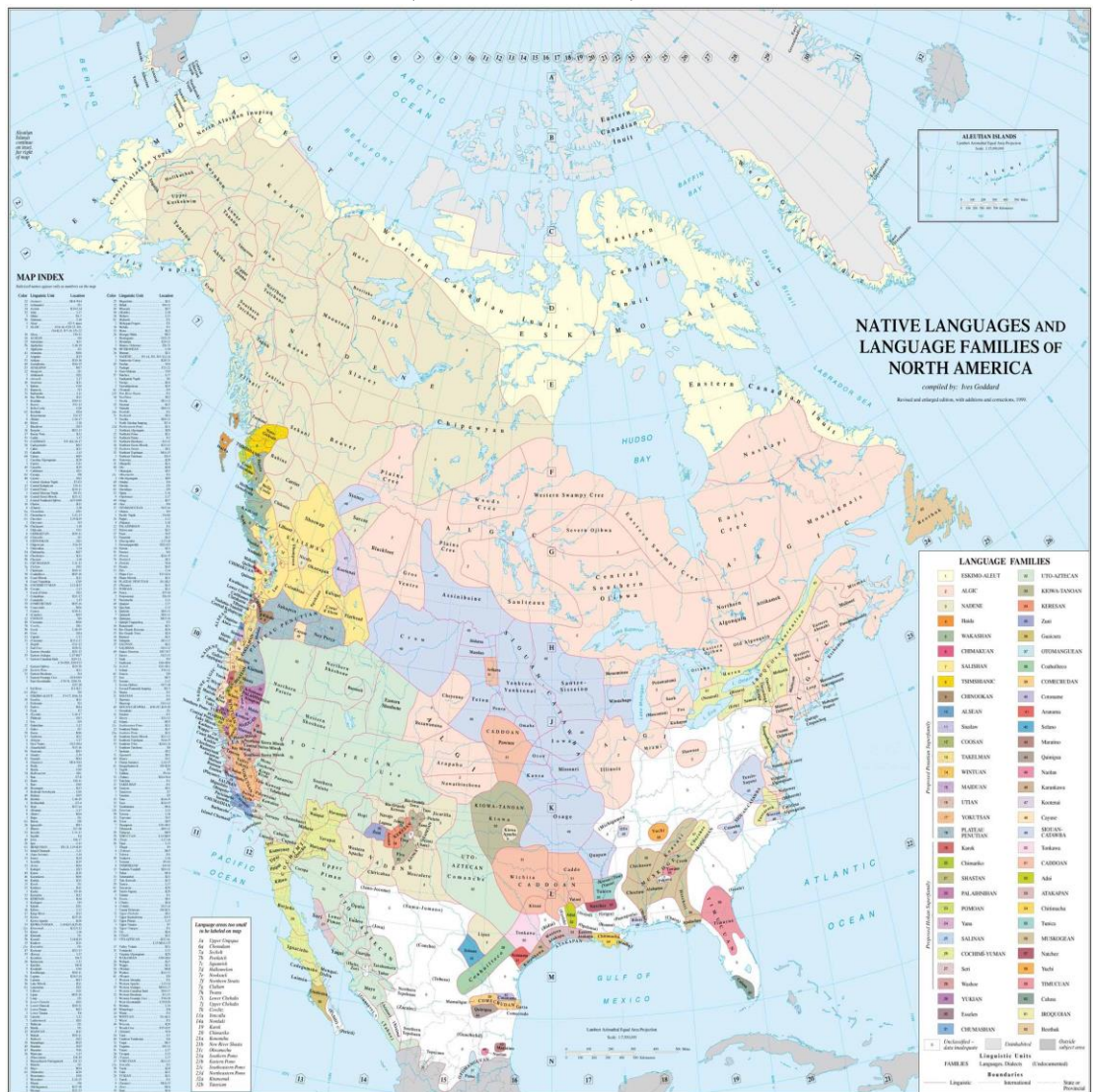
---

<sup>21</sup> Le cheyenne est parlé dans le sud-est du Montana sur la 'Northern Cheyenne Indian Reservation' par environ 1200 personnes. En 2007, l'âge moyen des locuteurs les plus jeunes était d'environ 50 ans. La langue est également parlée dans le centre de l'Oklahoma où l'âge moyen des locuteurs les plus jeunes en 2007 était d'environ 65 ans. En 2018, le cheyenne est parlé par 350 personnes dans le Montana et 30 personnes dans l'Oklahoma (Wayne Leman, 2006).

<sup>22</sup> Voir carte des langues indiennes à la page suivante.

En effet, la raison pour laquelle la traduction des noms d'Indiens est si difficile réside dans le fait qu'ils sont source de stéréotypes tant en anglais américain qu'en français, et que les stéréotypes sont à manier avec précaution. Le danger est d'accentuer le stéréotype, ou d'en accentuer un trait à mauvais escient, et de s'éloigner ainsi de l'intention de l'auteur et de la fonction textuelle du stéréotype.

Carte des langues indiennes et des familles de langues indiennes d'Amérique du Nord.  
(Ives, Goddard, 1999)



Interrogé à ce sujet, Craig Johnson assure que les noms d'Indiens ne sont pas des inventions de sa part, mais que ceux-ci existent tels quels dans les nations qu'il côtoie (les Crow et les Cheyennes du Nord), à côté de son ranch du Montana. Ces noms en anglais sont déjà des traductions d'une langue indienne vers l'anglais et ne sont par conséquent pas issus de sa propre vision stéréotypée des Indiens. Cependant, leur double traduction vers le français donne lieu à une conception plus abstraite et elle correspond davantage à l'imaginaire collectif du lecteur français, car l'acte de traduction érode encore davantage leur authenticité originelle. Il n'est pas aisé de ne pas conférer une connotation stéréotypée à ces noms de personnage. En revanche, le lecteur américain tout comme le lecteur français, n'aura pas conscience de la façon dont les anthroponymes ont été choisis et l'on peut imaginer que l'effet sur les deux publics est sensiblement similaire. La traduction des anthroponymes montre qu'ils constituent les éléments qui résistent le mieux ou le plus à la traduction-assimilation.

### 3. La culture, les coutumes et l'ontologie des autochtones

Les deux auteurs, en rendant hommage à des habitants des Appalaches et des Rocheuses dans leur représentation des voix de la nature, permettent au lecteur de découvrir la vie contemporaine des cowboys et des Indiens pour Craig Johnson, et la vie tout aussi rude des bûcherons et des petites villes des Appalaches des années 1920-30, pour Ron Rash.

L'écriture de Craig Johnson est l'occasion de découvrir l'Ouest américain contemporain, avec les habitants qui en font la spécificité et lui confèrent son identité, et tout particulièrement la culture indienne. Cette volonté se fait parfois ressentir de façon quelque peu maladroite quand l'écriture et les dialogues prennent un caractère didactique ou ethnographique. En effet, l'écriture est souvent au service de cette mission que s'est donnée l'auteur comme dans l'exemple qui suit. Dans ce passage du roman, le shérif Longmire montre à son ami indien, Henry Standing Bear, une plume trouvée sur le cadavre de Cody Pritchard, un jeune homme blanc, connu pour avoir violé une jeune Indienne, qui est le premier d'une série de meurtres dans le comté d'Absaroka. Le shérif se demande si quelqu'un pouvait être en train de 'marquer des coups'. Son ami l'aide à exclure cette hypothèse en expliquant ce qui suit :



<p>“You think someone <b>is counting coup?</b>”</p> <p>“I am not sure you understand the spirit of the thing. When we used to fight battles against other tribes and the army, no deed was more honored than <b>counting coup. It means to touch</b> an armed enemy who is still in full possession of his powers. The <b>touch</b> is not <b>a blow and</b> only serves to show the enemy your prowess – <b>an act</b> considered greater than any other, <b>a display of</b> absolute courage, <b>conveying</b> a sense of playfulness.”</p> <p>CJ, (CD, 136 : 26)</p>	<p>— Tu crois que quelqu’un est en train de <b>marquer des coups ?</b></p> <p>— Je ne suis pas sûr que tu comprennes l’esprit de la chose. Quand on se battait contre d’autres tribus et contre l’armée, aucun acte n’était plus honorable que <b>le « coup »</b>. <b>Cela veut dire toucher</b> un ennemi armé qui est toujours en pleine possession de ses moyens. Le <b>coup</b> n’est pas <b>un acte physique</b>, il ne sert qu’à montrer ta prouesse à l’ennemi — un <b>acte</b> considéré comme beaucoup plus grand que tout autre, une <b>démonstration</b> de courage absolu qui <b>véhicule</b> aussi un sens du jeu. »</p> <p>SA, (LB, 171 : 18).</p>
--	--

Le style de ce passage est presque didactique. Hormis la ponctuation indiquant qu’il s’agit ici d’un dialogue au discours direct, on pourrait très bien imaginer que cette réplique de Henry Standing Bear est extraite d’une encyclopédie ou d’un ouvrage ethnologique sur les Indiens. L’emploi du pronom personnel *we* en anglais est une tentative pour situer la réplique sur un registre plus personnel et sert également de marqueur de discours direct familier. La traductrice l’a traduit par le pronom impersonnel ‘on’ en français, afin de rendre l’oralité de cette phrase. Elle a sûrement pensé au pronom ‘nous’, mais cela aurait donné une connotation plus formelle et aurait par conséquent accentué la dimension didactique de cette réplique (*it means to*). En outre, le vocabulaire employé (*it means to, an act, a display of, conveying*) n’est pas cohérent avec la façon laconique dont le personnage s’exprime habituellement et souvent dans un registre familier (*White man full of shit*, CD, 22 : 2 et LB, 38 : 10).

On peut noter que la première occurrence de *counting coup* est traduite par ‘en train de marquer des coups’ pour traduire l’aspect progressif de l’action en cours, avec

le choix du verbe ‘marquer’ pour rendre ‘to count’. La traductrice a peut-être pensé que la collocation ‘compter des coups’ était plus étrange et plus équivoque que ‘marquer des coups’. Cette traduction est étrange en français puisqu’on attend « marquer des points », mais on « compte les coups ». La formulation « compter des coups » aurait pu être envisagée. Peut-être a-t-elle également voulu éviter l’association avec l’expression ‘marquer le coup’ qui n’a pas la même signification. Pour ce qui est de la deuxième occurrence de *counting coup*, comme le calque grammatical du verbe au gérondif employé comme nom, *counting coup*, n’est pas possible en français, car il n’aurait pas la même fonction sémantique, et que l’expression, ‘marquer des coups’ n’est pas très heureuse en français, surtout pour traduire un fait culturel typique et répété, la traductrice a été obligée de le rendre par un nom, ‘le coup’. On imagine qu’elle a écarté des formulations substantivées encore plus maladroites telles que ‘marquage de coups’. L’on sent toutefois qu’elle n’était pas tout à fait satisfaite de sa traduction, ce qui explique le rajout des guillemets pour indiquer au lecteur qu’il s’agit là d’un fait culturel très spécifique. Cela a également pour avantage de lever toute ambiguïté avec les autres significations du nom ‘coup’ en français. Elle a donc donné le primat au terme ‘coup’ et non pas à l’action ‘marquer’, en l’évacuant dans sa traduction, se pliant aux contraintes linguistiques du français. De plus, le terme *touch* est utilisé en tant que verbe, puis en tant que nom dans la phrase suivante. Au-delà du fait que la répétition de ‘touche’ aurait été stylistiquement maladroite en français, sa forme substantivée est un faux-ami, ce qui explique que la traductrice ait choisi le substantif ‘coup’ pour le traduire. Choisisant à nouveau d’éviter la répétition d’un même terme qui est repris dans la phrase suivante, elle n’a pas pu utiliser le terme ‘coup’ pour traduire *blow* et a ainsi eu recours à une traduction périphrastique : ‘un acte physique’. La traduction est assez maladroite et peu convaincante dans son ensemble. Il aurait sans doute fallu trouver autre chose que « coup », qui est vraiment irrémédiablement concret et physique en français, à la différence de *coup* en anglais.

Quelques instants plus tard au cours de la même scène, Henry Standing Bear démontre au shérif Longmire que la plume retrouvée sur le corps est une imitation habile d’une plume d’aigle, mais qu’elle n’est ni une plume d’aigle, ni de hibou, et que la personne qui l’a faite s’est donné beaucoup de mal. Il s’agit en fait d’une plume de dindon, ce qui laisse entrevoir plusieurs raisons pour cette contrefaçon. En effet, le meurtrier pourrait être un Indien qui brouille les pistes volontairement, ou alors un

blanc qui tenterait de se faire passer pour un Indien, ce qui est une possibilité des plus plausibles puisque la victime du meurtre est un blanc et a violé une Indienne en bande organisée, et qu'il a vécu en toute impunité jusqu'à son meurtre. L'auteur saisit ainsi cette occasion pour faire parler Henry Standing Bear qui explique donc au shérif Longmire le symbolisme des différentes plumes dans la culture cheyenne. Comme l'explication est donnée par un Indien, la source et le contenu sont à considérer comme irréfutables.

<p>It is the <b>owl feathers that are the sign of death, the messengers from the other world.</b> The eagle feather is a sign of life, attached to all the activities of the living : making rain, planting and harvesting <b>crops, success</b> in fishing, protecting homes, and curing illness. The feather is considered the breath of life, <b>processing</b> the power and spirit of the bird of which it was once a living part.</p> <p>CJ, (CD, 137 : 4)</p>	<p><b>Ce sont les plumes de hibou qui sont signe de mort, les messagères de l'autre monde.</b> La plume d'aigle est un signe de vie, elle renvoie à toutes les activités des vivants : faire la pluie, <b>planter</b> et récolter <b>dans les champs</b>, pêcher <b>en abondance</b>, protéger les maisons et guérir les maladies. Elle est considérée comme le souffle de la vie, <b>incarnant</b> le pouvoir et l'esprit de l'oiseau dont elle était autrefois un élément vivant.</p> <p>SA, (LB, 171 : 29)</p>
--	---

Il y a de nombreux passages du roman où la volonté presque didactique ou de vulgarisation peut se ressentir comme dans le passage où le shérif Longmire passe en revue les différents types d'armes et leur utilisation lorsqu'il s'interroge sur l'arme du meurtre. Ceci fait l'objet d'un très long paragraphe (CD, 78, LB : 103). Tous ces exemples mettent en lumière le travail quasi ethnographique du traducteur qui nous permet de découvrir des ontologies différentes de peuples et de cultures différentes par le biais de la traduction.

## Chapitre 2. Les *hillbillies* de l'est et de l'ouest

### I. Les habitants des Appalaches

Les romans de Ron Rash qui sont ancrés dans le Sud-est américain et le massif des Appalaches. Les habitants de cette région considérée comme reculée, sont perçus dans l'imaginaire collectif américain, comme étant des gens arriérés et consanguins. De la même façon que Craig Johnson cherche à réhabiliter les nations indiennes aux yeux du public américain, il est tout aussi évident que Ron Rash s'évertue à renverser, ou du moins à nuancer, les stéréotypes associés à cette région de montagnards rudes, les *hillbillies*. Les deux auteurs sont mus par leur amour profond pour ces régions et leurs habitants respectifs.

Mais tout d'abord, qu'est-ce qu'un *hillbilly* ? À l'origine, ce terme péjoratif faisait référence aux habitants des montagnes des Appalaches, considérés par les Américains blancs de la classe moyenne comme des personnes frustes et arriérées qui sont également plus pauvres. Dans son ouvrage *Miners, Millhands, and Mountaineers : Industrialization of the Appalachian South, 1880-1930*, Ronald Eller écrit :

“Between 1870 and 1890, over two hundred travel accounts and short stories were published in which the mountain people emerged as a rude, backward, romantic, and sometimes violent race who had quietly lived for generations in isolation from the mainstream of American life. (...) Implicit in this literary image was a sense of otherness that not only marked this region as a strange land inhabited by a peculiar people, but defined that strangeness in terms of the process of American historical growth. To the urban middle-class readers of *Cosmopolitan*, *Harper's* and *Atlantic*, the apparent persistence of pioneer-like conditions in the mountains seemed to reflect not merely the normal patterns of rural life but an earlier phase of American development preserved, like a mammoth in ice. (...) By the turn of the century, according to historian David Henry Shapiro, the idea that Appalachia was ‘a discrete ethnic and cultural unit within but not of America’ had become a popular convention. For Americans of the progressive period who had witnessed the passing of the western

frontier, Appalachia became the ‘frontier we have left within’ and the mountaineers were our ‘contemporary ancestors’<sup>23</sup>.”

Dès le début de *One Foot in Eden (Un Pied au Paradis)*, le terme *hillbilly* est utilisé. L’extrait suivant pourra aider à comprendre ce terme péjoratif. Ce roman est divisé en cinq chapitres, où il y a un changement de narrateur à chaque fois. Le lecteur est ainsi plongé dans les pensées de chacun d’entre eux<sup>24</sup>. Dans ce premier chapitre, nous avons donc le point de vue du shérif qui vient d’être informé qu’un certain Holland Winchester a disparu. Il décide de se rendre sur la ferme du disparu et en parle à sa femme Janice. Il pense que celui-ci est peut-être ivre mort quelque part au bord de la rivière.

<p>“Let’s give him a couple of hours to wander back home”, I said. “Then I’ll go up there and <b>have a look-see.</b>”</p> <p>Janice sat at the kitchen table, and she flinched when I said “<b>look-see.</b>” <b>Hillbilly talk</b>, Janice called such <b>words</b>, but it was the way most folks still spoke in Oconee County. It put people more at ease when you talked like them, and when you are the high sheriff you spend a lot of time trying to put people at ease.</p> <p>RR, (OFE, 7 : 22)</p>	<p>— Donnons-lui deux heures pour retourner tranquillement chez lui. Et puis <b>j’avancerai voir.</b></p> <p>Janice était assise à la table de la cuisine et elle a tressailli quand j’ai dit « <b>j’avancerai</b> ». <b>Parler de bouseux</b>, voilà comment Janice appelait <b>ce genre de tournures</b>, mais c’était encore celui de la plupart des habitants du comté d’Oconee. Ça met les gens plus à l’aise quand on s’exprime comme eux, et quand on est le shérif du coin on passe un temps fou à chercher à mettre les gens à l’aise.</p> <p>IR, (UPP, 19 : 16)</p>
---	---

La réaction de Janice témoigne du fait que le stéréotype sur les *hillbillies* est encore très présent aux États-Unis. La traduction de *hillbilly talk* par ‘parler de

<sup>23</sup> Ronald Eller, *Miners, Millhands, and Mountaineers : Industrialization of the Appalachian South, 1880-1930*, 1982 : xvi.

<sup>24</sup> Les chapitres sont dans l’ordre suivant : 1. Le shérif, 2. La femme, 3. Le mari, 4. Le fils, 5. L’adjoint.

bouseux’ fait passer l’idée d’un parler associé au monde rural. L’inconvénient de cette traduction, c’est que la spécificité culturelle du terme ne passe pas dans le texte traduit. Il aurait été possible de préciser cela par incrémentalisation avec une formulation telle que : ‘Parler de bouseux d’ici/du coin (...)’. En revanche, le terme ‘bouseux’ peut être appliqué à toute personne venant d’une région considérée par son interlocuteur comme étant arriérée. On aurait pu penser aux termes ‘plouc’ ou ‘péquenaud’ aussi. Le terme français ‘bouseux’ paraît presque légèrement plus péjoratif que *hillbilly*.

La formulation ‘avancer voir’ est étrange et ne semble pas correspondre à une expression familière en français. To *have/take a look see* est une expression familière utilisée en anglais américain, mais pas en anglais britannique et signifie ‘jeter un coup d’œil’ ou ‘zieuter’ dans un registre plus familier. La difficulté ici était de trouver une expression qui n’était pas uniquement familière, mais qui corresponde à un ‘parler de bouseux’. Ceci est subjectif et c’est là que *l’habitus* de la traductrice influe sur le choix de traduction. Elle met en avant le verbe ‘avancer’ comme relevant d’un parler de ‘bouseux’, alors que l’expression en anglais met l’accent sur le fait de voir, de vérifier. De plus, l’expression n’est pas du tout identifiable par un lecteur français.

La traductrice ne respecte pas toujours le registre de langage puisqu’elle a traduit *folks* par ‘habitants’, qui est un terme neutre du domaine de la démographie, alors qu’un terme plus courant comme ‘gens’ aurait facilement permis de rendre le registre légèrement familier de l’anglais. De même, le terme *high sheriff*, qui est un titre renvoyant à une fonction précise, a été traduit par ‘shérif du coin’ alors qu’il s’agit précisément du shérif du comté.

Toujours dans *One Foot in Eden*, le shérif Alexander, qui interroge le voisin du disparu qu’il suspecte, se fait la réflexion que les gens peuvent surprendre face à l’adversité. Il se remémore sa réaction face à la peur du combat dans le Pacifique, ce qui lui avait valu une remarque.

<p>I hadn’t known what I would do in battle, and the morning I waited for the LAV to land on Guadalcanal, I was so afraid I threw up.</p>	<p>Je n’avais pas su comment je réagissais au combat, et le matin où j’attendais que le VBL<sup>1</sup> débarque sur Guadalcanal, j’avais une telle trouille que j’avais vomi.</p>
---	--

<p>“The <b>hillbilly</b>’s not used to the ocean,” one of the other soldiers said, but it wasn’t seasickness.</p> <p>RR, (OFE, 29 : 13)</p>	<p>« Le <b>bouseux</b> n’a pas l’habitude de l’océan », a remarqué un des soldats, mais ce n’était pas le mal de mer.</p> <p>1. Véhicule blindé léger, amphibie.</p> <p>IR, (UPP, 51 : 20)</p>
---	--

Ici encore, les habitants des Appalaches sont l’objet de moquerie et chaque trait de caractère est perçu négativement et comme découlant de leur origine géographique. La traductrice a traduit *hillbilly* par bouseux à nouveau. Comme l’autre traductrice de Ron Rash, elle a eu recours à la note de bas de page pour expliquer l’acronyme ‘VBL’ alors qu’en anglais, l’acronyme n’est pas explicité au sein du cotexte. Il est aussi peu connu du grand public américain que du grand public français. L’explication apportée ne glose pas uniquement l’acronyme, mais ajoute également une des fonctions de ce véhicule militaire, le fait qu’il puisse fonctionner en mer comme sur terre. Le lecteur français, tout comme le lecteur américain, peut inférer par le contexte que le shérif se trouve en mer puisqu’il ‘attend pour débarquer’ et le fait de connaître la signification exacte de l’acronyme et que le véhicule soit amphibie est un détail dont il n’a pas besoin pour comprendre le passage.

Ainsi, les deux traductrices de Ron Rash ont recours à la note de bas de page pour la même maison d’édition, les éditions du Masque en l’occurrence. On peut en déduire que l’écriture de Rash est dense, ardue et présente un contenu très riche qui pose problème lors du passage en français à tel point que les traductrices se sentent obligées de recourir à ces notes de bas de page. Or, les informations qu’elles explicitent ne sont pas d’ordre culturel, mais d’ordre historique, géographique ou terminologique. Ce qui est curieux, c’est de constater que les éléments choisis portent toujours sur les détails d’un passage, et ne relèvent pas d’un symbolisme particulièrement important pour la compréhension du roman dans son ensemble.

Au niveau de l’expérience de lecture, cela a pour conséquence d’interrompre la lecture du roman pour le lecteur français et de ne pas laisser la liberté à celui-ci de faire des recherches pour satisfaire sa curiosité sur un point de détail précis s’il le veut. Au

niveau de la conception du rôle du traducteur, ces interventions mettent en évidence la volonté des traductrices d'être visibles dans le texte traduit et de le rappeler tout au long du roman, sans s'en tenir à une note liminaire de la traductrice comme l'a fait Sophie Aslanides pour Craig Johnson. Les traductrices se positionnent comme détenant l'autorité sur leur texte traduit en aiguillant le lecteur sur des détails qu'elles considèrent mériter une explication complémentaire, ce que l'auteur du texte source ne fait pas. Pour chacun des exemples en question, le lecteur américain et le lecteur français ont le même degré de connaissance ou d'ignorance. Les traductrices viennent par conséquent questionner l'autorité de l'écrivain en imposant par la note de bas de page une certaine lecture ou interprétation d'un détail au lecteur français, alors que l'auteur laisse cette liberté au lecteur. Interrogé sur sa façon d'exposer la complexité de situations polémiques ou de violence tragique comme dans *Serena* sans émettre de jugement, Rash explique :

*“For me, this is a matter of respecting the reader—that the reader doesn't have to be preached to or told how to feel. To me, that's insulting the reader's intelligence<sup>25</sup>.”*

Ce point de vue explique bien la raison pour laquelle Rash ne propose ni note de page, ni explicitation des termes qu'il emploie dans ses textes. Dans une autre interview, Rash ajoute même :

*“I do believe that once the story is out there the writer has no more right to say what it means than the reader<sup>26</sup>.”*

Ainsi, les interventions des deux traductrices de Rash posent la question de l'autorité du texte traduit lorsqu'elles choisissent d'apporter un complément d'information là où l'auteur ne le fait pas. Ces choix relèvent de l'influence de l'habitus de la traductrice sur sa conception de la traduction et par conséquent, sur le texte traduit.

*Serena* est situé dans les montagnes de l'ouest de l'état de Caroline du Nord, juste avant et après le krach boursier de 1929. Le roman s'ouvre sur une narration à la

---

<sup>25</sup> Frédérique Spill, « An Interview with Ron Rash », *Transatlantica* [en ligne], 2014.

<sup>26</sup> Frédérique Spill, « Something Rich and Strange : Ron Rash on Short Story Writing — an Interview, URL : <http://journals.openedition.org/jsse/1770>.



troisième personne, mais qui se place du point de vue de George et Serena Pemberton, un couple de riches et puissants exploitants forestiers. Le couple n'est pas originaire de la Caroline du Nord et n'y est pas attaché. La crise économique est une aubaine pour eux, car elle leur permet de sous-payer les ouvriers ou de les congédier selon leur bon vouloir, car ils savent que beaucoup de gens cherchent du travail. À l'arrivée de Serena dans les Appalaches après avoir épousé George Pemberton, celui-ci présente son épouse à ses associés Buchanan et Wilkie, tous deux originaires de Boston. Leurs remarques révèlent leur sentiment de supériorité vis-à-vis des habitants de la région ainsi que les stéréotypes à travers lesquels ils se les représentent.

Dès la scène d'ouverture du roman, construite comme une pièce de théâtre où les personnages principaux sont tous présents, le couple Pemberton arrive en gare où l'attendent Harmon, le père de Rachel, une fille que Pemberton a mise enceinte. Harmon provoque Pemberton en duel et Serena s'interpose pour dire :

<p>“You’re a lucky man then,” Serena said to Harmon. “You’ll not find a better <b>sire</b> to <b>breed</b> her with. The size of her <b>belly</b> attests to that.”</p> <p>RR, (S, 7 : 20)</p>	<p>— Dans ce cas, vous avez beaucoup de chance, dit Serena. Vous ne trouverez pas de meilleur <b>étalon</b> pour la <b>féconder</b>, comme l’atteste d’ailleurs la rondeur de son <b>ventre</b>.</p> <p>BV, (S, 21 : 21)</p>
--	--

Ici, Serena compare Rachel, habitante des Appalaches, à la femelle d'une espèce animale qui ne remplit que des fonctions primaires, c'est-à-dire la fécondation pour la reproduction. Le champ lexical réservé à l'animal en référence à Rachel traduit le snobisme et le sentiment de supériorité de Serena. Le choix de traduire *sire* par 'étalon' permet de conserver le polysémantisme du substantif en anglais qui peut faire référence au mâle d'une espèce animale, surtout l'étalon ou le taureau pour la reproduction, et qui est également une formule de politesse archaïque pour s'adresser à une personne d'un statut social élevé comme un noble ou un roi. Cependant, cette ambiguïté est totalement absente en français.

À ces remarques cinglantes, Ron Rash donne la réplique suivante dans la bouche du médecin du camp, qui, contrairement aux autres hommes du camp, voit Serena d'un mauvais œil dès son arrivée. Lors de leur première rencontre, il exprime sa méfiance envers elle ouvertement et lui fait remarquer que ses parents ont mal choisi son prénom, car il ne correspond pas à sa nature. Serena lui apprend que ces derniers avaient déjà choisi son prénom avant qu'elle ne naisse, car la sage-femme leur avait dit qu'ils auraient une fille. À cela, le docteur lui répond ce qui suit :

<p>“Colorado sounds even more medieval than western Carolina.”</p>	<p>— On dirait que le Colorado est encore plus arriéré que l'ouest de la Caroline.</p>
<p>RR (S, 189 : 1)</p>	<p>BV (S, 275 : 25)</p>

Le docteur Cheney fait ici référence à l'un des stéréotypes négatifs les plus répandus sur les montagnards des Appalaches selon lequel ils sont isolés et arriérés. Encore aujourd'hui, des émissions télévisées comme *The Beverly Hillbillies*<sup>27</sup> continuent à propager ce stéréotype. D'ailleurs, le personnage Stan Smith dans *American Dad*<sup>28</sup> fait le constat suivant : “*We've failed as parents, even by Appalachian standards.* ”

Le passage suivant illustre la condescendance des Américains de la classe moyenne envers les habitants de la région qu'ils considèrent comme des ignares encore ancrés dans leurs croyances.

<p>“A worker found bobcat tracks on Laurel Creek and thought they were a mountain lion's.” (...)</p>	<p>— Un des bûcherons a trouvé les traces d'un lynx au bord du Laurel Creek et il a cru que c'étaient celles d'un puma. (...)</p>
--	---

<sup>27</sup> *The Beverly Hillbillies* était à l'origine le nom d'un groupe de musique à cordes de Los Angeles des années 1930 de renommée régionale. Trente-deux années plus tard, ce nom a été donné à une série télévisée américaine diffusée de 1962 à 1971 sur une famille pauvre des Appalaches, les Hatburns, qui déménage dans un quartier huppé de Beverly Hills après avoir fait fortune en trouvant du pétrole sur leur terre. Cette série a eu beaucoup de succès et a été nommée sept fois aux Emmy.

<sup>28</sup> *American Dad* est une série télévisée d'animation américaine pour adultes diffusée depuis 2005 sur la chaîne Fox. Elle est diffusée en France depuis 2006. Cette réplique est extraite de la saison 6, épisode 2. Stan Smith est le protagoniste principal, marié et père de deux enfants. Il est républicain, patriote et ultraconservateur, homophobe et raciste, arriviste et calculateur. Il incarne le stéréotype de l'Américain blanc, basique et inculte.

<p>“Mountain lions, Serena said, are they common here?”</p> <p>“Not at all, Mrs. Pemberton,” Wilkie answered <b>reassuringly</b>. “The last one killed in this state was in 1920, I’m glad to say.”</p> <p>“Yet <b>the locals</b> persist in believing one remains, Buchanan said.”</p> <p>RR, (S, 6 : 23)</p>	<p>— Des pumas, dit Serena. Il y en a beaucoup par ici ?</p> <p>— Pas du tout chère madame, répondit Wilkie <b>d’un ton rassurant</b>. La dernière fois qu’on en a tué un dans notre état c’était en 1920, Dieu merci.</p> <p>— Pourtant <b>les gens du coin</b> persistent à dire qu’il en reste un, reprit Buchanan.</p> <p>BV, (S, 20 : 4)</p>
--	---

Buchanan considère les habitants des Appalaches comme des rustres incultes qui vivent avec des certitudes basées sur des croyances sans fondement. Le fait de les désigner par *the locals* en témoigne. D’ailleurs, il s’amuse à relever des expressions qu’ils emploient dans un petit carnet. Le sociolecte des habitants des Appalaches apparaît comme très particulier aux oreilles des étrangers de la région et est considéré d’un autre temps, ce qui témoigne de leur isolement. La traductrice a considéré que la formulation ‘chère madame’ traduisait davantage le respect de Wilkie à l’égard de Serena qu’il rencontre pour la première fois, plutôt que ‘Madame Pemberton’.

À la suite de la scène de confrontation entre le père Harmon et Pemberton au cours de laquelle Harmon est tué, Pemberton fait passer ce meurtre pour de la légitime défense et décide de faire visiter la concession à son épouse sous le regard médusé de quelques ouvriers qui ont assisté à la scène. Lors de la visite, Serena fait la remarque suivante.

<p>“I’m surprised the roads are paved, Serena said.”</p> <p>RR (S, 13 : 6)</p>	<p>— Je suis étonnée de voir des routes bitumées, dit Serena.</p> <p>BV (S, 29 : 29)</p>
--	--

Cet exemple ne présente pas d'intérêt traductologique particulier, mais il figure dans l'étude, car il permet de mettre en lumière les différentes facettes de l'image véhiculée par le terme *hillbilly*.

L'exemple suivant présente une dimension terminologique et culturelle qui est un aspect qui est susceptible de poser problème lors de la traduction.

<p>“<b>These highlanders</b>,” Serena said as she looked out the window. “I’ve read they’ve been so isolated that their speech harks back to Elizabethan times.”</p> <p>RR (S, 13 : 16)</p>	<p>— <b>Ces montagnards</b>, dit Serena qui regardait par la fenêtre, j’ai lu quelque part qu’ils vivaient dans un isolement tel qu’ils utilisaient encore des tournures de phrases qui remontent à l’époque élisabéthaine.</p> <p>BV (S, 30 : 16)</p>
---	--

L’auteur décrit ici ce qui fait la spécificité du parler des habitants de la région. En effet, c’est un mélange d’anglais familier, d’un lexique spécifique et de tournures désuètes ou archaïques. Le paysage langagier des habitants de la région est étudié dans un autre chapitre. L’emploi du déictique ‘ces’ établit une distance entre Serena et les locaux et traduit son sentiment de supériorité envers eux. La traductrice a ajouté ‘quelque part’, renforçant ainsi l’idée que ce que Serena affirme est une information rapportée dont la source est vague.

Pour contrecarrer les stéréotypes négatifs à l’encontre des montagnards des Appalaches, Ron Rash se sert de plusieurs personnages pour poser un regard plus objectif et plus positif sur eux. Dans cet extrait, George Pemberton, décrit le shérif McDowell.

<p>Like that of so many of the <b>highlanders</b>, the sheriff’s age was hard to estimate. Pemberton supposed near fifty, though</p>	<p>Comme souvent chez les <b>montagnards</b>, son âge était difficile à deviner. Pemberton le situait aux alentours de la cinquantaine, même si la chevelure de</p>
--	---

the jet-black hair and taut body befitted a younger man.	jais et le corps bien affûté étaient ceux d'un homme plus jeune.
RR, (S, 11 : 30)	BV, (S, 28 : 1)

Notons que dans cet exemple et le précédent, l'auteur a employé le terme *highlander*, traduit par 'montagnard'. En anglais américain, *highlander*<sup>29</sup> ou *Southern highlander* est un terme neutre et dénué de connotation négative pour désigner les habitants des Appalaches. Le terme choisi en français est également neutre, mais ne transmet pas la spécificité régionale de ce terme. Rash s'inscrit clairement dans la lignée des défenseurs des habitants des Appalaches comme l'historien Anthony Harkins nous l'explique dans son ouvrage, *Hillbilly : a cultural history of an American Icon* :

*“Self-perceived defenders of the mountain people, particularly of the southern Appalachian region, studiously avoided the use of hillbilly, believing that it reinforced negative conceptions of senseless violence and degradation. Instead, they embraced the labels “highlander” and “mountaineer”, which they argued better represented the heroic and pure nature of these people with their noble colonial heritage and unique folk culture<sup>30</sup>.”*

En effet, Ron Rash emploie également le terme *mountaineer*, traduit à nouveau par 'montagnard'. La scène du duel entre Pemberton et Harmon et du meurtre de ce dernier, a lieu sous les yeux de Serena, les associés de Pemberton, Rachel, la fille de Harmon, et quelques ouvriers.

A group of gangly <b>mountaineers</b> , all Boston Lumber employees, watched expressionless from an adjacent livestock barn.	Depuis un abri à bestiaux attenant, un groupe de montagnards dégingandés, tous employés par la Boston Lumber Company, observaient la scène d'un air inexpressif.
RR, (S, 7 : 31)	

<sup>29</sup> À ne pas confondre avec les habitants des *highlands*, les 'Hautes terres' en Écosse.

<sup>30</sup> Anthony Harkins, *Hillbilly : a cultural history of an American Icon*, 2004 : 69.

Les chansons populaires the *Big Rock Candy Mountain*<sup>31</sup>, et *Dueling Banjos*<sup>32</sup> sont également associés aux montagnards des Appalaches. Rash fait référence à la première chanson qui véhicule le stéréotype sur les Appalaches, qui serait une terre fertile et un paradis pour les ouvriers nomades de l'Amérique du Nord des années 1930, dans un passage où les ragots des ouvriers vont bon train concernant les projets d'acquisition d'un riche propriétaire terrien, Harris.

<p>“I been hearing near everything from silver and gold to Noah’s ark to the <b>Big Rock Candy Mountain</b>,” Ross said.  RR (S, 201 : 13)</p>	<p>— Moi, on m’a dit qu’y cherchait tout et n’importe quoi, depuis l’argent et l’or jusqu’à l’arche de Noé et le <b>pays de Cocagne</b>, intervint Ross.  BV (S, 292 : 13)</p>
--	--

La traductrice n’a pas transposé cette référence culturelle américaine et anglophone pourtant importante par un emprunt direct, puisqu’elle représente l’un des stéréotypes sur les Appalaches que dénonce Ron Rash. Est-ce parce qu’elle ne l’a pas identifié ou n’en a pas conscience ? Ce stéréotype est le pendant positif du stéréotype négatif sur les *hillbillies* qui véhicule une image toutefois idéalisée d’une population blanche mythique vivant isolée du monde civilisé. Cependant, ce contre- stéréotype n’a fait que renforcer l’idée que les habitants des Appalaches sont une communauté à part, vivant aux États-Unis, mais n’en faisant pas partie.

La traductrice a choisi de proposer une équivalence culturelle qu’elle considère comme identifiable par un lecteur français, le pays de Cocagne. Bien qu’à l’origine, la chanson intitulée *The Big Rock Candy Mountain* s’inspire du pays de Cocagne, et que cette image soit plus facilement reconnaissable par les lecteurs français, le choix de la

<sup>31</sup> *The Big Rock Candy Mountain* est une chanson folk d’abord enregistrée en 1928 par Harry McClintock sur le concept fantasmé d’un paradis terrestre pour les ouvriers saisonniers. La chanson eut beaucoup de succès avec la version pour enfants chantée par Burl Ives en 1949. Elle fait désormais partie du patrimoine de chansons pour enfants dans le monde anglophone.

<sup>32</sup> *Dueling Banjos* est une chanson instrumentale composée par Arthur Smith et qui a eu une renommée internationale grâce au film *Deliverance*, sorti en 1972.

traductrice comme l'une des volontés de l'auteur, celle de rectifier ou de dénoncer les stéréotypes des Américains à l'égard des Appalaches. Le ton moqueur et narquois de Ross, montre qu'il dénonce précisément ce stéréotype.

## II. Les cowboys

Si les Américains, la littérature et les arts ont souvent associé le stéréotype du *hillbilly* aux régions des Appalaches du Sud et la région des Ozarks, aujourd'hui, le terme n'est plus uniquement réservé à ces deux régions. En effet, le terme a évolué et ne renvoie pas à une zone géographique précise, mais relève plutôt d'un concept culturel. Selon Harkins :

*“What defines the hillbilly more than geography are cultural traits and values. In this regard, “hillbilly” is no different than dozens of similar labels and ideological graphic constructs of poor and working-class southern whites coined by middle- and upper-class commentators, northern and southern<sup>33</sup>.”*

Ainsi, les autres habitants d'un massif montagneux américain, à qui le qualificatif *hillbilly* est également appliqué, sont les cowboys contemporains de l'Ouest américain. En revanche, contrairement à leurs pendants de l'est, les montagnards blancs de l'ouest, c'est-à-dire les cowboys, font l'objet de stéréotypes positifs à leur égard. On ne peut pas parler de l'Ouest américain sans évoquer les cowboys. L'auteur a construit son ranch de ses propres mains et a travaillé un temps comme cowboy. Il nourrit donc une admiration pour ces personnes et leur métier, tout en prenant soin de ne pas les caricaturer ou d'amplifier la vision stéréotypée qu'ont encore les Américains des cowboys tels qu'ils les imaginent aujourd'hui. En effet, il décrit parfaitement au détour d'une phrase cette vision stéréotypée, pas très éloignée de celle partagée par les Français, et il permet au lecteur américain comme au lecteur français, par le biais de la traduction, d'avoir accès à des tranches de vie authentiques, extrêmement spécifiques, contemporaines et justes.

Étant un écrivain de l'Ouest américain, Craig Johnson se pose en représentant de cette région, tout comme le fait Ron Rash pour le Sud-est américain. Les habitants des

---

<sup>33</sup> Ibid., *op. cit.*, 2004 : 5.

deux régions montagneuses, aussi bien dans l’ouest que dans l’est, sont l’objet de stéréotypes qui sont intrinsèquement liés à l’identité des Américains blancs. Harkins explique comment les habitants des montagnes de l’Ouest, qui sont assimilés aux cowboys et la musique que l’on appelle désormais la country, bénéficient de stéréotypes positifs, alors que les habitants des montagnes de l’est, font toujours l’objet de stéréotypes péjoratifs.

*“By the late 1930s, however, the growing power of a derisive hillbilly stereotype led musicians and the burgeoning country music industry to gradually abandon the image and label for the more unambiguously positive cowboy identity and “country” label (...) what would become to be called cowboy or western music <sup>34</sup>.”*

L’exemple suivant révèle l’attrait exercé par les montagnes Rocheuses sur les autres Américains et qui est lié aux stéréotypes et à l’imaginaire collectif que suscite cette région.

<p>Durant is situated along the Bighorn mountains and because there is abundant fish and game, it’s become the retiree capital of Wyoming. (...) They come <b>looking for the romance of the west</b> that they <b>had paid shiny quarters</b> to view on Saturday afternoons in <b>flickering</b> black and white. They waited half a century of stamping out automobile bumpers to <b>get their western dream; they paid for it, and by God</b> they were going to have it.</p> <p>CJ, (CD, 33 : 15)</p>	<p>Durant se situe au pied des Big Horn Mountains et parce qu’il y a là poisson et gibier en abondance, la ville est devenue la capitale des retraités du Wyoming. (...) Ils arrivent, <b>pensant trouver l’Ouest romantique</b> qu’ils avaient vu dans les films en noir et blanc du samedi après-midi <b>pour un quarter</b>. Ils ont attendu un demi — siècle en patientant, pare-chocs contre pare-chocs <b>dans les embouteillages urbains</b>, pour obtenir <b>leur part du rêve de l’Ouest</b> ; ils ont payé pour l’avoir, et <b>bon sang</b>, ils allaient l’avoir.</p> <p>SA, (LB, 51 : 14)</p>
--	---

<sup>34</sup> Ibid., *op. cit.*, 2004 : 9 et 88.



Ici, la vision de la traductrice vient s'interposer à celle de l'auteur. En effet, elle opère des ajouts, introduit des nuances interprétatives, neutralise 'God', qui est une vision américaine biblique alors que les interjections 'bon Dieu' ou 'pardieu' existent en français. L'adjectif *shiny* est éliminé. Cela ne traduit pas l'idée des nouveaux riches américains qui se considèrent en droit de pouvoir payer pour leur 'rêve américain'. Il y a un faux sens dans la traduction de *Romance of the west*, traduit par 'l'Ouest romantique' avec une majuscule. Selon le dictionnaire NODE *romance* signifie 'a feeling of excitement and mystery associated with love'<sup>35</sup>. En effet, ici, le substantif 'romance' en anglais ne signifie pas ici 'romantique', associé à l'amour, la rêverie, l'émotion et l'expression de sentiments propre au romantisme, mais un sentiment d'excitation et de mystère lié à un lieu considéré comme étant exotique. Par conséquent, le lecteur français peut rester perplexe en apprenant que les Américains considèrent l'Ouest américain comme étant une destination romantique. Cette information est contredite par le co-texte qui nous apprend que le grand public américain comme le grand public européen, s'est abreuvé de films westerns peuplés de cowboys, d'Indiens, de fusils et renvoyant cette vision glorifiée du robuste *frontiersman* valeureux, rigolard et viril, n'hésitant pas à appuyer sur la gâchette à toute occasion. Ainsi, ici aussi, la vision personnelle de la traductrice vient s'interposer entre le texte source et le lecteur français. Cela est bien évidemment de l'ordre de l'inconscient et est inévitable, car le lecteur est soumis à la lecture écrite du traducteur, mais en ce qui concerne ce point précis, les stéréotypes dont Johnson se moque ici seront transmis de façon erronée au lecteur français.

<p><b>We</b> never were made a hub, but we still got our share of polo players, <b>dudes</b>, wealthy executives, and big game hunters. The polo players come because of the Equestrian Center; <b>the dudes come to play cowboy for a couple of thousand a week</b>; the executives, to escape a world they had</p>	<p><b>Notre aéroport</b> ne devint jamais un haut lieu, mais nous avons quand même notre lot de joueurs de polo, de <b>types de la côte Est</b>, de riches hommes d'affaires et de chasseurs de gros gibier. Les joueurs de polo viennent à cause du centre équestre ; <b>les types de la côte Est viennent jouer au cowboy pour quelques milliers de dollars par semaine</b> ; les hommes</p>
--	--

<sup>35</sup> New Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, 2001.

helped create; and big game hunters, they come for Omar.  CJ, (CD, 89 : 29)	d'affaires, pour échapper à un monde qu'ils ont contribué à créer ; et les chasseurs, pour Omar.  SA, (LB, 117 : 15)
---	--

En effet, aujourd'hui, il y a beaucoup de touristes américains de la côte est qui se rendent dans l'ouest des États-Unis pour s'essayer ou goûter à la vie de cowboy. Ce phénomène est nourri par l'histoire américaine du pionnier courageux qui est partie intégrante de l'identité culturelle des Américains, et par une certaine nostalgie pour cette période révolue. En revanche, on apprend que les cowboys continuent de vivre et de travailler dans l'Ouest américain et qu'aujourd'hui, ils profitent d'un commerce dérivé du tourisme lié à l'attrait qu'exerce leur mode de vie. Celui-ci se caractérise par des activités spécifiques, un savoir-faire dans le domaine de l'élevage, un code de conduite, une connaissance intime de la nature environnante et une expérience pour y vivre et survivre. Il y a un ressentiment de la part des habitants de l'ouest pour la curiosité qu'ils suscitent, même si celle-ci est motivée par des stéréotypes positifs. Cet attrait, teinté d'une certaine nostalgie, est similaire à la vision romantique qu'ont les Français de l'Ouest américain et explique en partie pourquoi les romans de Craig Johnson emportent autant de succès en France. Interrogé à ce sujet, l'auteur lui-même pense que les Français en particulier, très influencés par les westerns au cinéma, apprécient ses livres justement parce qu'il décrit la vie actuelle des cowboys et des Indiens.

Craig Johnson revendique lui-même vouloir représenter et dépeindre les habitants de l'Ouest américain qu'il connaît bien avec justesse, en les montrant dans leur vie quotidienne avec tous les enjeux du mode contemporain ; et il tient surtout à révéler leur complexité, sans les réduire à des personnages archétypaux.

I never ceased to be charmed by the cowboy way <b>of priming the pump</b> . They were like <b>cattle</b> , constantly looking into your eyes to see if there was danger or if there needed to be. It was the	J'ai toujours été charmé par cette façon qu'avaient les cowboys <b>d'armer la pompe</b> . Les cowboys étaient comme des <b>têtes de bétail</b> , ils vous regardaient constamment dans les yeux pour savoir
--	---

<p><b>best part of the cowboys' character, the animal husbandry part. They stayed up through many nights in frozen calving sheds, running their hands over and into expectant mothers, comforting them, soliciting them. The cows' lives depended on them, and their lives depended on the cows. It wasn't an easy way to live, but it had its rewards.</b></p> <p>CJ, (CD, 73 : 10)</p>	<p>s'il y avait un danger, ou s'il y allait en avoir. C'était la <b>meilleure partie du personnage de cowboy</b>, celle qui concernait la <b>gestion du bétail</b>. Ils veillaient des nuits entières dans des abris de vêlage glacials, promenant leur main sur ou dans <b>le ventre des femelles prêtes à mettre bas</b>, les réconfortant, les encourageant. La vie des vaches dépendait d'eux et la leur dépendait des bêtes. <b>Ce n'était pas une manière facile de vivre, mais elle avait ses bons côtés.</b></p> <p>SA, (LB, 97 : 28)</p>
--	---

L'auteur montre également à quel point les cowboys aussi sont étroitement liés à la nature environnante. D'elle dépend la survie de leur mode de vie même s'il s'agit ici d'animaux domestiqués au profit de l'homme.

L'expression idiomatique familière *to prime the pump* n'a pas été repérée ou comprise par la traductrice. Elle veut dire 'encourager la croissance ou l'action de quelque chose' et ici, la traductrice l'a rendue littéralement. Comme le contexte ne mentionne pas de pompe au sens littéral, le lecteur peut trouver cette phrase étrange, car l'expression 'armer la pompe' n'existe pas en français. Cette expression peut également être employée littéralement en parlant d'une pompe mécanique dans laquelle une quantité d'eau doit être versée afin de la faire fonctionner, de l'actionner. On pourrait traduire ce passage par « J'ai toujours été charmé par cette façon qu'avaient les cowboys **de faire avancer les choses** » ou « **d'aller de l'avant** ».

Notons que la traductrice a traduit *cattle* par 'têtes de bétail', lorsque l'auteur compare les cowboys à du bétail. Le terme 'bétail' est péjoratif en français. En effet, c'est le bétail que l'on mène à l'abattoir. Les paysans français parlent de leurs 'bêtes' et dans ce cas ce n'est pas péjoratif et il y a une forme d'identification. Ainsi, le terme 'bêtes' permettrait cette identification voulue par l'auteur entre les bêtes et les

cowboys, car celui-ci admire et respecte les cowboys. Craig Johnson a été et est toujours lui-même cowboy et il ne fait que décrire avec tendresse et justesse la symbiose et l'interdépendance entre les cowboys et le bétail. Il emploie d'ailleurs le verbe *charm* et *best part of* qui confirment ceci. Cependant, la traductrice ne pouvait pas non plus traduire par « les cowboys étaient comme des bêtes », car cela est ambigu. On aurait pu dire « (...) ils étaient comme les bêtes dont ils s'occupaient ».

*Animal husbandry* est traduit par 'gestion du bétail'. C'est inexact, car *animal husbandry* est la dénomination générique d'un métier à part entière qu'est l'élevage. La gestion du bétail fait partie des tâches inhérentes à l'élevage. Cette forme de traduction métonymique ne rend pas entièrement le professionnalisme et le savoir-faire spécifique qui connotent l'emploi du terme 'élevage' et par conséquent, est réductrice dans la mesure où la traduction implique que les cowboys ne font que « gérer » les bêtes, ce qui n'est pas la même chose que l'élevage. En effet, le terme « gérer » apparaît trop technocratique, alors que *husbandry* renvoie à une pratique ancestrale de bonne gestion et d'élevage.

Le segment *Expectant mothers* est rendu par 'femelles prêtes à mettre bas'. Cette fois-ci, la traductrice a neutralisé la dimension humaine qu'a donnée l'auteur aux animaux. Elle censure peut-être de façon inconsciente sa conception personnelle de la relation entre l'homme et l'animal selon laquelle chacun a sa place. En effet, sa façon de traduire semble indiquer que les traits humains donnés aux animaux la heurtent, tout comme les traits animaux conférés à l'homme. Dans cet exemple et afin de rester fidèle à l'intention de l'auteur, elle aurait très bien pu traduire le passage par « les mères enceintes » au du moins conserver le terme 'mères', car en anglais, l'auteur n'a pas écrit *cows ready to calve* ou *females ready to calve*. Il ne s'agit pas ici d'un problème de traduction posé par la langue ou la culture, mais plutôt d'une question de conception de l'Homme propre à la traductrice, et de la relation homme-animal qui viennent se superposer à celles de l'auteur et qui effacent par l'acte de traduction, l'intention et les nuances introduites par l'auteur. Cette traduction tend à effacer les traits caractéristiques du *nature writing* qui ne sont par conséquent pas aussi nombreux que dans le texte original. Il y a donc une perte de ce qui constitue précisément l'une des spécificités de l'écriture de Craig Johnson.

Ces exemples montrent aussi que c'est peut-être parce que les *hillbillies* n'étaient pas si différents d'eux-mêmes, que les Américains de la classe moyenne blanche leur portaient un intérêt non dénué d'une certaine fascination. Anthony Harkins fait le constat suivant :

*“Despite their poverty, ignorance, primitiveness, and isolation, “hillbillies” were “one hundred percent” Protestant Americans of supposedly pure Anglo-Saxon or at least Scottish-Irish lineage, which countless commentators of the late- nineteenth-and early-twentieth centuries, greatly concerned by waves of Southern and Eastern European immigrants, took pains to prove. Thus, middle-class white Americans could see these people as a fascinating and exotic “other” akin to Native Americans or Blacks, while at the same time sympathize with them as poorer and less modern versions of themselves<sup>36</sup>.”*

Cette spécificité culturelle est également universelle, car les qualificatifs péjoratifs à l'encontre d'une région ou d'une communauté émis par les membres d'une catégorie socioculturelle plus élevée existent partout dans le monde. Même si les exemples présentés dans cette section n'ont pas posé de problème de traduction à proprement parler, ils posent néanmoins la question du rôle et de la fonction du traducteur. En effet, ces exemples mettent en lumière la fonction ethnographique du traducteur qui nous permet d'entrer au cœur d'une autre culture. Si le lecteur est pris par l'authenticité du cadre, c'est également grâce au travail du traducteur qui a perçu et transmis les spécificités culturelles dans toutes leurs nuances.

En outre, ces exemples sont également révélateurs de l'influence de *l'habitus* du traducteur, qui intervient inévitablement lors du processus de traduction. La traduction des stéréotypes socioculturels et des stéréotypes linguistiques, implique que le traducteur en ait conscience, puisse les repérer et en identifier les variations selon les régions au sein des États-Unis même, mais également entre la France et les États-Unis.

---

<sup>36</sup> Ibid., *op. cit.*, 2004 : 7.

### Chapitre 3. L'antihéros

#### I. L'antihéros chez Craig Johnson : un homme ordinaire

À la lecture de Craig Johnson, les lecteurs français vont soit confirmer soit infirmer des idées reçues qu'ils ont sur les États-Unis. De par la démystification du héros américain blanc, supérieur aux autres et disposant d'un arsenal technologique et technique dernier cri dont les séries télévisées regorgent, le lecteur se rend compte que le portrait du shérif Walt Longmire est dépeint avec vraisemblance. Il exerce son métier dans le comté le moins peuplé des États-Unis avec peu de moyens techniques et représente ce que sont vraiment devenus les « cowboys et Indiens » de l'imaginaire collectif dont l'Europe a été abreuvée après la Seconde Guerre mondiale par le biais des westerns. Walt est un homme débonnaire et physiquement impressionnant, quelque peu malmené par sa secrétaire Ruby qui se permet de lui faire des remontrances et qui lui colle des post-its partout sur son bureau pour lui dire ce qu'il doit faire. Son adjointe, Vic, lui parle de façon irrévérencieuse. Dans le passage ci-dessous, Walt vient de recevoir un appel de l'un de ses collègues pour annoncer qu'il vient de trouver un corps au milieu d'un troupeau de moutons. Au début, le shérif pense que son collègue a trop bu et qu'il a vu le cadavre d'un mouton. Comme il ne veut pas se déplacer pour si peu, il envoie son adjointe Vic, car elle est plus près du lieu, mais celle-ci rechigne à y aller aussi.

<p>“<b>You look like hammered shit.</b>”</p> <p>I gave her a look out of the side of my eye. (...)</p> <p>She gave me another look. “You have done nothing but <b>sit in your office, on your ass, all day.</b>”</p> <p>“I’m not feeling real well, think I might be getting the flu or something.”</p> <p>“Maybe you should go out and get some exercise. How much do you weigh now? Two-sixty?”</p>	<p>— T’as l’air <b>complètement bourré.</b></p> <p>Je lui lançai un regard en coin. (...)</p> <p>Elle me lança un autre regard, différent.</p> <p>— T’as rien fait que de rester assis dans ton bureau, <b>le cul collé sur ta chaise toute la journée.</b></p> <p>— <b>J’m</b>e sens pas franchement bien, <b>j’d</b>ois être en train de couvrir une grippe ou un truc comme ça.</p> <p>— Peut-être que tu devrais te bouger, faire de l’exercice. Tu pèses combien maintenant. <b>Cent vingt kilos ?</b></p>
---	---

<p>“You have a <b>mean streak.</b>” She continued to look at me. “Two-fifty-three.” It sounded better than two-fifty-five.</p> <p>CJ, (CD, 6 : 25)</p>	<p>— Tu es <b>vraiment cruelle.</b> (Elle ne me quittait pas des yeux.)</p> <p>— Cent quinze.</p> <p>Ça sonnait mieux que cent dix-huit.</p> <p>SA, (LB, 20 : 3)</p>
--	--

*Hammered shit* est plus vulgaire que ‘complètement bourrée’. C’est sans doute la raison pour laquelle la traductrice a rajouté des élisions aux pronoms personnels partout (t’as, j’me, j’dois) par compensation. De plus, le langage argotique avec lequel Vic s’exprime la caractérise. Cela permet de souligner la différence de registre de langue avec lequel Walt parle. La traductrice a fait une petite surtraduction avec ‘collé sur ta chaise’, alors que ‘assis sur ton cul toute la journée’ pouvait suffire. Les livres sont converties en kilogrammes, comme le reste du système métrique dans le roman. La traduction de *mean streak* par ‘vraiment cruelle’ semble être une surtraduction aussi. Ici, ce choix relève sans doute de la perception du personnage de la traductrice, car ‘tu as un côté mesquin/méchant’ aurait été plus juste. L’utilisation de l’adjectif ‘cruelle’ semble dépasser les pensées du shérif.

L’adjoindte Vic est donc envoyée sur la scène pour vérifier les dires du collègue qu’ils croient en état d’ébriété. Elle rappelle quelques instants plus tard au bar le Red Pony où se trouve Walt, qui est en service et qui boit. Son ami Henry Standing Bear lui passe le combiné.

<p>I nudged it between my chin and shoulder with one hand, took a sip of beer with the other, and swallowed.</p> <p>“Hello, <b>Sugar Blossom...</b>”</p> <p>“Hello, <b>Shithead,</b>” the voice on the other end said. “It’s not a dead sheep.”</p> <p>I stood there, <b>letting the world shift at quarter points</b> and then <b>got a bearing</b> and dropped my voice.</p>	<p>Je glissai le téléphone entre mon menton et mon épaule d’une main, pris une gorgée de bière de l’autre et avalai.</p> <p>— Bonsoir, <b>Soleil de ma vie...</b></p> <p>— <b>Salut, enfoiré!</b> dit la voix à l’autre bout. C’est pas un mouton mort.</p> <p>Je restai planté là le temps que la terre retrouve ses <b>points cardinaux</b>, puis je repris mes <b>esprits</b> et baissai la voix.</p>
--	--

<p>“What’ve we got?” Every eye in the bar was on me.</p> <p>CJ, (CD, 24 : 32)</p>	<p>— Qu’est ce qu’on a ?</p> <p>Tous les yeux dans le bar étaient rivés sur moi.</p> <p>SA, (LB, 41 : 31)</p>
---	---

L’humour de l’emploi du terme *sugar blossom* est traduit par ‘soleil de ma vie’, une expression équivalente, puisqu’une traduction littérale ne ferait pas sens. L’on sent l’humour du shérif Walt envers son adjointe et il ne s’y trompe pas puisqu’elle répond par ‘Salut, enfoiré.’ Notons que *hello* a été traduit par ‘Bonsoir’ lorsque Walt parle, et ‘Salut’, lorsqu’il s’agit des répliques de Vic, soulignant ainsi la différence de registre de langue entre les deux personnages. L’expression *letting the world shift at quarter points* est traduite par ‘le temps que la terre retrouve ses points cardinaux’. La traductrice aurait pu traduire ce passage par ‘petit séisme’ ou ‘perdre la boussole’, cependant son choix de traduction d’avère judicieux, car il permet de conserver l’image de la boussole et du domaine géographique ou mathématique présent dans le texte original dans les deux expressions et qu’elle n’a pas pu conserver pour la traduction de *get one’s bearings back* rendu par ‘reprendre ses esprits’. Toutefois, elle aurait pu se hasarder à une petite fantaisie et proposer ‘retrouver sa boussole’, qui, même si cette expression n’existe pas, aurait été comprise par le lecteur français et aurait permis de rester dans la métaphore spatiale pour les deux expressions. Elle a donc donné le primat au sens, au détriment des finesses d’écriture de l’auteur.

L’humanité de Walt lui confère une universalité qui facilite l’identification aisée avec le personnage. Ainsi, Craig Johnson lui-même écrit en page de garde, « Sans toi [sa femme] je serais Walt ». Le lecteur des livres audio, George Guidall, avoue également qu’il « se sent être Walt Longmire » et un des lecteurs de s’écrier : « comme Gustave, j’ai envie de dire : Walt c’est moi <sup>37</sup> ! » Certains lecteurs trouvent le shérif si attachant est vrai qu’ils disent avoir envie de boire un verre avec lui.

---

<sup>37</sup><http://seren.dipity.over-blog.fr/article-hee-haw-sur-dark-horse-de-craig-johnson-116029469.html>



Walt est également un antihéros, car sa relation avec Henry Standing Bear est un thème central et rappelle à tout instant cette inversion des rôles stéréotypés du héros blanc, fort, beau, séducteur et le plus intelligent. Au contraire, Walt n’a pas de chance en amour ou dans les relations amoureuses ; c’est son ami de toujours, Henry, qui est le séducteur masculin des romans et qui fait tourner la tête aux femmes par son irrésistible charme exotique et mystérieux et sa présence virile. Le sens de l’humour de Henry et son autodérision l’empêchent de tomber dans la caricature à la James Bond ou l’idéalisations subjective.

<p>It irritated me that every woman I knew was <b>on a cuddly first-name basis with the man.</b></p> <p>Henry nodded toward me. <b>“White man full of shit.”</b></p> <p>CJ, (CD, 22 : 2)</p>	<p>Je trouvais irritant que toutes les femmes que je connaissais <b>appellent cet homme par son petit nom.</b></p> <p>Henry fit un geste de la tête dans ma direction.</p> <p>— <b>Homme blanc raconte bobards.</b></p> <p>SA, (LB, 38 : 10)</p>
--	--

Cet extrait fait ressurgir l’inversion du stéréotype de la supériorité intellectuelle du blanc face à l’Indien culturellement limité qui ne maîtrise pas la langue anglaise puisqu’il s’exprime dans un anglais rudimentaire marqué par l’absence d’articles ou de déterminants. C’est d’ailleurs Henry Standing Bear qui conseille et prépare Walt en matière de séduction. La femme de Walt est décédée il y a quatre ans et il a récemment revu la belle Vonnie, une femme dont il s’était amouraché plus jeune. Une attirance naissante entre eux lors d’une rencontre dans le bar de Henry n’est pas passée inaperçue.

L’humour et l’autodérision du shérif sont autant de traits de sa personnalité qui font de lui un antihéros. L’auteur dit de son personnage Walt :

*“Well, I’ve never met the super cop. He’s on TV every night but I’ve never met that guy. That’s my least favorite character. The 6’2 man of twisted steel and sex appeal. Every woman wants him, every man fears him, that’s not him. That kind of character just drives me up the wall. For me, the construction of Walt,*

*was, in a sense, it had to go in a different direction and a lot of crime fiction does and once again, breaking the rules, doing something different. I don't like these books where some stranger comes from outta town and kills 37 people by the time the book is over with. (...)*

*I made Walt as what I refer to as "over". He's over-age, over-heavy, overweight, he's over-depressed but he still gets up every morning and does the job and that to me is true heroism, that's much more heroic than some guy with a cape, that's infinitely better for me. Walt is the sadder-but-wiser sheriff. My favorite musketeer was Athos, the heartbroken one<sup>38</sup>."*

Cette partie montre que la traduction du stéréotype a également une fonction sociale, une fonction constructive. La traduction est une forme d'interaction sociale et de communication interculturelle et permet d'éliminer ou de remettre en question des stéréotypes socioculturels.

## II. L'anti-héroïne chez Ron Rash : au-delà des genres

Autant l'antihéros chez Craig Johnson est représenté par un homme tout ce qui a de plus ordinaire ancré dans le réel, avec ses faiblesses humaines, autant l'anti-héroïne chez Ron Rash a une dimension hors norme, surhumaine et inhumaine.

Tout d'abord, il s'agit d'une héroïne, qui au-delà de sa beauté, est anticonformiste pour son époque, et qui plus est, une meurtrière. Telle Lady Macbeth, Serena incite son mari à commettre des meurtres, le premier étant celui du grand-père de son enfant, sous les yeux de la jeune fille qui est enceinte de lui. Tout comme Lady Macbeth, Serena meurt hors scène. En effet, le lecteur le découvre dans l'épilogue. Serena incarne également la tension entre le féminin et le masculin dans les années 1920. Elle est dépourvue ou a supprimé certaines émotions telles que la compassion et la fragilité, associées à la féminité, et la nature lui a enlevé la possibilité de donner la vie, c'est-à-dire l'accès à la maternité. Cela a laissé place à un caractère impitoyable, à l'ambition et à la jalousie. Le fait qu'elle soit privée de maternité menace son avenir et les biens qu'elle a en commun avec son mari. L'existence du fils de son mari, fruit d'une relation ancillaire, entrave sa suprématie. Le parallèle avec Lady Macbeth est à nouveau

---

<sup>38</sup> Entretien avec Craig Johnson en annexe.

pertinent dans la rage qu'a Serena de commettre un infanticide, celui du fils de son mari, dans sa quête d'un pouvoir absolu.

Serena incarne également la sorcière moderne, c'est-à-dire qu'elle succombe à la luxure, suscite le désir, est dotée de pouvoirs presque surnaturels, car elle est capable de dompter un aigle sauvage, est une figure non conformiste, défie l'autorité patriarcale, et menace l'hégémonie du sexe masculin. Cette dimension de son caractère peut être associée à une forme d'héroïsme. Elle surprend par sa beauté et son esprit, mais également par son habillement et son comportement associé à celui d'un homme. Elle a des cals aux paumes de ses mains, car elle travaille comme un homme, elle monte à cheval avec les étriers réunis du côté gauche. Son arrivée en tant que jeune mariée à la gare devant les yeux des associés de son mari, surprend.

<p>There <b>was</b> a gap of two feet between the steel and wood. Serena did not reach for his hand as she stepped onto the <b>planks</b>.</p> <p>RR, (S, 5 : 4)</p>	<p>Un espace large de deux bons pieds <b>béait</b> entre l'acier <b>du marchepied</b> et les planches <b>du quai</b>, mais Serena ne chercha pas la main de son mari pour descendre.</p> <p>BV, (S, 17 : 21)</p>
--	--

Dans cette scène d'ouverture du roman, le physique et le comportement de Serena détonent. La traductrice tend à la surtraduction avec l'explicitation 'marchepied' et 'quai'. L'absence de glose concernant à quel objet renvoient les matériaux, comme dans le texte original, n'aurait pas empêché le lecteur de comprendre qu'il s'agissait bien d'un marchepied et du quai. Ainsi, le choix de l'explicitation de la métonymie en anglais pour un détail qui ne pose pas de problème de compréhension et qui n'est pas un indice dans la trame du roman est étrange. Il relève sans doute de la volonté de la traductrice de bien faire et de fournir autant de détails possibles au lecteur qu'elle juge intéressants. L'emploi du verbe 'béer', d'un registre soutenu et rarement utilisé, alors qu'en anglais le simple verbe être est employé, peut être considéré comme une surtraduction mais la traductrice l'a sans doute choisi pour créer une rime interne entre « béait » et « quai ». On peut presque deviner le plaisir qu'a la traductrice de partager sa « trouvaille ». Encore une fois, ce qui pose question chez Vierende, c'est l'effort de

traduction qui est fait sur le simple auxiliaire *to be* en anglais, alors que l'aspect le plus important de ce passage est le comportement anti-conventionnel et non-genré de Serena qui descend seule du train, sans chercher la main d'un homme pour l'y aider, comme les règles de bienséance le voudraient.

Le passage suivant est extrait de la même scène d'ouverture où George Pemberton ramène sa jeune mariée Serena et où ses associés, Buchanan et Wilkie, la rencontrent pour la première fois.

<p>At <b>five-nine</b>, Serena stood taller than either man, but Pemberton knew <b>other</b> aspects of Serena's appearance <b>helped foster</b> Buchanan and Wilkie's <b>obvious surprise</b> – pants and <b>boots</b> instead of a dress and cloche hat, sun-bronzed skin that belied Serena's social class, lips and cheeks untinted by rouge, hair blonde and thick but cut short <b>in a bob</b>, distinctly feminine yet also austere. (...)</p> <p>RR, (S, 5 : 10)</p>	<p>Avec ses <b>cinq pieds et neuf pouces</b>, Serena était plus grande que l'un ou l'autre, mais Pemberton savait que <b>ce n'était pas uniquement pour cette raison</b> que ses deux associés avaient l'air <b>aussi surpris</b> par son aspect : <b>il y avait aussi</b> le pantalon et les <b>courtes bottes</b> qu'elle portait, au lieu de la robe et du chapeau de cloche <b>qu'ils attendaient</b>, sa peau hâlée par le soleil, qui paraissait démentir sa classe sociale, ses lèvres et ses joues vierges de fard, son épaisse chevelure blonde <b>coupée court</b>, dont la féminité indubitable se teintait néanmoins d'austérité.</p> <p>BV, (S, 18 : 1)</p>
---	--

Contrairement à Aslanides, la traductrice de Johnson, Vierne ne convertit pas le système métrique et traduit *five nine* qui comporte l'élision de *feet* et *inches* par 'cinq pieds et neuf pouces'. Elle rajoute l'unité de mesure afin de s'assurer que le lecteur français comprenne bien. Ceci permet d'apporter une touche d'exotisme. Comme dans l'exemple précédent, Vierne a tendance à surtraduire avec l'ajout de 'courtes' (courtes bottes), 'il y avait aussi' devant la liste des habits que porte Serena et 'qu'ils attendaient'. De plus, *to help foster* est rendu par 'ce n'était pas uniquement pour cette

raison’, qui est un changement de point de vue, comme l’est la traduction de *obvious surprise* par ‘aussi surpris’. La surtraduction semble encore une fois relever de la sensibilité personnelle de la traductrice vis-à-vis de ce personnage féminin dont elle veut souligner le caractère *extraordinaire*.

Wilkie et Buchanan, les associés de Pemberton, restent ébahis à la vue de Serena.

<p>Permberton’s partners appeared incapable of further speech. Their eyes shifted to the leather <b>jodhpurs</b> Serena wore, the beige <b>oxford</b> shirt and black boots. Serena’s <b>proper diction</b> and <b>erect carriage</b> confirmed that she’d attended <b>finishing school</b> in New England, as had their wives. But Serena had been born in Colorado and lived there until sixteen, child of a <b>timber man</b> who’d taught his daughter to shake hands firmly and look men in the eye as well as ride and shoot.</p> <p>RR, (S, 6 : 5)</p>	<p>Les associés de Pemberton paraissaient incapables d’articuler un autre mot. Leurs yeux se portèrent sur les <b>jodhpurs</b> en cuir de Serena, sa chemise beige <b>classique</b> et ses bottes noires. La <b>parfaite correction de son langage</b> et de <b>son maintien</b> leur confirmait qu’elle avait, comme leurs propres femmes, <b>terminé sa scolarité dans une de ces écoles pour jeunes demoiselles de bonne famille qui foisonnent</b> en Nouvelle-Angleterre. Serena, toutefois, était née dans le Colorado où elle avait vécu jusqu’à l’âge de seize ans ; elle était la fille d’un exploitant de bois et de scieries, qui lui avait appris à serrer la main des hommes d’une poigne ferme et à les regarder droit dans les yeux, ainsi qu’à monter à cheval et à manier les armes à feu.</p> <p>BV, (S, 19 : 8)</p>
---	--

Il est étrange de constater que Vierre traduit *jodhpurs* par emprunt, alors que ce terme n’est pas familier pour le lecteur français. *Oxford shirt* devient une ‘chemise classique’, alors que ‘chemise oxford’ aurait été bien acceptée par le lecteur français, d’autant plus que cela reste un détail. Ce lissage du texte original érode son américanité

et n'est pas cohérent avec le choix de l'emprunt *jodhpurs* dans la même phrase, beaucoup moins compréhensible pour le lecteur français. De plus, la traductrice surtraduit à nouveau *proper diction*, rendu par 'la parfaite correction de son langage', qui est un léger faux sens, car *proper diction* dénote une classe sociale et un niveau d'éducation élevé décelable par la prononciation ou le choix de mots de Serena, et non pas forcément la correction parfaite de son langage. *Finishing school*, est traduit par une formule périphrastique 'une de ces écoles pour jeunes demoiselles de bonne famille qui foisonnent'. Le 'qui foisonnent', est vraiment un ajout qui n'est pas nécessaire alors que la périphrase pour expliciter le terme culturel l'est. Ces choix de traduction contradictoires au sein de la même phrase produisent un texte traduit parfois étrange et inégal. On note ici à quel point la traduction de Vierre est plus longue. C'est souvent le cas en raison du foisonnement naturel de la langue française par rapport à l'anglais, mais elle a tendance à faire usage d'ajouts et de surtraductions.

La vue de cette femme si belle et imposante, dont le comportement dénote un caractère bien trempé, impressionne surtout Wilkie.

<p>Though he was, at seventy, over twice her age, Wilkie stared at Serena like a smitten schoolboy, the <b>fedora</b> pressed against his <b>sternum</b> as if to conceal a heart already captured.</p> <p>RR, (S, 5 : 10)</p>	<p>Bien qu'il eût plus de deux fois son âge, puisqu'il était septuagénaire, il contempla Serena avec une mine d'écolier <b>énamouré</b>, le <b>feutre</b> pressé contre son <b>torse</b>, comme pour dissimuler un cœur déjà captif.</p> <p>BV, (S, 18 : 7)</p>
--	---

Il est étrange que la traductrice ait choisi de traduire la métonymie *fedora* [hat] par 'feutre' puisque le terme 'fédora' existe en français. Sans doute a-t-elle voulu conserver la métonymie comme en anglais ? Alors que Rash est poète et qu'il choisit chaque mot au terme d'une douzaine de versions de ses écrits, il est surprenant que Vierre n'ait pas traduit *sternum* par 'sternum', alors que ce terme existe en français et que Rash aurait très bien pu écrire *chest* si c'est ce qu'il avait voulu écrire. Ici, 'torse' est inexact et n'est pas justifié par un problème de traduction particulier.

Cependant, le médecin du camp tout comme le shérif, n'est pas sous le charme de Serena et s'en méfie dès son arrivée.

<p>“I toast you as well, <b>Mrs. Pemberton</b>,” Doctor Cheney said. “The nature of the <b>fairer sex</b> is to lack the <b>male’s</b> analytical skills, but, at least in this instance, you have somehow compensated for that weakness.”</p> <p>RR, (S, 34 : 1)</p>	<p>— Et moi je lève aussi mon verre à votre arrivée, <b>madame</b>, lança le Dr. Cheney. De par sa nature même, le <b>beau sexe</b> ne possède pas les qualités analytiques du <b>sexe fort</b>, mais, dans ce cas précis, vous êtes parvenue, je ne sais comment, à pallier cette faiblesse. »</p> <p>BV, (S, 62 : 19)</p>
---	---

La traduction de *Mrs. Pemberton* par ‘madame’, accentue ce que la traductrice perçoit comme étant le caractère impersonnel du traitement que le docteur réserve à Serena. Elle accentue cette interprétation par la traduction de *male* par ‘sexe fort’. Sans doute a-t-elle voulu proposer un terme suranné qui serait cohérent avec ‘beau sexe’, également désuet, mais Rash a utilisé le terme *male* et non pas un autre terme vieilli comme ‘sexe fort’ (*stronger sex*) dans le texte original. La traduction de Vierre souligne le caractère misogyne du docteur envers Serena qui constate à contrecœur son intelligence malgré le fait qu’elle soit une femme et qui se l’explique par le fait qu’elle n’est peut-être même pas une femme.

En effet, dans ce passage, lors d’une discussion qui tourne à la joute acerbe entre Serena et le docteur Cheney, celui-ci souligne le caractère antinaturel de Serena.

<p>“Your own parents <b>misconstrued your nature</b>.”</p> <p>“How so?”</p> <p>“Your Christian name.”</p> <p>“Another <b>jape</b> your <b>lack of humor missed</b>, Serena said. My parents named me before I left the womb, because I <b>kicked so fiercely to get out</b>.”</p>	<p>— Vos propres parents ont bien <b>mal jugé de votre nature</b> à vous.</p> <p>— Comment cela ?</p> <p>— Je veux parler de votre prénom.</p> <p>— Vos <b>piques ne font pas mouche</b>, dit Serena. Mes parents ont choisi mon prénom avant même que j’aie quitté le</p>
---	--

<p>“But how did they know you’d be a <b>female?</b>”</p> <p>“The midwife told them.” (...)</p> <p>“Colorado sounds even more medieval than western Carolina.”</p> <p>RR (S, 189 : 1)</p>	<p>ventre de ma mère, tant je <b>faisais le diable à quatre pour en sortir.</b></p> <p>— Mais comment savaient-ils qu’ils auraient une <b>fil</b>le ?</p> <p>— La sage-femme le leur avait dit. (...)</p> <p>— On dirait que le Colorado est encore plus arriéré que l’ouest de la Caroline.</p> <p>BV (S, 275 : 25)</p>
--	--

L’utilisation de *nature* par le docteur est volontairement ambiguë et Serena s’y méprend tout d’abord, pensant que Cheney fait référence à son sexe et non pas à son caractère qui est tout sauf serein. *Your lack of humor* est traduit par ‘ne font pas mouche’, ce qui met l’accent sur l’effet des piques du médecin sur Serena et non sur le fait que dans le texte original, elle est beaucoup plus frontale et lui lance une critique, c’est-à-dire son manque d’humour. La traduction de *kicked so fiercely to get out* par la locution nominale ‘faire le diable à quatre’, bien que sémantiquement correct, convoque un symbolisme religieux lié au diable que Rash n’insère pas à ce moment-là dans le texte original, et nombreuses sont les références religieuses dans le roman. En effet, Serena est comparée à l’insolente Jézabel (S : 30 : 31), prophétesse dans le Nouveau Testament et décrite dans l’Ancien Testament comme tentatrice des serviteurs de Jésus Christ qu’elle égare pour qu’ils se livrent à l’immoralité sexuelle et qu’ils mangent des viandes sacrifiées aux idoles. Il semblerait que la traductrice ait encore une fois imposé son interprétation du personnage de Serena au lecteur français, instillant une dimension au personnage qui n’existe pas dans le texte original.

Le caractère antinaturel de Serena qui est inclassable, au-delà du genre, est mis en lumière dans le passage suivant. En effet, lorsque Serena est enceinte, à la stupéfaction des bûcherons, elle continue à monter son cheval et à superviser les opérations. À nouveau, George Pemberton, son propre mari, remarque à quel point elle défie la nature de par son être et ses actions. Les bûcherons ne peuvent expliquer ses caractéristiques antinaturelles qu’en comparant Serena à un phénomène inexplicable de la nature.



<p>He suspected the workers thought of Serena <b>as beyond gender</b>, the same as they might some <b>phenomenon of nature</b> such as rain or lightning.</p> <p>RR, (S, 180 : 11)</p>	<p>Il supposa que les ouvriers pensaient que sa femme était <b>au-delà des réalités physiques</b>, qu'ils la considéraient comme une sorte de <b>phénomène naturel</b> tel que la pluie ou la foudre.</p> <p>BV, (S, 263 : 7)</p>
--	---

La traductrice propose une traduction sémantiquement contradictoire. En effet, elle traduit *beyond gender* pour qualifier Serena, par ‘au-delà des réalités physiques’, ce qui contredit la suite de la phrase où les ouvriers comparent Serena à ‘une sorte de phénomène naturel tel que la pluie ou la foudre’. La pluie ou la foudre font bien partie des réalités physiques et du monde naturel, environnement à travers lequel les ouvriers comprennent et appréhendent le monde qui les entoure. Pour le lecteur français, ce passage est donc peu clair, en raison de la traduction de *beyond gender*. En comparant le texte original et le texte traduit, il est étrange de traduire *gender* par ‘réalités physiques’, ce qui constitue un faux sens. Le texte traduit décrit Serena comme étant une femme chimère, qui n’existerait pas, alors que l’auteur met en lumière sa dimension inclassable au-delà du genre et convoque même un symbolisme qui montre que George Pemberton et les ouvriers, fascinés par Serena, la considèrent presque comme une déesse, car dans d’innombrables légendes et mythologies, les phénomènes naturels étaient expliqués par l’intervention des dieux. Il y aurait presque une allusion à son caractère bisexuel, ou qui défie la différence des sexes.

Or, Serena est tout sauf en symbiose avec la nature. En effet, son infertilité est liée à son rapport à la nature. Serena déforeste et détruit la nature alors que Rachel, qui en fait partie, est fertile et tombe enceinte. Lorsque Serena est emmenée à l’hôpital parce qu’elle a perdu du sang et qu’il y a visiblement un problème avec sa grossesse, le médecin pratique une césarienne.

<p>Then the doctor dipped both hands into Serena’s belly and raised <b>something</b> so gray and phlegmy <b>it</b> appeared to be made</p>	<p>Puis le praticien plongeait les deux mains à l’intérieur du ventre de Serena et en sortait <b>une forme</b> si grise et si couverte de</p>
--	---

<p><b>not of flesh</b> but moist <b>clay</b>. <b>Blood</b> daubing the <b>body</b> was the only indication to Pemberton it could have ever held <b>life</b>.</p> <p>RR (S, 206 : 30)</p>	<p>mucosités qu'<b>elle</b> paraissait faite non <b>pas de chair</b>, mais de <b>glaise</b>. Seules les traces de <b>sang</b> qui <b>la</b> maculaient indiquaient à Pemberton que cette forme avait pu à un moment donné abriter une <b>vie humaine</b>.</p> <p>BV (S, 300 : 21)</p>
--	---

*It* qui renvoie à *something*, est traduit par ‘une forme’, qui a l’avantage de traduire le caractère impersonnel de *something*. La fonction de ce petit mot est très importante en anglais. Le terme ‘chose’ aurait conféré une objectification trop forte par rapport à *something*. Alors que Ron Rash ne cesse de personnifier la nature tout au long du roman, il prive Serena et tout ce qui est en rapport avec elle, de son caractère humain. La perte du fœtus, qui est comparé à de la glaise et le fait que le col de son utérus soit lacéré, renforcent l’image de Serena qui n’a ni genre ni sexe. Enfin, encore une fois, Vierre surtraduit *life*, rendu par ‘vie humaine’, renforçant ainsi la stérilité et la dimension inhumaine de Serena.

La traduction de Vierre met en évidence une tendance à la surtraduction et à refléter son interprétation personnelle, parfois au détriment des intentions de l’auteur. Cela traduit sans doute une forme de fascination pour le personnage surhumain de Serena et par conséquent, une volonté de la traductrice de magnifier les traits de l’anti-héroïne.

## PARTIE IV — LE LANGAGE COMME PAYSAGE

### Chapitre 1. Contexte et définitions

#### I. Stéréotypie du sociolecte : attente du lecteur

Comme l’a très bien remarqué Craig Johnson, les Américains sont attirés par les parcs naturels comme celui du Yellowstone dans le Montana, adossé aux montagnes Rocheuses pour venir y ‘jouer au cowboy <sup>1</sup>’. Et Johnson d’ajouter que ces touristes ‘en veulent pour leur argent <sup>2</sup>.’ En plus du touriste américain prêt à payer pour vivre un peu d’exotisme sur fond de fantasmes et de stéréotypes, le lecteur américain recherche les mêmes choses par une expérience littéraire, textuelle et linguistique. Or, cette appétence, pour tout ce qui représente l’ouest et l’Est américain au sens large, est également partagée par un public international, dont le public français. Cette curiosité ou cette demande — en effet, on ne sait pas vraiment d’où cela émane véritablement et si cette demande est créée par l’industrie culturelle — est satisfaite par la décision d’une maison d’édition de traduire un titre étranger. De toute évidence, qu’il soit français ou américain, le lecteur veut découvrir des milieux ruraux et un mode de vie presque inconnus aujourd’hui à travers ses lectures de Craig Johnson et de Ron Rash. Que sont devenus ces cowboys et ces Indiens aujourd’hui ? Comment parlent-ils ? Comment parlent les habitants des Appalaches, Mecque du *Bluegrass* qui compte des adeptes passionnés à travers le monde, notamment en France ?

Ainsi, ce ‘tourisme culturel’ fait converger l’envie réelle pour certains lecteurs de découvrir une culture et d’une région et les possibilités économiques créées par les maisons d’édition et les auteurs eux-mêmes. Les auteurs du dernier dictionnaire du sociolecte des Appalaches, Montgomery et Heinmiller, font état de ces considérations économiques :

---

<sup>1</sup> “*The dudes come to play cowboy [dans le Wyoming et le Montana] for a couple of thousand a week.*” (Craig Johnson, *The Cold Dish*, 89 : 29).

<sup>2</sup> *They waited half a century of stamping out automobile bumpers to get their western dream; they paid for it, and by God they were going to have it.* (CJ, *The Cold Dish*, 33 : 15).

*“Popular glossaries of mountain speech on the other hand, are often oriented toward the tourist market and produced in large part for entertainment<sup>3</sup>.”*

Ne nous voilons pas la face : si les cowboys, les Indiens et la région des Appalaches ne renvoyaient pas à des stéréotypes linguistiques et culturels dans l’imaginaire et la mémoire culturelle collective cinématographique et littéraire américaine, internationale et européenne, les auteurs ne trouveraient pas de maison d’édition. En outre, quelle ne serait pas la déception du lecteur que de lire des dialogues dans un anglais d’un registre neutre, transparent et sans aspérités ? Fort heureusement pour eux, Craig Johnson et Ron Rash l’ont compris, ces lecteurs en quête d’exotisme veulent du parler ‘local’ avec ses idiosyncrasies. Le lecteur est servi et peut découvrir avec délice et amusement le sociolecte des cowboys, des Indiens et des habitants des Appalaches contemporains. Les surprises ne manquent pas et il est tout à fait possible, voire probable, qu’un lecteur américain ou anglophile enthousiaste et sensible aux coquetteries du langage soit obligé de consulter un dictionnaire pour rechercher l’étymologie d’un mot tombé en désuétude afin de comprendre son usage contemporain dans une tournure ou une expression relevant du sociolecte. Cette lecture-découverte, qui relève presque de l’anthropologie linguistique, est à la hauteur des attentes du lecteur. En effet, le langage, employé par les communautés différentes au sein de ces régions, renforce l’ancrage géographique et ethnologique très fort de leur écriture, qui en constitue l’un des traits saillants.

Évidemment, les marques d’oralité et le sociolecte très marqué dans les romans de Craig Johnson et de Ron Rash constituent un énorme défi pour le traducteur. D’un point de vue traductologique, nous nous demandons inévitablement comment le traducteur peut parvenir à proposer une expérience de lecture semblable.

Ainsi, l’objectif principal de cette partie sera d’étudier le travail des trois traductrices. En effet, quels choix les trois traductrices ont-elles opérés pour traduire le langage familier et les idiotismes propres au tissu social dont ceux-ci sont issus ? Peut-on en dégager une stratégie quelconque ou des techniques récurrentes ? Quels en sont les effets pour le lecteur français qui lit le texte traduit ? Enfin, que révèlent ces

---

<sup>3</sup>Montgomery, Heinmiller, 2021.

choix sur le traducteur lui-même, sur le processus de traduction et plus généralement sur la fonction du traducteur ?

Avant de rentrer dans le vif du sujet, rappelons quelques définitions afin de préciser l'utilisation de certains termes dans cette partie et faisons une brève description des sociolectes présents chez les deux auteurs. Selon le dictionnaire le Petit Robert, un idiolecte<sup>4</sup> est l'utilisation personnelle d'une langue par un sujet parlant, alors qu'un sociolecte est l'utilisation particulière d'une langue par un groupe social donné. Ainsi, l'idiolecte s'inscrit dans le cadre plus large du sociolecte et il est bien question de sociolectes ici que Craig Johnson et Ron Rash transposent à travers leurs personnages.

## II. Les sociolectes chez Craig Johnson : les blancs et les Indiens

Les romans de Craig Johnson ont tous été traduits par la même traductrice, Sophie Aslanides. Johnson a un doctorat en études de théâtre, ce qui transparaît clairement dans ses dialogues finement ciselés. La façon dont le shérif et les habitants du Montana s'expriment relève du sociolecte général de l'Ouest américain tel qu'il apparaît dans les couches sociales populaires. En effet, les traits distinctifs du langage employé se retrouvent chez les habitants des montagnes Rocheuses, pour la plupart constitués de cowboys, d'Indiens et de chasseurs. À l'exception de certains personnages qui appartiennent à une catégorie sociale un peu plus élevée que les autres, les personnages s'expriment dans un langage typique du sociolecte de cette région. Ils disent tous l'attendu *Howdy*, et *y'all* et non pas *Good morning* et simplement *you*, ce qui serait d'un ennui absolu. En effet, tous s'expriment dans un registre plutôt familier et avec des idiotismes propres à la région. Seule l'adjointe au shérif, Vic, emploie un langage argotique, voire vulgaire, qui peut s'expliquer par son plus jeune âge et la volonté de l'auteur de dépeindre un personnage féminin qui va à l'encontre des stéréotypes de la femme. En effet, Vic jure comme un charretier, donne des ordres à son supérieur, le shérif Walt, et tente même de le séduire en exprimant sans détour ses besoins sexuels.

---

<sup>4</sup> Ce terme anglais provient du domaine de la linguistique et date de 1960. Le préfix *idio-* signifie 'particulier', Le Nouveau Petit Robert, 1993.

Par contraste, les personnages qui appartiennent à une catégorie socioprofessionnelle supérieure, comme la secrétaire du shérif, la propriétaire du restaurant *The Busy Bee* et Vonnie, la femme aisée avec qui le shérif amorce une relation amoureuse, s'expriment dans une langue d'un registre neutre, avec moins de tournures et expressions relevant du sociolecte.

Enfin, chez les personnages de Craig Johnson, et c'est ce qui constitue l'un des points forts de son œuvre, c'est la présence de personnages principaux indiens qui déjouent certains stéréotypes ou qui y font allusion avec humour et autodérision. L'on peut distinguer le sociolecte des Blancs de celui des Indiens, et plus précisément des Cherokees. Les Cherokees, qui habitaient dans le massif montagneux des *Smoky Mountains* des Appalaches, se trouvent aujourd'hui dispersés dans l'actuel Oklahoma et dans le Wyoming en raison de l'*Indian Removal Act* de 1830<sup>5</sup> appliqué sous la présidence d'Andrew Jackson. C'est la raison pour laquelle il y a des réserves indiennes dans le Wyoming aujourd'hui et que l'auteur fait apparaître des personnages indiens dans ses romans.

### III. *American Indian English* (AIE), *Hollywood Indian English* (HIE)

Les variétés de langue employées par les Indiens sont propres à cette communauté. Au même titre que le sociolecte appelé *Black English*, l'anglais parlé par les noirs américains du nord, descendants des esclaves d'origine africaine, également appelé 'l'anglais noir' ou *African American Vernacular English*, on peut parler ici d'ethnolecte, et d'*Indian English*, et plus précisément d'*American Indian English*. Il convient de distinguer l'*American Indian English* (AIE) du *Hollywood Indian English* (HIE) qui est un terme inventé par Barbara Meek (2006). En effet elle précise que l'*American Indian English* (AIE) englobe plusieurs dialectes anglais, et que le *Hollywood Indian English* (HIE) fait référence à la représentation fictive des non-Indiens du parler des Indiens. Elle constate que la façon de parler des Indiens au cinéma et dans la littérature comporte des caractéristiques linguistiques stéréotypées. Elle nous fait très justement remarquer que :

---

<sup>5</sup> L'*Indian Removal Act* de 1830 permet la déportation forcée des nations indiennes à l'est de la rivière Mississippi vers l'*Indian Territory*, qui correspond à l'état de l'Oklahoma aujourd'hui.

“For instance, the lexical items *Cochise*, *How!*, *Wounded Knee*, *chief*, *Last Mohican*, and *YMCA* metonymically allude or refer to all Native Americans. Pinball’s<sup>6</sup> greeting, *How!*, is complemented by a hand-raising gesture and a deepening of his voice<sup>7</sup>.”

Contrairement à ce que Meek déplore, Craig Johnson tente de se démarquer de la façon dont les Indiens s’expriment habituellement dans la littérature et au cinéma en jouant avec les stéréotypes. Les répliques de son personnage indien principal, Henry Standing Bear, ne sont pas ponctuées de salutations qui commencent par *How!* mais nous verrons que le *Hollywood Indian* est sous-jacent, tant l’auteur tient à déconstruire ce stéréotype langagier et que malgré cette intention évidente, il perpétue néanmoins des stéréotypes du *Hollywood Indian English*, présent dans l’imaginaire collectif du grand public.

#### IV. Le *Smoky Mountain English* (SME) ou le *Southern Appalachian English* (SAE) chez Ron Rash

Nous savons pourquoi il y a des Cherokees dans le Wyoming aujourd’hui, chassés de leurs territoires et de leurs terres des *Smoky Mountains* dans les Appalaches, pour faire place aux colonisateurs. Et ce sont précisément ces Américains-là et leur sociolecte si particulier que Ron Rash dépeint dans ses œuvres. Mais qu’est-ce que le sociolecte des Appalaches du Sud exactement et quelle est la zone géographique couverte par les Appalaches ?

La langue anglaise est arrivée dans les montagnes des Appalaches du sud à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, principalement par le biais d’Américains de deuxième et de troisième génération d’origine écossaise, irlandaise, anglaise et allemande. Ces groupes sont eux-mêmes issus de la région Piedmont de la Caroline du Nord et du sud-ouest de la Virginie pour peupler des terres occupées par les Cherokees dans le cadre de l’*Indian Removal Act* de 1830. Avant 2004 et la publication du fameux *Dictionary of Southern Appalachian English* (DSAE), la région qui correspondait aux Appalaches du Sud (*Southern Appalachia*), allait de l’est du Tennessee à l’ouest de la Caroline du Nord. Celle-ci a été élargie et délimitée par l’*Appalachian Regional Commission* (ARC) en

---

<sup>6</sup> Pinball Parker est un personnage noir dans le film *Con Air* de 1997 avec Nicolas Cage et John Malkovich.

<sup>7</sup> Meek, 2006 : 94.

2021 pour désormais englober des zones de treize états, soit 420 comtés, allant du sud-ouest de la Virginie de l'Ouest au nord-est de l'Alabama. Avant 1825, la région comptait peu d'habitants blancs. Depuis, sa colonisation par des Américains d'origine européenne, elle a connu d'énormes changements avec l'arrivée des industries minières et forestières et surtout, la création du *Smoky Mountains National Park* en 1934. Après la création du parc national, l'état a eu la volonté d'enregistrer le sociolecte et la culture des montagnards par souci de préservation<sup>8</sup>.

C'est cette popularité toujours grandissante qui a fait de cette région un réservoir naturel et culturel et constitue la région la plus étudiée et documentée d'un massif montagneux de l'Est américain. Cette préservation se fait sous plusieurs formes, dont la publication de dictionnaires et de littérature. Il y a même un département d'études culturelles appalachiennes à la Western California University et Ron Rash lui-même se revendique comme écrivain appalachien. Il s'agit ainsi du sociolecte de cette région, appelé *Smoky Mountain English* (SME) ou encore le *Southern Appalachian English* (SAE), qui est dépeint par Rash. Comme beaucoup de sociolectes, le *Southern Appalachian English* comporte des termes communs avec d'autres régions et communautés. Dans les romans à l'étude, ce sociolecte est parlé par les montagnards et les ouvriers originaires des Appalaches et se distingue du langage des personnages qui ont un statut socioculturel plus élevé, comme les propriétaires de l'empire forestier, les membres du gouvernement, les investisseurs, et les Américains originaires d'autres états des États-Unis.

## **Chapitre 2. Le langage des blancs chez Craig Johnson**

### **I. La difficulté de la traduction de l'oralité et du langage familier**

Ce passage est extrait du début du roman *The Cold Dish*, où le shérif Walt Longmire enquête sur le meurtre de Cody Pritchard, un jeune homme blanc condamné deux années auparavant pour le viol d'une jeune Indienne. Par conséquent, le shérif

---

<sup>8</sup> Ce parc national est le plus visité aux États-Unis. Il reçoit plus du double de visiteurs du parc national du Grand Canyon, qui est le deuxième parc national le plus visité aux États-Unis.



pense à un crime de vengeance et demande à son ami indien, Henry Standing Bear, si cette affaire a eu des échos au sein de la communauté indienne.

<p>« You know the <b>scuttlebutt</b> on the Rez ? » [Walt to HSB]  (CD, 55 : 17)</p>	<p>— Qu'est-ce qu'on raconte dans la Réserve ? (LB, 77 : 21)</p>
--	--

Le terme familier d'anglais américain *scuttlebutt* est éliminé en français, ce qui donne un texte traduit dépourvu de sa couleur locale. Sa traduction par une formulation neutre, 'ce qu'on raconte', est presque périphrastique (ce qui se raconte), alors que les substantifs ne manquent pas en français tels que 'racontars', 'rumeurs', 'ragots', 'commérages', 'bruits', 'cancans', ou encore 'potins'. Ce point n'est pas de l'ordre du détail, car lorsqu'elle y a été confrontée, l'une des traductrices de Ron Rash, Béatrice Vierne, n'a pas manqué de faire passer tout du moins le registre familier de ce terme, même s'il est évident que son caractère nord-américain est quasiment impossible à retranscrire. En effet, elle l'a traduit par 'ragots' (BV, S : 291 : 20).

L'absence de l'auxiliaire d'introduction de la phrase interrogative (*do*) avec l'absence d'inversion du sujet est un marqueur d'oralité typique qui fonctionne également en français avec la même valeur de langage familier : 'Tu sais ce qu'on raconte dans la Réserve ?'. Cependant, la traductrice a fait un autre choix et il en résulte en français une phrase interrogative d'un registre courant. Enfin, le nom *Rez*, qui est l'abréviation familière de *reservation*, rendu en français par la forme pleine 'la Réserve'. Comme en anglais, le terme familier abrégé anglais, *rez* (une 'résa' en français) peut être confondu avec une réservation dans le domaine du tourisme pour une chambre, un restaurant ou un séjour, mais avec la majuscule et le contexte, il ne peut pas y avoir d'ambiguïté. On peut également très bien imaginer que le lecteur français ne sourcille pas lisant 'la Rez' et l'accueille volontiers comme une marque de l'étranger qu'il est venu chercher, dans un roman qui comporte des shérifs, des cowboys et des Indiens.

Malgré la question en « Qu'est-ce que » plutôt que « Que raconte-t-on ? », la traductrice a tendance à effacer les marques d'oralité et l'on assiste à un passage d'un

niveau de langue familier à un registre de langue courant. Ce choix est-il dû à une contrainte de temps qui empêche de réfléchir de façon exhaustive à tous les marqueurs d'oralité et de langage familier dans le texte source ? De toute évidence, le primat est donné au sens. Quoiqu'il en soit, l'on assiste à un passage d'une phrase d'apparence simple et concise en anglais, avec un lexique et un registre marqué, à une phrase d'un registre courant, mais dont le résultat est plus plat en français. Cette élévation du niveau de langue rend le shérif moins proche de son ami, dans un rapport plus hiérarchique et plus lisse dans le texte traduit.

L'exemple suivant confirme la tendance à la traduction neutralisante de la traductrice. Dans cet extrait, le shérif Walt rend visite à son prédécesseur le shérif Lucian en maison de retraite, afin qu'il l'éclaire éventuellement dans sa recherche pour la vérité et le tueur. Celui-ci lui répond :

<p>“<b>Oh hell, I got</b> important crafts to make out’<b>a tongue depressors</b> tomorrow morning. I’m not sure if I <b>wanna</b> cloud my mind with a murder case.”</p> <p>CJ, (CD, 122 : 12)</p>	<p>— <b>Bon sang</b>, demain matin, j’ai un atelier de travaux manuels avec des <b>allumettes</b>. <b>J</b>’suis pas sûr de vouloir m’embrumer l’esprit avec une affaire de meurtre.</p> <p>SA, (LB, 155 : 3)</p>
---	---

Les stéréotypes linguistiques tels que *Oh hell* et *wanna* en anglais campent tout de suite un ancien shérif qui a de la personnalité et sont typiques du parler familier attendu d’un cowboy ou d’un shérif de l’ouest. Les marqueurs d’oralité sont au nombre de quatre en anglais pour deux en français. Cette constatation montre la difficulté qu’ils posent en traduction. L’élision de la préposition *out of* et la contraction *want to* en *wanna* sont rendues par une élision similaire fréquente en français oral, avec le /e/ du pronom personnel ‘je’ avant le verbe (J’suis). Il est évident qu’il est difficile de faire apparaître les élisions au même endroit dans la réplique française puisque les voyelles élidées ne peuvent pas porter pas sur les mêmes mots. La traductrice n’a pas voulu abuser de l’élision à tout va sur tous les mots qui s’y prêteraient sans quoi le français deviendrait trop caricatural et peu naturel. En effet, une phrase où pulluleraient contractions et élisions telles que : ‘d’main, m’tin, d’zalumettes, d’vouloir, ‘vec,

d'meurtre', desservirait le propos. Même si les quatre marques d'oralité sont diluées dans le texte traduit, il y a un effort de traduction du registre familier. Cet exemple montre à quel point le traducteur doit sans cesse négocier, décider, trancher et jongler avec une acceptabilité linguistique et une réception du lecteur imaginé, et que chaque petit détail a son importance.

Il est toutefois curieux de noter la traduction inexacte de *tongue depressors* par 'allumettes', alors que le terme 'abaisse-langue' est disponible en français et tout aussi inhabituel dans un contexte non médical. Son utilisation aurait permis de conserver la touche d'humour et l'autodérision de Lucian sur son âge et les activités auxquelles il est désormais réduit, et qui sont présents dans le texte original. Ces éléments sont conférés par la situation quelque peu absurde et drôle de l'image de personnes âgées qui participent à un atelier d'éveil avec des abaisse-langue. Or, cette même activité effectuée avec des allumettes est plus banale et convenue, mais moins drôle. Il est difficile d'invoquer des raisons d'intelligibilité culturelle pour justifier de ce choix. En outre, l'omission du mot *important* est encore moins compréhensible puisqu'il ne pose aucun problème de traduction et contribue davantage à la perte de l'humour de cette phrase. Est-ce un problème de temps, d'une question d'humour non perçu ou d'un réel choix d'effacer cet élément pourtant caractéristique de l'écriture de Craig Johnson ?

Cela met en évidence qu'en plus de la difficulté que pose la traduction de l'oralité et du registre de langue qui se manifestent différemment en anglais et en français, s'ajoute celle de l'importance du respect des intentions de l'auteur. Le paramètre supplémentaire avec lequel la traductrice doit jouer est l'humour du passage, savamment construit par le choix de mots de l'auteur. Il n'est pas aisé de proposer une traduction qui traite de façon égale tous ces couches et niveaux de difficulté tout en respectant un délai de livraison de la traduction fixé dans le contexte professionnel.

Toujours au cours de la même conversation entre le shérif Walt et l'ancien shérif Lucian, celui-ci répond :

<p>“How the hell should I know. I’m retired.”</p>	<p>— Comment je saurais ? <b>Chuis</b> à la r’traite. SA, (LB, 157 : 3)</p>
<p>CJ, (CD, 124 : 125) :</p>	

Contrairement à la sous-traduction des marques d'oralité dans l'exemple précédent concernant le même personnage, la traductrice a recours ici à la compensation. En effet, l'expression familière typique *How the hell* est rendue par deux marques d'oralité dans le texte traduit avec l'utilisation de la consonne chuintante [ʃ] dans 'chuis' et l'élision de la syllabe initiale dans 'retraite', tous deux marqueurs du registre familier à l'oral. On aurait pu avoir : « Comment j'suis censé le savoir ? » Alors que dans la réplique précédente, l'on peut comprendre la volonté de la traductrice d'éviter de faire un usage abusif de l'élision quelque peu forcée sur des mots tels que 'd'main, d'zalumettes', en ce qui concerne celle-ci, son application au pronom aurait été tout à fait naturel pour transmettre l'oralité du passage : 'j'suis' comme dans la réplique précédente. De plus, ce choix aurait eu comme avantage celui d'harmoniser les mêmes stéréotypes et marqueurs d'oralité des répliques prononcées par le même personnage. Une nouvelle fois, on peut percevoir la volonté de la traductrice de ne pas trop appuyer le trait et de considérer que seules certaines marques d'oralité suffisent pour donner au lecteur français une idée de la façon de s'exprimer du personnage. Ce manque d'harmonisation de la traduction du même stéréotype linguistique pour le même personnage, et par conséquent pour le roman entier, fait également apparaître plusieurs choses. Tout d'abord une absence de stratégie globale concernant les stéréotypes linguistiques de l'oralité. Ensuite une traduction qui semble avoir été effectuée phrase par phrase, et enfin, la preuve que ces éléments ne sont pas considérés comme importants par la traductrice et la maison d'édition.

L'exemple suivant a été choisi pour montrer que le simple remerciement, d'apparence très simple, pose également problème. Ici, le shérif Walt Longmire retrouve un dénommé Jules Belden en cellule de dégrisement. Celui-ci est un cowboy et charpentier alcoolique. Il a été violenté par l'un des hommes de l'équipe du shérif Walt avec qui il ne s'entend pas. Indigné, Walt lui apporte le petit déjeuner en cellule et Jules le remercie.

<p>“Thank ye.” (CD, 85 : 5)</p>	<p>— Merci. (LB, 111 : 21)</p>
-------------------------------------	------------------------------------

Le pronom *ye* au lieu de *you* en anglais courant, relève du langage familier, mais n'est pas argotique. Cette marque d'oralité tente de reproduire la prononciation effective. Il s'agit d'une variante de *you* et peut être utilisé au singulier comme au pluriel et provient de l'écossais et de l'irlandais. Il s'utilise dans un contexte familial, mais pas au travail ou dans un contexte social. Ici, c'est un habitant des montagnes Rocheuses qui l'utilise, mais il est tout aussi utilisé dans la région des Appalaches de Ron Rash. Il est donc difficile de trouver un équivalent en français qui revêtirait à la fois la dimension archaïque et familière. Des équivalents anachroniques du registre argotique urbain existent tels que 'simer' ou 'merci mon frère/vieux', mais ils ne conviennent pas pour des raisons évidentes. Ainsi, le choix de traduction est un choix par défaut, faute de possibilités offertes en français, mais ne permet pas d'entrevoir l'archaïsme en anglais, marqueur familier et dialectal, et prive par conséquent le texte traduit de la coloration régionale linguistique présente dans le texte original. C'est ainsi, que par accumulation de petites marques d'érosion parsemées ci et là, le texte traduit dans son ensemble est moins teinté de couleur locale que le texte source.

Dans le langage familier, *hell* et *damn* sont employés tantôt comme des interjections, des intensificateurs ou des mots qui viennent ponctuer le discours direct familier, mais qui sont non dénotatifs comme l'aphérèse 'fin' pour 'enfin' en français. Elles posent des problèmes à la traduction, car ces termes revêtent plusieurs fonctions et il est difficile d'insérer un équivalent linguistique au même endroit dans la réplique lorsqu'il s'agit uniquement d'un marqueur d'oralité en anglais. Ainsi, la traduction de ces interjections est inégale.

Alors que dans le premier exemple, l'interjection *Oh hell* est traduite par 'Bon sang', il y a maintes instances où les interjections sont à nouveau neutralisées. Les quelques exemples d'interjections prononcées par le chasseur Al Monroe, illustreront ce point.

<p>“<b>What the hell</b> do you want now?”</p> <p>CJ, (CD, 125 : 5)</p>	<p>— <b>Qu'est-ce que</b> tu veux encore</p> <p>SA, (LB, 158 : 8)</p>
<p>“What the <b>hell</b> is going on over here!”</p> <p>CJ, (CD, 188 : 26)</p>	<p>— <b>Bon Dieu</b>, mais qu'est ce qui se passe ici ? [Chasseur, Al Monroe]</p>

De manière générale, *shit* et *gawd* sont traduits par ‘merde’ indifféremment, alors que l’on pourrait imaginer des variantes avec ‘putain’ par exemple.

De même, *nope* est traduit par un ‘non’ tout ce qu’il y a de plus ordinaire, alors que le ‘nan’ pourrait être utilisé en français et que la traductrice choisit de traduire le pendant affirmatif *yep* ou *yeah* par ‘ouais’ ou ‘ouaip’. Par exemple, Reinhartz, l’une des traductrices de Ron Rash, traduit *naw* par ‘naan’ (IR, UPP 33 : 17). Il y a absence de parallélisme des termes *yep/yeah* — *nope* avec ouais/ouaip — nan. L’absence de cohérence et d’homogénéité des marqueurs d’oralité rend les répliques en français moins authentiques dans leur ensemble.

Ces exemples semblent montrer qu’en dehors des contextes très difficiles où il ne reste que le choix de la neutralisation par défaut, même lorsqu’il y a des possibilités de faire passer des signes d’oralité ou de langage familier en français, aucune stratégie globale n’est mise en œuvre puisque la traduction des interjections est inégale. Cette constatation met en lumière la conception de la traduction propre à la traductrice qui semble considérer qu’une traduction qui donne une idée générale d’un registre de langue familière est suffisante pour le lecteur français, au lieu d’une traduction plus précise et recherchée qui pourrait également faire passer des colorations du sociolecte local et par conséquent, des personnages avec plus de vigueur et de personnalité. La question de fond soulevée étant : peut-on de toute façon faire passer un sociolecte dans une langue étrangère par définition ? On retombe toujours sur a langue familière qui sert à rendre tous les sociolectes des langues étrangères au français.

## II. Expressions argotiques

Les exemples suivants sont tous des extraits de répliques du même personnage. Lorsque le shérif Longmire découvre le corps de la troisième victime dans les montagnes enneigées, il est interrompu par Al Monroe, un chasseur au langage familier coloré.

<p>“Holy shit!”</p> <p>CJ, (CD, 189 : 8)</p>	<p>— Putain de merde !</p> <p>SA, (LB, 232 : 3)</p>
<p>“What’s up?”</p> <p>CJ, (CD, 189 : 10)</p>	<p>— Qu’est ce qui se passe ?</p> <p>SA, (LB, 232 : 7)</p>
<p>“<b>I got</b> one of <b>them</b> cabins over by the lake. (...) <b>Jesus</b>, he’s deader <b>than hell</b>.”</p> <p>CJ, (CD, 189 : 12)</p>	<p>— J’ai une cabane là-bas, au bord du lac. (...)</p> <p><b>Bon sang</b>, il est <b>mort de chez mort</b>.</p> <p>SA, (LB, 232 : 8)</p>

Dans le deuxième exemple, le registre familier n’est pas restitué alors que toutes les autres répliques d’Al sont proférées dans un langage argotique, voire vulgaire. Cette question courante en anglais oral (*What’s up ?*) pouvait être aisément traduite par une expression telle que : ‘C’est quoi ce bordel/bazar/binz ?’

Dans le troisième exemple, l’omission de l’auxiliaire *have* au *present perfect* en anglais est difficilement restituable au même endroit en français, mais un effort de traduction aurait pu être fait concernant l’utilisation non standard du pronom *them*, par exemple : ‘J’ai une **d’ces** cabanes là-bas’. La traductrice a habilement traduit le comparatif de supériorité *deader than hell*, employé avec humour, par la formulation ‘adjectif + de chez + adjectif’ (‘mort de chez mort’). Elle rend à la fois le registre familier et l’idée d’insistance véhiculée par le comparatif avec la répétition de l’adjectif ‘mort’.

Dans l’extrait suivant, le chasseur Al explique au shérif les circonstances de sa présence dans la montagne.

<p>“Last three days, <b>had</b> a <b>hell of a drunk goin’</b> til I saw all these <b>damn</b> lights over</p>	<p>— Depuis trois jours, <b>j’m</b>e <b>pique la ruche</b>, et tout d’un coup, <b>j’vois</b> toutes <b>ces putain de</b> lumières de ce côté-ci. <b>J’m</b>e suis dit que quelqu’un devait être</p>
--	---

here; <b>thought</b> somebody'd died (...) Looks like somebody fuckin' did.”	mort. (...) On dirait que c'est <b>putain</b> le cas.
CJ, (CD, 189 : 14)	SA, (LB, 232 :11)

Dans cet exemple, l'oralité en anglais est transmise par les stéréotypes linguistiques que constituent les interjections typiques et fréquentes à l'oral telles que *hell* et *damn*. Nous avons également l'élision d'articles définis et l'omission du sujet implicite ([I] *had*, [I] *thought*, ou encore [It] *looks like*) et l'omission du /g/ final aux mots *goin[g]* et *fuckin[g]*. Concernant ce dernier point, l'omission du sujet 'on' en français est plus difficile. Le terme 'putain' est utilisé comme interjection en français pour traduire indifféremment *damn* ou *fuckin'*. Ici, la reprise de « putain » dans « c'est putain le cas » ne sonne pas très naturel en français. L'élision de l'auxiliaire *had* (somebody'd died) est compensée par une contraction du sujet 'je' ('J'me suis dit'). L'expression *to have (a hell of a) drunk going* est traduite par une expression familière et surannée équivalente, 'se piquer la ruche'. Cependant, l'anglais est peut-être plus facile à comprendre, car l'expression française n'est pas très courante.

Si l'on fait le bilan, il y a sept marqueurs d'oralité présents dans le texte original pour cinq dans le texte traduit. Or, il aurait été possible de faire apparaître davantage de marqueurs d'oralité en français. En effet, les possibilités ne manquaient pas. Ainsi, à nouveau, la traductrice a choisi de brosser une image générale du langage familier et argotique de ce personnage, sans en rendre compte dans sa totalité.

La conversation suivante entre le Walt et Al montre le contraste entre le langage d'un registre plus courant du shérif et celui plus familier du chasseur.

“Al, can you make coffee over at your cabin?”	— Al, vous pouvez faire du café, dans votre cabane ?
“Oh hell yeah. Best coffee on the mountain.”	— Ouais <b>bien sûr</b> . <b>Le meilleur</b> café de la montagne.
	— Cela vous ennuerait d'y aller et de nous en préparer un grand pot ? On



<p>“Would you mind going over and making us a big pot? It looks like we’re going to be here for a while.”</p> <p>“You <b>damn well</b> bet!” He saluted again and <b>traipsed off</b> toward the lake.</p> <p>CJ, (CD, 189 : 19)</p>	<p>dirait qu’on va être là encore un bon moment.</p> <p>— <b>Pour sûr</b>, moi, j’vous le dis !</p> <p>Il me refit un salut et partit <b>en traînant</b> les pieds vers le lac.</p> <p>SA (LB, 232 : 19)</p>
--	--

Ici, *hell* et *damn* et *well* ont une fonction emphatique, pour intensifier l’acquiescement. La traductrice a rendu cette idée avec des variations sur l’adjectif ‘sûr’ : ‘bien sûr’, ‘pour sûr’. Ici, l’omission du sujet + verbe [*It is the*] *best coffee on the mountain* en tant que marqueur d’oralité a été retenue par la traductrice, car cela fonctionne également en français avec la même valeur de langage familier à l’oral : [C’est] le meilleur café de la montagne. La traductrice aurait même pu omettre l’article défini ‘le’ de la forme superlative en français, comme en anglais sans que cela ne surprenne le lecteur : ‘Meilleur café de la montagne.’ Au lieu de ‘Le meilleur café de la montagne.’ De plus, ce n’est pas très idiomatique de dire « de la montagne », alors que « du coin » marche mieux, même si c’est moins spécifique.

En ce qui concerne la série de deux adverbes d’emphase dans la réplique “*You damn well bet!*”, la traductrice a utilisé la variante ‘pour sûr’ afin de ne pas répéter ‘bien sûr’ qu’elle a utilisé quelques lignes plus haut avec la même valeur de confirmation d’une information. L’emphase est appuyée avec l’emploi de l’expression : ‘j’vous le dis !’, avec l’élision de la voyelle /e/ du pronom employé par compensation pour faire passer l’idée de langage familier oral. Le verbe à particule de registre familier en anglais, *to traipse off*, a été traduit par une expression familière aussi (‘traîner les pieds’) au gérondif étant donné que les *phrasal verbs* n’existent pas en français. Elle utilise le procédé bien connu du ‘chassé-croisé’ pour traduire ce verbe prépositionnel.

Après s’être fait promettre du café par Al le chasseur, le shérif se rend à sa cabane, où celui-ci lui répond dans son langage toujours aussi coloré.

<p>After a moment, I knocked again.  <b>“Hold yer goddamned horses!”</b> (...)  <b>“C’mon in, General. Coffee’s ready.”</b>  CJ, (CD, 192 : 3)</p>	<p>Quelques instants plus tard, je frappai à nouveau.  <b>Putain, on se calme !</b>  <b>Entrez donc général</b>, le café est prêt.  SA, (LB, 235 : 21)</p>
--	--

La traduction de la première expression, “*Hold yer goddamned horses!*” → Putain, on se calme ! donne le primat au sens et respecte le registre de langue très familier, mais ne transmet pas l’image de l’expression en anglais, teintée de couleur locale avec l’image de chevaux qu’un cowboy fait ralentir. La deuxième expression est traduite par une expression presque équivalente. Cependant les deux marqueurs d’oralité que constituent les contractions de *come* et *is* dans *C’mon* et *Coffee’s*, n’apparaissent pas dans le texte traduit. Rien n’empêchait la traductrice d’opérer une élision telle que ‘l’café est prêt’, qui est très courant à l’oral en français, sans tomber dans la caricature. Il y a même une légère incohérence de registre entre la première réplique et la deuxième dans le texte traduit. Cet exemple illustre encore l’absence de stratégie globale de la traduction de l’oralité de la traductrice, car son usage de l’élision pour traduire les marques d’oralité en français est inégal.

Dans le passage suivant, le shérif Longmire lit une lettre de la division générale des analyses chimiques dont le numéro de dossier se termine par une suite de sept numéros 7.

<p><b>Hell</b>, with all those sevens we were bound to get lucky.  CJ, (CD, 78 : 4)</p>	<p><b>Bon sang</b>, avec tous ces 7 on allait forcément avoir de la chance.  SA, (LB, 103 :15)</p>
---	--

<p><b>Son of a bitch</b>, that narrowed the field.  CJ, (CD, 78 : 8)</p>	<p><b>Putain de merde</b>, ça restreignait les pistes. SA, (LB, 103 : 19)</p>
--	---

Le narrateur et protagoniste, le shérif Longmire, nous livre sa pensée intérieure ponctuée d'interjections, explétifs familiers et jurons caractéristiques des habitants des montagnes rocheuses et exprimée dans un registre beaucoup plus familier que lorsqu'il interagit réellement avec les autres personnages. Ainsi son statut et sa fonction professionnelle l'obligent à exercer une retenue dans sa façon de s'exprimer à l'oral lorsqu'il est en présence d'un interlocuteur.

Notons que la traductrice a souvent recours à l'explétif vulgaire 'putain' pour traduire *Son of a bitch*, *Hold yer goddamned horses!* (Putain, on se calme !), ou encore le juron *Jesus*. Par conséquent, c'est plus marqué en français.

Les langues anglaise et française ont toutes deux recours à l'orthographe et la ponctuation en tant que marqueurs d'oralité et de registre de langue. En effet, il peut s'agir d'élision de voyelles, d'élision de mots, ou encore d'omissions de sujets et de verbes implicites. Or les exemples ci-dessus mettent en lumière l'absence de stratégie traductive de la part de Sophie Aslanides et une dilution certaine des marques d'oralité dans le texte traduit. Cette érosion de l'oralité résulte d'un traitement inégal de la traduction de l'oralité par la traductrice face aux mêmes faits de langue, et également, il faut le souligner, de la différence de fonctionnement entre les deux langues, qui oblige fréquemment la traductrice à faire un choix de traduction qui relève de la neutralisation ou de la compensation. Ces quelques exemples mettent en évidence la difficulté extrême que pose la traduction de l'oralité. Il en résulte un texte traduit qui suggère et esquisse le paysage langagier, mais qui reste néanmoins beaucoup moins marqué et cohérent dans le texte traduit.

### Chapitre 3. L'*Indian English*

#### I. Des gestes et des bruitages

La meilleure façon de mettre en lumière l'*Indian English*, est de s'intéresser au passage où Craig Johnson présente le personnage indien Henry Standing Bear pour la première fois. Tout d'abord, il s'agit d'un personnage récurrent de la série *Longmire*, et il est le fidèle ami du shérif Walt Longmire. Par conséquent, l'enjeu littéraire est important et l'auteur a particulièrement soigné sa présentation au lecteur. En effet, la description du personnage et les répliques elles-mêmes campent un personnage qui peut immédiatement être identifié comme un personnage indien. L'intention de l'auteur de renverser les stéréotypes associés aux différentes nations indiennes apparaît clairement. Cependant, malgré cette intention, les passages étudiés vont mettre en évidence que l'auteur et par conséquent la traductrice perpétuent certains stéréotypes par le biais du langage, qui sont le résultat d'un long passif historique et culturel sur la représentation des Indiens vus par les Blancs.

Ainsi, lors de la première rencontre avec Henry, le lecteur le découvre dans son bar *The Red Pony* en train de réparer une panne d'électricité. Dans les deux paragraphes qui précèdent, le shérif Walt retrace l'historique de leur amitié. Il raconte leur première rencontre à l'école, leur confrontation au football américain au lycée, l'engagement politique de Henry, celui de Walt dans les marines pendant la guerre du Vietnam, leurs désillusions communes et la vie tranquille menée par Henry depuis en tant que gérant du bar *The Red Pony*. Le shérif loue la force physique et les qualités intellectuelles de Henry, dont il précise qu'il est un lecteur averti.

We looked at each other, his expression carrying <b>the</b> quiet self-deprecation that <b>usually held some hidden meaning</b> . “ <b>Beer Tonto?</b> ” he asked as he handed me an open Rainier and continued past with what appeared to be a tire iron in the other hand. [...] Henry’s face was, <b>as always</b> , <b>impassive</b> .	Nous échangeâmes un regard. Son visage arborait cette expression d'autodénigrement tranquille qui possédait <b>généralement</b> un sens caché. — <b>Une bière, Grand Chef ?</b> demanda-t-il en me tendant une Rainier ouverte au passage. [...] Le visage de Henry était, <b>comme toujours, impassible</b> .
---	--

<p>“<b>Damn.</b>” <b>Without another word</b>, he slipped the tire iron beneath the next board and popped it to the floor. Same result. “<b>Damn.</b>”</p> <p>I figured it was time to ask, “Are we redecorating, or are we looking for something specific?” He <b>gestured</b> to the wall with a hand that <b>pleaded and threatened</b> at the same time.</p> <p>“<b>Fuse box.</b>”</p> <p>“You covered it up with boards?”</p> <p><b>Another sidelong glance.</b> “<b>At least I have walls.</b>”</p> <p>CJ, (CD, 15 : 9)</p>	<p>— <b>Merde.</b></p> <p><b>Sans rien ajouter d’autre</b>, il glissa le démonte-pneu sous le panneau suivant et le décolla du mur. Même résultat.</p> <p>— <b>Merde.</b></p> <p>Il était temps de risquer une question.</p> <p>— On refait la déco ou on cherche un truc en particulier ?</p> <p>Henry <b>gesticula</b> en direction du mur d’une main à la fois <b>suppliante et menaçante.</b></p> <p>— <b>La</b> boîte à fusibles.</p> <p>— Tu l’as recouverte de panneaux de bois ?</p> <p><b>Un autre regard de travers.</b></p> <p>— <b>Moi, au moins, j’ai des murs.</b></p> <p>SA (LB, 30 : 1)</p>
---	---

Il apparaît clairement que le narrateur et les répliques de Henry renvoient celui-ci à sa communauté ethnique même si transparaît la volonté évidente de la part de l’auteur d’inverser la relation stéréotypée de relation maître-subalterne très fréquemment dépeinte dans la littérature et au cinéma. En effet, il faut reconnaître que la salutation *Beer Tonto ?* est pour le moins originale et ironique. Rappelons ici que *Tonto* est le fidèle acolyte comanche du célèbre cowboy justicier, le *Lone Ranger*. Le traitement du stéréotype socioculturel de ce point précis et du choix de la traductrice est traité dans le chapitre ‘Stéréotypes sur les Indiens’. Ce que nous pouvons rajouter c’est que ce stéréotype est tellement ancré dans la mémoire culturelle américaine que sa simple évocation métonymique ou son allusion ironique par le personnage indien suffit pour que l’on comprenne de quoi il s’agit. Richard E. Littlebear rappelle que la volonté d’éradiquer les langues indiennes comme le cherokee a inévitablement effacé d’identité des Indiens et que cela a laissé la voie ouverte à une réinvention de l’identité des Indiens tels que perçus par les blancs :

*“Such systematic attempts did succeed in wiping away the identities of American Indian Languages as beings less than human. We have all heard Tonto speak to the Lone Ranger. We have all seen the tall American Indian, with arms regally crossed, uttering with studied profundity, “Ugh”. And we have seen and been disgusted by American Indian mascots engaging in foolish antics on football fields<sup>9</sup>.”*

Ce qui nous intéresse ici est le langage des personnages indiens, les commentaires qu’en fait le narrateur et comment cela a été traduit en français. En effet, dans la littérature et surtout au cinéma, en guise de salutation, l’Indien dit généralement *How !* d’une voix grave, accompagnant ce qui peut être décrit comme un grognement onomatopéique au geste, en levant le bras. À ce sujet, l’anthropologue Barbara Meek rappelle qu’elle-même et d’autres anthropologues ont constaté que :

*“When the fictional utterances of Indians have been commented on, such terms as “whooping”, “grunting” and “primitive” have been used to describe them, as well as phrases like “a weird sort of pidgin English<sup>10</sup>.”*

Ainsi, au lieu de ce stéréotype attendu, nous avons ici une réplique d’un humour mordant qui projette son identité. Cette référence détournée au personnage de Tonto ainsi qu’à la salutation *How* dans le texte original sont autant de termes (tels que *squaw, teepee, powwow, sweatlodge, medicine, dreamcatcher, buffalo, etc.*) qui renvoient de façon métonymique aux Indiens.

Cependant, les répliques laconiques en un ou deux mots comme ‘*Beer Tonto*’, ‘*Damn*’, ou encore ‘*Fuse box*’, relèvent de l’imaginaire des blancs sur ce qu’est l’Autre, l’Indien, le ‘*Hollywood Indian<sup>11</sup>*’, créé et entretenu par les films de Hollywood.

Examinons rapidement le langage utilisé pour décrire Henry. En effet, le narrateur indique que généralement, les paroles de Henry ont un sens caché et qu’il a toujours un visage impassible. C’est ce que Barbara Meek identifie comme étant un trait distinctif stéréotypé de l’Indien stoïque :

---

<sup>9</sup> Richard Littlebear : 2003.

<sup>10</sup> Barbara Meek, 2006 : 94.

<sup>11</sup> Hill, Jane H, Language, race and white public space. *American Anthropologist*, 100: 680-89, Cambridge University Press, 1998.

“The unnamed character’s lack of expression, eye contact, and verbal response conform with popular conceptions of Native American stoical behavior <sup>12</sup>”. (Meek, 2006 : 94)

Ainsi, les répliques de Henry Standing Bear ne sont pas les seuls vecteurs d’identification de *l’Indian English*. L’absence d’auxiliaires dans la phrase interrogative, les interventions laconiques ou sous forme d’interjections, sont autant de façons pour l’écrivain de dépeindre le paysage d’un sociolecte indien stéréotypé. D’ailleurs, Henry revendique et met en relief cette différence d’appartenance de sociolecte comme l’illustre l’exemple ci-dessous.

Dans ce passage, le shérif Walt demande à Henry quel est le sentiment des Cheyennes sur la façon dont il a géré l’affaire du viol collectif de Melissa, une jeune Indienne déficiente mentale, par de jeunes blancs.

<p>General feeling — he <b>pointed up the phrase</b> as silly <b>white-man</b> talk — is that you could have done better.”</p> <p>CJ, (CD, 55 : 27)</p>	<p>— L’avis général... (Il exagéra son articulation pour me signifier que c’était bien une connerie de Blanc) ... c’est que tu aurais pu faire mieux.</p> <p>SA, (LB, 77 : 33)</p>
---	--

Il y a un décalage de registre entre le groupe nominal *silly white-man talk*, d’un registre neutre, rendu par ‘une connerie de blanc’. En outre, le terme ‘connerie’ ne traduit pas tout à fait l’idée qu’a la communauté indienne sur la façon de s’exprimer typique des blancs qu’ils considèrent comme du verbiage. Ce que souligne Henry ici, c’est la différence de conception de la communication orale et la façon de s’exprimer entre les Indiens et les blancs. En effet, sa façon laconique de s’exprimer est mise en opposition aux formulations du parler des blancs qu’il considère comme fuyant ou creux. L’emploi de la majuscule en français pour le terme ‘Blanc’ traduit la dimension générique du syntagme nominal, alors que les termes *phrase* et *talk* sont éliminés. Or c’est précisément ce verbiage typique des blancs qui constitue le point de divergence que Henry souligne. Cette remarque sur le parler des blancs que se permet Henry est

<sup>12</sup> Meek, *op. cit.*, 2006 : 94.

inattendue et surprenante, car les rôles sont inversés. En effet, ce sont habituellement les Indiens et leur façon de parler stéréotypée qui font l'objet de moqueries.

Le texte traduit permet au lecteur français de saisir qu'il y a bien une mise en opposition entre les Indiens et les blancs, mais il ne comprend pas forcément que cette opposition porte ici sur la façon dont s'expriment les blancs. Il peut même être induit en erreur et penser que le terme 'connerie' renvoie à la façon dont l'affaire du viol a été gérée, ce qui est confirmé par la suite de la phrase, 'que tu aurais pu faire mieux.' En effet, les jeunes hommes qui ont violé l'Indienne Melissa ont été condamnés à des peines légères de deux ans avec sursis par un jury où ne siégeait aucun Indien. Le ressentiment des Cheyennes est donc encore palpable.

## II. La langue-culture indienne

Cette différence entre l'*Indian English* et l'anglais des blancs ne s'arrête pas là. Bien évidemment, il y a des différences linguistiques et culturelles entre les différentes nations indiennes qui se manifestent jusque dans le comportement de leurs chiens de compagnie. Dans le passage suivant, le shérif Walt et son ami Henry arrivent sur une réserve et sont entourés de chiens.

<p>Henry rolled down his own window as he parked and growled very loudly, "Wahampi !" The dogs slid to a stop, yelped, and ran back under the porch (...)</p> <p>"Lakota for stew. Those dogs are Sioux from Pine Ridge."</p> <p>"How can you tell?"</p> <p>Henry knocked. "Cheyenne dogs would wait quietly til you got out of the truck."</p> <p>CJ, (CD, 153 : 15)</p>	<p>Henry descendit sa vitre tout en se garant et gronda très fort :</p> <p>— Wahampi !</p> <p>Les chiens se figèrent et, avec un ultime glapissement, coururent se cacher sous le porche (...)</p> <p>— Le mot lakota pour ragoût. Ces chiens sont sioux, ils viennent de Pine Ridge.</p> <p>— Comment tu sais ça ?</p> <p>Henry frappa à la porte.</p>
---	---



	<p>— Des chiens cheyennes attendraient tranquillement qu'on descende du camion.</p> <p>SA, (LB, 191 : 1)</p>
--	--

Le terme lakota *wahampi* a été reporté directement, car sa signification est explicitée dans la réplique qui suit.

Dans l'extrait suivant, le shérif doit effectuer un test balistique sur une carabine qui appartient à Lonnie Little Bird, le père de Melissa, la jeune fille indienne victime de viol. Il fait la conversation à Dena Many Camps, une Cheyenne, dans le bar de Henry. Ses doigts effleurent les plumes de l'arme.

<p>Owl. She looked closer and her hand froze. Ohohyaa...</p> <p>That mean owl ? (...)</p> <p>No, it means...terrible. Sehan...</p> <p>CJ, (CD, 163 : 30)</p>	<p>— Hibou. (Elle regarda de plus près et sa main se figea.) Ohohyaa..</p> <p>— Ça veut dire hibou ? (...)</p> <p>— Non, ça veut dire... terrible. Sehan...</p> <p>SA, (LB, 203 : 16)</p>
--	---

Ici aussi, la traductrice a emprunté le terme cheyenne comme dans le texte original. Mis à part les anthroponymes qui sont des traductions du cheyenne vers l'anglais, les expressions ou termes en cheyenne sont tous reportés entièrement dans le texte traduit. Les lecteurs américain et français rencontrent ainsi le même nombre de mots cheyennes transcrits phonétiquement en anglais dans le texte original que dans le texte traduit. L'orthographe de la transcription phonétique en français n'a pas été modifiée, car la prononciation du mot n'est pas importante. En effet, seule l'est sa présence dans le texte en tant que marqueur d'exotisme 'authentique'.

Les répliques suivantes sont celles de Brandon White Buffalo qui parle à son ami Henry Standing Bear, lequel accompagne le shérif sur la réserve dans son enquête pour trouver le meurtrier.

<b>Little brother</b> , where have you been? CJ, (CD, 144 : 14)	<b>Petit frère</b> , où t'étais passé ? SA, (LB, 180 : 12)
<b>Little brother</b> , I have lovely sandwiches. CJ, (CD, 145 : 29)	<b>Petit frère</b> , j'ai de super sandwiches ! SA, (LB, 182 : 3)

Lorsque Craig Johnson écrit des dialogues avec des personnages indiens qui se parlent entre eux, il confirme le stéréotype du parler des Indiens que l'on peut observer dans la littérature ou dans les films, c'est-à-dire que le lien de parenté ou le lien social est énoncé entre l'énonciateur et son interlocuteur. L'anthropologue Mark Raymond Harrington nous apprend que dans la communauté tewa du Nouveau-Mexique et du nord-est de l'Arizona, les termes décrivant le lien entre les Indiens et leurs interlocuteurs appartiennent à quatre catégories : les liens de consanguinité, les liens par le mariage, le sexe et l'âge et une catégorie diverse où un terme anglais est utilisé. (Harrington : 1912)

Ici, l'un des personnages indiens, Brandon White Buffalo, salue son cousin et non son frère, Henry Standing Bear, qu'il n'a pas vu depuis un certain temps. Harrington indique que le qualificatif *little brother* est employé de façon assez libre même avec une personne qui n'est pas réellement un frère au sens biologique du terme :

*“Little brother [is] loosely applied to second, third, or fourth cousin or other relative or person younger than self<sup>13</sup>.”*

Cette forme de salutation a une fonction sociale d'inclusion et établit un rapport de reconnaissance et de communion entre les Indiens du même clan. Il est intéressant d'apprendre que la communauté tewa n'a pas de mot pour désigner la tribu ou la famille qui sont des concepts occidentaux, mais le mot 'clan' existe. Ces termes désignant la relation entre les personnes illustrent ce que l'anthropologue Bronislaw Malinowski a appelé la communion phatique<sup>14</sup> (repris par la suite par R. Jakobson) qu'il décrit comme étant un phénomène psychosocial à fonctionnement linguistique qui est typique de la façon de s'exprimer des Indiens. En effet, nommer le lien de

<sup>13</sup> John P. Harrington, *Tewa relationship terms*, 1912 : 487.

<sup>14</sup> B. Malinowski, *The meaning of meaning*, 1936.

parenté réel ou pas entre les personnes joue le rôle de lubrifiant social où le signifiant est plus important que le signifié. Ici, cette mise en relation permet d'établir et de favoriser la communication.

*“Phatic communion (...) serves to establish bonds of personal union between people brought together by the mere need of companionship and does not serve any purpose of communicating ideas<sup>15</sup>.”*

Chez les Indiens, cette coutume de nommer les personnes en fonction du lien qu'a le locuteur avec son interlocuteur est surtout présente pour montrer de la sympathie ou de l'empathie envers une personne.

*“The free everyday use of relationship terms between individuals who are not actually related as the terms indicate is encountered everywhere in the Southwest. The custom is explained as a spontaneous expression of a deep feeling of friendship or kinship that runs through the thought of the Indians. Especially when misfortune or sorrow are present, relationship terms are freely indulged in<sup>16</sup>.”*

Cette vision du monde est transposée aux autres communautés, notamment les blancs, qui tombent dans la catégorie 'divers' (*miscellaneous relationship terms*) et qui sont désignés par leur fonction sociale ou officielle. L'exemple suivant montre que lorsque Brandon White Buffalo s'adresse au shérif blanc Longmire, il le nomme par sa fonction de représentant de la loi générique, et non pas par son nom ou prénom. Alors que Brandon White Buffalo a devant lui une personne spécifique, actualisé par le fait qu'il lui adresse la parole, il choisit néanmoins de rendre compte de son existence qu'au sens générique.

<p>You lost a wife too, <b>Lawman</b>?</p> <p>(CD, 146 : 4)</p>	<p>T'as perdu une épouse, toi aussi,</p> <p><b>Officier</b> ?</p> <p>(LB, 182 : 14)</p>
---	---

<sup>15</sup> Ibid, 1936 : 338.

<sup>16</sup> Harrington, *op.cit.* : 474.

L'anthropologue Dorothy Lee explique que l'Indien Wintu fait référence aux objets animés ou inanimés presque toujours dans leur sens générique et qu'il ne précise le nombre que s'il a une raison particulière de le faire, cela étant vrai pour beaucoup de langues indiennes :

*“The particular then exists, not in nature, but in the consciousness of the speaker. What to us is a class, a plurality of particulars, is to him a mass or a quality or an attribute<sup>17</sup>.”*

Le choix du terme ‘officier’ pour traduire *lawman* fait passer la notion de relation d'autorité et le caractère officiel du shérif, mais enlève par la même occasion l'accent mis sur la notion de loi en anglais, qui montre la façon dont les Indiens perçoivent les blancs, c'est-à-dire comme des hommes de loi qui font la loi et qui imposent leur loi. La majuscule en anglais souligne le caractère générique du terme, qui est typique de la conception indienne.

Le substantif *lawman* est apparu en 1944 et ce terme est propre à l'anglais américain. Il désigne un représentant de l'autorité, notamment les shérifs et les marshals. Bien qu'il existe des utilisations spécifiques du terme ‘officier’ en français dans le domaine de la finance, du droit administratif ou du droit pénal, l'acception courante du terme seul et non suivi d'un mot associé, est celle de militaire gradé dans l'armée de terre ou de mer. Toutefois, il est évident que dans ce contexte précis, l'utilisation du terme ‘officier’ sous-entend le qualificatif ‘officier [de police]’. Cependant le terme *officer* existe en anglais aussi, et correspondrait davantage à l'anglais courant contemporain. En effet, dans la vie courante ou dans les films ou séries télévisées américaines où les enquêtes criminelles pullulent, un Américain blanc s'adresserait à un officier de police avec le mot *officer* et non pas *lawman*. Or l'auteur a choisi *lawman* avec toute sa charge sémantique et culturelle, car il relève de l'*Indian English* de par le fait d'une part qu'il reflète la façon dont les Indiens perçoivent les blancs, et d'autre part qu'il s'agit d'un mot composé. Harrington nous apprend que les noms donnés aux Indiens et aux non-Indiens sont toujours des noms composés. Par conséquent, le groupe nominal ‘homme de loi’ en français aurait l'avantage d'être un terme générique tout comme en anglais et serait plus proche de *lawman* au niveau

---

<sup>17</sup> Dorothy Lee, *Freedom and Culture*, 1959 : 130.

sémantique et syntaxique par la conservation du mot ‘loi’. Ce court extrait d’apparence anodine, illustre l’attention qu’il faut porter à la charge culturelle et historique d’un terme et qu’on ne dit pas la même chose d’une langue à l’autre. Le choix de la traductrice aplanit le texte traduit qui devient sémantiquement et culturellement plus large et global, plus *globish*, selon l’anglicisme employé par Barbara Cassin.

### III. Question ou affirmation ?

En effet, après ces observations qui reflètent le discours de l’auteur sur l’existence et sa conception d’un *Indian English*, examinons d’autres caractéristiques de ce sociolecte et comment la traductrice les a rendus en français. Comme nous venons de le voir, les personnages indiens s’expriment de façon laconique, mais ce n’est pas le seul trait distinctif. Contrairement au parler noir dans *Huckleberry Finn*, l’*Indian English* n’est pas caractérisé par un discours familier populaire non standard, mais plutôt par une façon de s’adresser à son interlocuteur, et une ambiguïté sémantique qui découle de l’organisation syntaxique, particulièrement ressentie dans les phrases interrogatives. Dans son étude de la langue cheyenne, l’anthropologue Sarah Murray met en évidence des propriétés sémantiques spécifiques de ce qu’elle nomme le mode illocutoire des phrases déclaratives, interrogatives et impératives. Elle montre comment la morphosyntaxe d’une phrase d’apparence déclarative par exemple, est sujette à interprétation.

*“The type of sentence (or clause) does not determine the illocutionary force of an utterance: a declarative can be used to make a statement, ask a question, or request action, as influenced by a number of pragmatic factors<sup>18</sup>.”*

Et c’est précisément ce que l’auteur illustre dans les dialogues avec des personnages indiens. Le shérif n’est jamais sûr de bien comprendre ou d’avoir compris comme le montre l’exemple suivant où il parle avec Brandon White Buffalo. D’un point de vue structurel, il s’agit d’une phrase interrogative avec absence d’inversion du sujet, très fréquent au discours direct familier en anglais comme en français, ce qui est tout ce qu’il y a de plus ordinaire.

---

<sup>18</sup> Sarah Murray, *Evidentiality and Illocutionary Mood in Cheyenne*, 2016 : 487.

<p><b>It is</b> a horrible thing to lose, a wife?  (CD, 146 : 6)</p>	<p><b>C'est</b> terrible, de perdre une épouse, non ?  (LB, 182 : 17)</p>
--	---

Les répliques de Brandon White Buffalo sont constituées d'une série de questions qui confèrent une dimension philosophique aux échanges. En effet, les répliques sont caractérisées par l'absence d'inversion du sujet dans les phrases interrogatives ainsi que l'absence de '*question tags*'. C'est précisément leur absence en anglais qui donne lieu à l'interprétation sémantique. La présence d'un *question tag* (*isn't it ?*) permettrait d'obtenir la confirmation de la question qui vient d'être posée. L'interlocuteur ou le lecteur ne sait pas s'il s'agit d'une phrase affirmative ou interrogative. On ne sait pas si Brandon veut dire qu'il sait ou qu'il a entendu dire qu'il est terrible de perdre une femme, s'il en est témoin, s'il l'a vécu, s'il suppose que ça l'est, ou s'il pose réellement une question. Murray explique que la langue cheyenne est centrée sur l'énonciateur et la notion d'*evidentiality*, où l'énonciateur précise le degré de 'preuves' de la source d'une information qu'il donne.<sup>19</sup> Elle montre l'interprétation nécessaire dans la compréhension des phrases au mode *evidential* et illocutoire qui pose inévitablement des problèmes de traduction :

*"Evidentials and illocutionary mood can be seen as natural semantic class – they contribute similar kinds of meanings and show complex interactions. (...) Evidentials can be difficult to translate into English. Here I usually translate them as a parenthetical (e.g. Annie won, I gather) (...) depending on what is most appropriate given the evidential and the context. Evidentials in Cheyenne are anchored to the speaker in declaratives – it is the speaker's source of evidence<sup>20</sup>."*

Cette manière de s'exprimer confère une dimension énigmatique aux parlers des personnages indiens. Or ces particularités syntaxiques propres à la langue cheyenne ne sont pas rendues dans le texte traduit. En effet, la traductrice a rétabli l'équilibre grammatical et rythmique de la phrase qu'elle identifie comme étant clairement une phrase interrogative au plan sémantique, puisqu'elle rajoute le 'non' en fin de phrase.

<sup>19</sup> Une phrase non glosée par 'j'ai entendu dire que, on m'a dit, je suppose que, cela doit être' est une phrase qui indique une preuve directe de la source d'information (Murray : 2016)

<sup>20</sup> Murray, *op. cit.*, 2016 : 494.

Ceci sous-entend que l’interlocuteur attend une confirmation en réponse à sa question fermée.

En effet, si la traductrice avait proposé une traduction plus proche syntaxiquement de l’anglais, sans rajouter de ‘non’, l’ambiguïté sémantique aurait ainsi été conservée. Sa traduction a pour effet de classer la phrase résolument dans la catégorie des phrases interrogatives. Cependant, l’effet de vérité-question à dimension philosophique du discours indien ne transparaît pas dans le texte d’arrivée.

La formulation en anglais joue justement sur la syntaxe ambiguë, qui ne permet pas au shérif de savoir s’il s’agit d’une question à laquelle Brandon voudrait une réponse, ou s’il s’agit d’une déclamation presque philosophique. L’on peut penser qu’une formulation par calque syntaxique tel que : « C’est une chose terrible (que) de perdre, une femme ? », semblable à l’anglais, et aussi grammaticalement inconfortable qu’en anglais, permettrait de conserver cette ambiguïté sémantique qui est un trait singulier et distinctif du parler des Cheyennes. La syntaxe apparemment ‘disloquée’ de l’anglais est très marquée et l’effet en français est similaire.

Il est important de préciser que cette façon de s’exprimer n’est pas un détail, mais un élément important du discours d’anglais indien que l’auteur veut faire passer, comme l’illustre l’exemple suivant. Cette ambiguïté sémantique déconcerte le shérif qui en fait part au lecteur et qui ne sait pas comment réagir. En effet, il est surpris face à cette série de questions-affirmations philosophiques et quelque peu frustré de ne pas être sûr de bien comprendre le sens, ni s’il s’agit d’une forme de joute verbale. Il s’essaie lui aussi à répondre par une question qu’il juge énigmatique, pour mieux se voir répondre par une phrase encore plus ambiguë.

<p>His conversation was made up of questions, giving it a philosophical bent; I wasn’t sure which ones I should answer so I just answered them all, “Yep.” [...] “How so?” Two could play this game. “When they are gone, we are left with who we are after we were with them, and</p>	<p>Sa conversation consistait en une série de questions qui donnaient un tour philosophique à l’échange. Je ne savais pas bien auxquelles je devais répondre, du coup, je répondais à toutes. — Ouaip. [...] — Comment ça ? On pouvait jouer ce jeu à deux.</p>
--	---

<p>sometimes we don't recognize that person?"</p> <p>CJ, (CD, 146 : 7)</p>	<p>— Quand elles partent, il nous reste ce qu'on est après avoir été avec elles, et parfois, on ne reconnaît pas cette personne...</p> <p>SA, (LB, 182 : 19)</p>
--	--

Cette fois-ci, la traductrice n'a pas utilisé de 'non' en fin de question pour indiquer qu'elle a interprété la phrase comme étant une phrase interrogative comme dans l'exemple précédent. Comme l'incertitude sur l'interprétation est clairement exprimée par le shérif, elle a traduit le 'tour philosophique' par trois points de suspension. Ce choix conserve l'ambiguïté du texte original malgré la présence du point d'interrogation. C'est ce que Murray appelle une 'déclaration d'incertitude' :

*"The interpretation is not a direct question – it does not request an answer or indicate that the speaker requests an answer – but a statement of uncertainty. I call the phenomenon 'illocutionary variability': multiple possible interpretations (...) the combination of the evidential and the interrogative seems to increase the number of possible interpretations of either an interrogative alone or an evidential declarative<sup>21</sup>."*

L'exemple suivant illustre ce qui semble être un tic de langage de l'un des personnages. Dans cet extrait, le shérif se rappelle que lors de l'audience à la cour pour le viol de sa fille Melissa, Lonnie Little Bird avait manœuvré son fauteuil roulant pour entrer et avait aperçu le shérif avant de dire :

<p><b>"Mm, hmm..</b> Yes, I am having troubles. <b>It is so.</b>" [...]</p> <p>"You know how old I am sheriff?"</p> <p>I figured about sixty-five. "No Lonnie. I can't say that I do."</p> <p><b>"Mm,</b> fifty-three years old. <b>Yes, it is so.</b>"</p>	<p>— <b>Hmm,</b> oui, j'ai un souci. <b>C'est bien vrai.</b> [...]</p> <p>— Tu sais quel âge j'ai shérif?</p> <p>J'imaginai qu'il devait avoir dans les soixante-cinq ans.</p> <p>— Non Lonnie, je ne sais pas.</p>
---	---

<sup>21</sup> Murray, *op. cit.*, 2016 : 513.



CJ, (CD, 156 : 26, 157 : 7)	<p>— <b>Hmm, ben</b> j’ai cinquante-trois ans.  <b>Oui, c’est bien vrai.</b></p> <p>SA, (LB, 194 : 28, 195 : 10)</p>
-----------------------------	--

La phrase *Yes, it is so*, semble être une idiosyncrasie du personnage, mais il s’agit en réalité d’un exemple d’une phrase déclarative typique du mode de pensée cheyenne, ce que Murray appelle la phrase ‘déclarative marquée indiquant des preuves directes’. Les preuves directes du contenu informationnel sont données par Lonnie lui-même, car qui d’autre que lui pourrait mieux témoigner de la réalité de ses soucis et de l’exactitude de son âge ?

Ici aussi, la phrase déclarative en anglais est traduite par une phrase dans un registre courant et légèrement plus familier en français par la contraction ‘c’est’. Ce choix de traduction témoigne de la présence de la traductrice et peut-être de l’éditeur et reflète l’intention de procurer une lecture simple au lecteur français. Des formulations plus littérales sans contraction telles que ‘Oui, c’est ainsi’, ‘Oui, c’est le cas’, ou ‘Oui, il en est ainsi’, les deux premières un peu plus familières que la troisième, bien qu’un peu étranges et marquées, permettrait de respecter le débit plus lent qui caractérise le personnage indien. Et c’est précisément l’absence de contraction (*it is/it’s*) en anglais qui confère cette dimension plus intemporelle et moins familière que la traduction française. Ce point constitue d’ailleurs une caractéristique de l’anglais indien hollywoodien (*Hollywood Indian English*) que Meek met en évidence :

*“The final morphosyntactic pattern appearing across all the HIE<sup>22</sup> representations is the lack of contraction. (...) Note that this feature lengthens and slows utterance, thereby contributing to the ponderous speech style mostly achieved through prosodic modifications. (...) this pattern more readily lends itself to an image of archaic eloquence.”*

En outre, le rythme plus lent typique du HIE prend la forme d’hésitations (*Hmm...*) qui ponctuent le début de chaque réplique de Lonnie. Ceci place l’interlocuteur dans

<sup>22</sup> Hollywood Indian English, Meek : 2006.

une situation d'attente avant que Lonnie ne parle avec un débit lent et un ton quelque peu déclamatoire. Il est intéressant de noter qu'en ce qui concerne ce trait prosodique, la traductrice a de nouveau accéléré le rythme en français en ne traduisant le premier *Mm, hmmm..* que par une seule onomatopée en français. Pour la troisième réplique de Lonnie, la traductrice a rajouté 'Hmm, ben', d'un registre familier. On est bien loin de l'éloquence archaïque et pondérée d'un rythme plus lent que Craig Johnson fait apparaître de façon explicite et intentionnelle dans le texte original. Par conséquent, le texte traduit est plus familier et présente un rythme prosodique plus rapide que le texte original.

Bien que Craig Johnson n'ait pas fait parler ses personnages indiens dans un langage non standard et qu'il tenait à réhabiliter l'intelligence, l'humour et la richesse de la culture indienne, leur sociolecte se distingue néanmoins par des traits distinctifs qui relèvent à la fois de la morphosyntaxe propre à la langue cheyenne, ce qui témoigne de ses liens étroits avec des Cheyennes contemporains, mais également de ce que Meek appelle le *Hollywood Indian English*. Bien souvent, aucune spécificité linguistique ne distingue le parler des personnages indiens de ceux des blancs dans le texte traduit alors que ces marqueurs d'*Indian English* sont bien présents dans le texte source. Cela produit un texte traduit plus lisse et compréhensible de tous ce qui laisse supposer qu'entrent en jeu des considérations commerciales où l'objectif est la vente à un public le plus large possible. Sachant que la traductrice est linguiste de formation et personnellement intéressée par les langues indiennes depuis sa rencontre avec l'auteur Craig Johnson, il paraît peu probable qu'elle ait estimé que cet aspect n'ait pas été important ou bien qu'elle n'y ait pas été sensible. En effet, la traductrice a vécu quelque temps avec l'écrivain dans le cadre de la traduction de son premier roman et par son biais, elle a pu rencontrer des Cheyennes, ce qui a suscité chez elle un vif intérêt pour leur langue<sup>23</sup>.

Pour résumer l'étude du travail de la traductrice, les opérations de traduction principales pour le traitement de l'oralité mises en œuvre par Aslanides, sont la neutralisation et la compensation, ce qui produit un texte traduit d'un registre plus familier à la fois au niveau orthographique (contractions, élisions, apostrophes) que

---

<sup>23</sup> Voir annexe, entretien avec Sophie Aslanides.

lexical. *L'Indian English* avec quelques caractéristiques du HIE présents dans le texte original ne sont pas toujours perçus et quand ils le sont, ils sont modulés dans le texte traduit, ce qui donne une lecture certes plus fluide et compréhensible pour le lecteur français, mais une expérience moins riche d'un point de vue culturel du fait de l'effacement des marques de *l'Indian English*. Le sociolecte des Indiens est peu perceptible et la traduction des termes chargés d'histoire et de culture sont traduits par des termes qui ne convoquent pas ou ne laissent pas entrevoir la même réalité et les mêmes images. Le produit final est un produit accessible à un lectorat plus large que le lectorat américain, où la coloration locale s'est diluée dans l'aplanissement global et des considérations éditoriales et par conséquent, commerciales.

#### **Chapitre 4. Le paysage langagier chez Ron Rash**

##### I. Le *Smoky Mountain English* (SME) et le *Southern Appalachian English* (SAE)

Il convient à présent d'étudier de plus près le paysage langagier dépeint par Ron Rash, tout aussi teinté de couleur locale que celui de Craig Johnson. Ron Rash s'attache à nous plonger dans le sociolecte des habitants des Appalaches aujourd'hui appelé le *Southern Appalachian English* (SAE). Les romans situés dans les Appalaches qui font figurer le sociolecte ont commencé à apparaître au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup> et Rash s'inscrit dans cette veine-là.

L'écriture de Rash est très poétique et lyrique lorsqu'il décrit le paysage et la nature par exemple, ce qui contraste avec le parler des habitants ruraux et rudes des Appalaches qu'il rend avec justesse par le lexique, les expressions et les singularités de langage qui leur sont propres. La transposition à l'écrit des sociolectes dans le roman n'a pas été sans difficulté pour Rash. En effet, dans une interview, il nous apprend qu'il trouve que son travail sur le parler des montagnards est le plus abouti dans son roman *One Foot in Eden*, l'un des romans étudiés ici, et qu'il a fait des recherches très approfondies afin d'être le plus authentique possible. Le roman *Serena* est situé dans les années 1930 et *One Foot in Eden* se passe au début des années 1950.

---

<sup>24</sup> *Fisher's River* (1859) de H. Taliaferro, ou encore *Sut Lovingood Yarns* (1867), de George Washington Harris, *The Prophet of the Great Smoky Mountains* (1885), de Mary Murfree, qui utilisait le pseudonyme Charles Egbert Craddock.

Par conséquent, Rash s’est beaucoup inspiré des notes du désormais célèbre Kephart, car le sociolecte enregistré par lui est celui qui correspond à l’époque où Rash situe ses romans, à une période où le sociolecte des Appalaches n’avait pas encore été influencé par la modernité et où les contacts avec les *outlanders* ou les *flatlanders*<sup>25</sup> et les touristes étaient très rares. Au sujet de Kephart, dont le travail constitue la source primaire principale de leur dictionnaire du SAE, Farwell et Nicholas nous apprennent que :

*“The data he [Kephart] assembled on language is especially significant because it records so large a sample of mountain speech in its “classical” form – that is, in the period of its last isolated flowering before it came under the influence of radio, the Sears catalogue, television, paved tourists, those “outlanders” or “foreigners” who came from outside the mountains<sup>26</sup>.”*

Horace Kephart était un bibliothécaire originaire de Saint-Louis. Passionné par la région et le parler local qui ne s’appelait pas encore SAE, il avait quitté femme et enfants en 1904 pour aller vivre dans les Appalaches où il est resté une vingtaine d’années à la suite d’une crise existentielle et d’une dépression. Il avait rempli plusieurs dizaines de carnets de notes sur le sociolecte ainsi que les us et coutumes des habitants<sup>27</sup>. Kephart reste une référence sur le SAE et la culture des Appalaches à ce jour et figure dans plusieurs romans d’écrivains<sup>28</sup>. Contrairement à Ron Rash, Montgomery et Heinmiller (2021) déplorent le fait que beaucoup d’écrivains se soient approprié le travail sur le sociolecte de Kephart en le présentant comme le leur, le citant rarement comme leur source. Kephart n’est pas le seul Américain à s’être enthousiasmé pour ce sociolecte, comme en témoignent les dictionnaires qui ont

---

<sup>25</sup> Selon le dictionnaire du SAE, un *flatlander/outlander* est : *a person from the lowlands, especially one insensitive to or unaware of mountain ways*, (Montgomery et Heinmiller, 2021 : 351).

<sup>26</sup> Farwell et Nicholas, 2021.

<sup>27</sup> Horace Kephart (1869-1931) est le premier à avoir écrit sur le sociolecte des Appalaches et son travail d’une grande ampleur sert encore de base à la recherche sur le SAE. Son œuvre la plus connue est *Our Southern Highlanders* [1913], 1922, qui est restée une référence pendant des décennies avant la recherche du linguiste Joseph T. Hall. Son influence est telle qu’il est cité par de nombreux linguistes et écrivains encore aujourd’hui comme Ron Rash.

<sup>28</sup> Horace Kephart figure également dans les romans *Hazel Creek* (2012) et *Sugar Fort* (2012), de Walt Larimore, écrivain du Colorado.

suivi<sup>29</sup>. Montgomery et Heinmiller, nomment les habitants des Appalaches tantôt des *Smokies natives*, tantôt des *mountain residents*, et décrivent le SAE en ces termes :

*“Amid them [dictionary entries] are all the colorful, innovative, expressive, and sometimes archaic lexical items that make the speech of Southern Appalachia one of the most widely recognized varieties of English in America<sup>30</sup>.”*

En outre, le souci d’authenticité linguistique et historique de Rash alors qu’il est lui-même originaire de la région depuis plusieurs générations, lui a permis d’éviter l’écueil d’autres auteurs pour la plupart plus anciens, qui consiste à dépeindre un paysage langagier caricatural et stéréotypé que Montgomery et Heinmiller déplorent :

*“Depictions of mountain speech, especially by writers not native to the region, often contain forms of no lexico-graphic value or whose currency is doubtful (e.g. bodacious). Some of these have little or no basis of reality in speech of the time and place represented and have either been perpetuated by literary tradition or are idiosyncratic attempts to represent the ‘iooness’ of mountain vernacular<sup>31</sup>.”*

Il convient de rappeler que la région des Appalaches a beaucoup souffert et souffre encore de stéréotypes négatifs. Ceci a provoqué un sentiment de honte et de vulnérabilité chez les habitants de cette région qui ne cessent de se sentir contraints de lutter contre ces préjugés d’une façon ou d’une autre. À cet égard, il est très révélateur de découvrir que dans le *Brewer’s dictionary of Phrase and Fable*, 19<sup>e</sup> édition de 2013, le terme *Hillbilly* est défini ainsi :

*“A US rustic or countryman of the hilly regions, notably the Appalachian mountains. The name is also applied to the characteristic traditional music of the hill regions of the southeastern parts of the USA, and which includes bluegrass music as a sub-genre<sup>32</sup>.”*

---

<sup>29</sup> *Dictionary of Smoky Mountain English*, de Joseph T. Hall et Michael B. Montgomery, University of Tennessee, (2004), le *Smoky Mountain Voices: a Lexicon of Southern Appalachian Speech based on the Research of Horace Kephart*, University Press of Kentucky (2021) de H. Farwell et Nichols, et le dernier *Dictionary of Southern Appalachian English*, University of North Carolina Press (2021) de M. B. Montgomery et J. Heinmiller.

<sup>30</sup> Montgomery, Heinmiller, 2021 : ix.

<sup>31</sup> Montgomery et Heinmiller, 2021 : xxxi.

<sup>32</sup> Dent, 2012 : 653.

De même, dans le roman *One Foot in Eden*, lorsque les ingénieurs viennent surveiller l’engloutissement de la vallée et l’évacuation forcée de ses habitants en raison de la construction d’un barrage, l’un d’entre eux ne peut s’empêcher de dire au fils, Issac :

*“That dam’s built, and the gates are closed. It doesn’t matter if you’re living or dead. You don’t belong here anymore. Every last one of you hillbillies is going to be flushed out of this valley like shit down a commode.”* (Rash, OFE, 184 : 12)

Ainsi, comme Craig Johnson, Ron Rash veut également rendre hommage aux habitants d’une région qui lui est chère, celle des Appalaches, en proposant aux lecteurs une découverte aussi fidèle que possible du sociolecte de l’époque. À ce propos, l’auteur informe le lecteur de l’existence de ce sociolecte dans le passage suivant, ce qui confirme que chaque mot, chaque tournure, chaque expression et caractéristique syntaxique, ont été choisis avec précision afin d’être représentatif des habitants de cette région.

Dans ce passage de *Serena* traduit par Béatrice Vierne, l’un des personnages principaux, George Pemberton, assiste à une conversation entre le cuisinier du camp des bûcherons et Meek, l’un des ouvriers :

*“The conversation was a halting exchange, the North Carolina highlander and the New England yankee struggling with each other’s dialects like two ill-trained interpreters.”* (Rash, *Serena* : 256 : 32)

Ce métadiscours sur les régionalismes et les différences d’accent aux États-Unis montre que le parler local de régions différentes est considéré comme un dialecte par les Américains eux-mêmes, chacune avec ses particularités. L’héroïne éponyme du roman, Serena, originaire du Colorado, a les mêmes stéréotypes sur le parler de la région des Appalaches que le reste des Américains :

*“These highlanders,”* Serena said as she looked out the window. *“I’ve read they’ve been so isolated that their speech harks back to Elizabethan times.”*

*“Buchanan believes so, Pemberton said. He keeps a journal of such words and phrases.”* (Rash, *Serena*, 13 : 17)

Cette description qui se veut méprisante de la part de Serena, n'est pas entièrement inexacte, car le sociolecte des Appalaches se distingue par deux caractéristiques très saillantes, à savoir, d'une part, l'utilisation d'un anglais non standard, et d'autre part, l'utilisation de termes archaïques qui remontent au moyen anglais, voire à l'ancien anglais. Par la même occasion, le lecteur français apprend que le sociolecte des Appalaches est déjà une 'curiosité' pour les Américains eux-mêmes. En effet, l'extrait ci-dessus révèle que le Bostonien Buchanan, l'un des associés du couple Pemberton, découvre avec avidité les particularités du parler local qu'il consigne dans un carnet de notes. Ce personnage fictif est en réalité une référence au personnage historique, Horace Kephart qui prenait note de tout ce qu'il découvrait sur le sociolecte et les habitants des Appalaches. Dans son ouvrage *Our Southern Highlanders*, il raconte qu'il portait toujours sur lui un carnet :

*"It has been my habit to jot down, on the spot, every dialectal word or variant or idiom that I hear, along with the phrase or sentence in which it occurred; for I never trust memory in such matters<sup>33</sup>."*

Ainsi, sa présence dans le roman *Serena* est une façon pour l'auteur de lui rendre hommage.

*Serena*, le premier roman de Ron Rash, a été traduit par Béatrice Vierne. Les romans suivants, publiés en France, ont été traduits par une autre traductrice, Isabelle Reinharez. Lors d'entretiens avec les traductrices, il en est ressorti que la décision de changer de traductrice a surtout été motivée par des divergences de conception portant précisément sur la traduction du langage familier et des sociolectes entre Vierne et les éditions du Masque. En effet, cet éditeur n'a pas adhéré à la façon dont notamment le parler des bûcherons avait été rendu par la traductrice et a obligé Vierne à faire beaucoup de changements contre son gré. La traductrice estimait qu'elle avait mis en place un système cohérent et satisfaisant pour traduire ces marques d'oralité très spécifiques et que son travail et ses choix n'avaient pas été compris ou reconnus. En tout état de cause, les contraintes éditoriales sont visibles pour le roman traduit par Vierne dès la page de garde avec une note de l'éditeur (et non du traducteur) concernant la décision portant sur la conservation de « certaines mesures » du système

---

<sup>33</sup> Kephart cité par Farwell et Nicolas : 2021.

métrique « afin de ne pas alourdir le texte et de lui garder sa tonalité spécifique », suivi par un tableau des équivalences métriques. C'est dire la place prise par l'éditeur dans le travail de traduction. Cette note est également le reflet de la conception de l'éditeur de ce qu'est un texte 'lourd' et du type de lectorat visé, c'est-à-dire un lectorat qui ne rechignera pas à convertir le système métrique s'il ressent le besoin de mieux quantifier certaines mesures, ou alors un lectorat qui accueillera cette coquetterie langagière comme une forme d'exotisme culturel qu'il recherche. La note de l'éditeur fait état d'une 'tonalité spécifique' du texte original et par là même met en évidence le fait que l'éditeur a identifié une spécificité de l'écriture de Rash qu'il souhaite respecter et conserver qui passe par l'utilisation de certains termes, c'est-à-dire le langage des habitants des Appalaches. En effet, la conservation du système métrique montre que l'éditeur a reconnu que le sociolecte des Appalaches se distingue par l'emploi de termes 'spécifiques' et archaïques. Cet état de fait met en lumière la difficulté immense que pose la traduction de l'oralité et des sociolectes à laquelle l'éditeur et le traducteur ont été confrontés et ont réfléchi. En effet, comment rendre le ton, le registre, la dimension culturelle, les jeux de mots, le lexique spécifique d'une façon de parler d'un groupe de locuteurs ou d'une communauté spécifique dans une autre langue, sans tomber dans la caricature, tout en restant cohérent et crédible, alors que ces idiosyncrasies n'existent tout simplement pas dans la langue d'arrivée et ne renvoient pas aux mêmes images ou à la même réalité ?

## II. Archaïsmes de l'ère élisabéthaine ?

L'héroïne éponyme du roman *Serena* avait-elle raison lorsqu'elle décrivait avec dédain le parler des Appalaches ? L'auteur Rash a voulu faire part d'une conception stéréotypée qui représente l'image que se font beaucoup d'Américains à l'égard du SAE par le biais du personnage de Serena. Cependant, ce point de vue n'est pas partagé par les linguistes. Montgomery et Heinmiller indiquent :

*“Although lay researchers have argued for over a century that mountain speech is “Elizabethan”, “Shakespearean”, or even “Chaucerian”, scholars have generally shied away from such descriptions. (...) Put briefly, it appears that much of*



*Appalachian English grammar is shared with Ulster and Scotland, while its pronunciation has a close affinity with that of Southern England<sup>34</sup>.*”

Effectivement, en plus de présenter la particularité d’un lexique et de tournures liées au sud des États-Unis, l’autre caractéristique distinctive de ce parler est celle de l’emploi d’un lexique et de tournures archaïques qui proviennent du vieil anglais et qui sont activement utilisées en SAE. En anglais standard, ces archaïsmes relèveraient d’un emploi à valeur littéraire, ou d’un registre soutenu à caractère suranné. Comment faire ? Cette partie étudiera et comparera ainsi les stratégies et choix de traduction opérés par les deux traductrices de Ron Rash dans leur traitement du SAE.

Les premiers exemples porteront sur la traduction de Reinhartz. Dans ce passage du roman *One Foot in Eden*, Amy vient consulter la veuve Glendower, qui vit recluse dans la montagne, afin de lui demander des remèdes de fertilité.

<p>Widow Glendower opened the door and came out on the porch.</p> <p>“<b>Who be you ?</b>” she asked. Her voice was raspy, like her throat had clotted over with rust from not being used.</p> <p>RR, (OFE, 69 : 12)</p>	<p>La veuve Glendower a ouvert la porte et elle est sortie sur la galerie.</p> <p>— <b>Qui qu’est là ?</b> elle a demandé. Sa voix était râpeuse comme si de la rouille avait pris dans sa gorge à force qu’elle ne serve pas.</p> <p>IR, (UPP, 109 : 10)</p>
--	---

Cette salutation archaïque du XVI<sup>e</sup> en anglais est déjà insolite pour le lecteur anglophone. L’on s’attend à cette tournure dans une pièce de Shakespeare où le verbe *be* n’est pas conjugué et pourtant, il s’agit bien d’un emploi contemporain et actuel du SAE. Bien qu’il s’agisse d’une tournure archaïque, elle n’est pas pour autant familière. Or la traductrice a choisi de traduire cette tournure par un français très familier, à un degré de familiarité plus appuyé, à la limite de la caricature avec l’ajout de la conjonction contractée ‘que’ avant le verbe. De plus, au niveau sémantique, il n’est pas logique que la veuve demande ‘qui est là’ alors qu’Amy est devant elle. L’on

<sup>34</sup> Montgomery et Heinmiller, 2021 : xxxi.

s’attendrait à cette question avant que la veuve n’arrive à la porte ou ne voit Amy. La question posée est plutôt, ‘Qui êtes-vous ?’ Si l’on respecte le choix de la traductrice, on pourrait imaginer ‘Qui qu’vous êtes ?’.

Quelques instants plus tard, la veuve demande :

<p>“So what <b>fetches</b> you to my door?” Widow Glendower asked.</p> <p>RR, (OFE, 71 : 20)</p>	<p>— Qu’est ce qui te <b>mène</b> donc chez moi ? À demandé la veuve Glendower.</p> <p>IR, (UPP, 113 : 21)</p>
--	--

La tournure archaïque *fetches you* est utilisée ici au lieu de *What brings you to my door ?* en anglais standard. Cette fois-ci la traductrice a bien traduit le sens et a conservé un registre de langue soutenu avec l’emploi du verbe ‘mener’. Il est possible qu’elle n’ait pas ressenti l’archaïsme de la tournure précédente et l’ait interprété comme relevant du registre familial.

Apprenant que son mari est stérile, Amy entame une relation avec son voisin Holland. Une fois enceinte de lui, elle lui intime de ne plus venir la voir.

<p>“Don’t <b>darken</b> this door <b>never no more.</b>”</p> <p>RR, (OFE, 89 : 13)</p>	<p>— Viens donc plus jamais assombrir mon seuil.</p> <p>IR, (UPP, 138 : 20)</p>
--	---

Le mélange d’anglais archaïque (mais qui nous paraît ‘poétique’ au XIX<sup>e</sup> siècle) *to darken a door* suivi du langage familier caractérisé par la négation redondante *not never no more*, est une des caractéristiques typiques du SAE. La traductrice a pu conserver la dimension archaïque avec les choix des termes ‘assombrir’ et ‘seuil’. La seule marque de langage familier en ce qui concerne la double négation de l’anglais est l’absence de l’adverbe de négation ‘ne’ en français, mais le résultat est plus atténué qu’en anglais. Ceci produit une phrase plus cohérente d’un point de vue du registre de langue, mais pose un problème de cohérence au niveau du personnage. En effet, Amy a tantôt des répliques d’un niveau de langue courant, voire soutenu de par l’archaïsme

conservé, et tantôt des répliques d'un registre de langue familier avec des marqueurs d'oralité locale. Or, alors que pour le lecteur anglophone, il est clair que le mélange de ces deux traits distinctifs au sein d'une même phrase relève du sociolecte, pour le lecteur français, l'alternance entre ces deux aspects crée une impression d'incohérence stylistique. Le fait de ne faire passer qu'un seul de ces éléments, soit le registre de langue, soit l'archaïsme, atténue la coloration locale du parler des personnages dans le texte traduit.

Dans le passage suivant, Billy le mari d'Amy, aperçoit la veuve Glendower dans la montagne alors qu'il vient de tuer l'amant de sa femme. Il se remémore son insouciance du passé lorsqu'il l'avait jadis observée ramasser des plantes.

<p>I'd <b>lief</b> it be the same now but I couldn't <b>chance</b> that.</p> <p>RR, (OFE, 133 : 3)</p>	<p>J'aurais <b>bien volontiers</b> fait comme <b>de coutume</b>, mais je pouvais pas <b>courir le risque</b>.</p> <p>IR, (UPP, 201 : 21)</p>
--	--

Selon les dictionnaires Cambridge et Merriem-Webster, l'adverbe *lief* d'origine germanique, provient du vieil anglais du XII<sup>e</sup>. Il s'agissait d'un adjectif signifiant 'cher, bien-aimé' jusqu'au XIII<sup>e</sup><sup>35</sup>. Depuis, ce terme est employé en tant qu'adverbe, synonyme de *gladly* ici. Bien qu'on puisse le lire dans des œuvres littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup>, cet archaïsme est aujourd'hui très peu utilisé si ce n'est dans le sociolecte des Appalaches. Selon le dictionnaire du SAE, *lief* s'emploie souvent dans la tournure *would lief/liefer* comme ici, et signifie *would gladly*. Il arrive de le rencontrer dans d'autres tournures telles que *had as lief* et *had liefer*.

L'autre archaïsme de ce passage, le verbe *chance*, est certes vieilli, mais appartient au SAE contemporain dans ce contexte. En anglais standard, il pourrait être considéré comme un terme littéraire.

---

<sup>35</sup> *Lief* apparaît en tant qu'adjectif dans le poème épique Beowulf avec l'acceptation 'cher, bien-aimé'. Le terme a été utilisé en tant qu'adverbe au XIII<sup>e</sup> siècle, notamment dans le recueil d'histoires d'amour *Confessio Amantis* de John Gower. L'adverbe se trouve également dans les romans de W.P Thackeray, Tennyson et D.H Lawrence.

Dans les deux cas, la traductrice a neutralisé ces archaïsmes en restituant le sens de la phrase dans un français courant et légèrement soutenu dans son ensemble, sans faire apparaître une quelconque marque d'oralité lexicale ou orthographique comme elle a pu le faire à d'autres moments face à la difficile tâche de traduire le sociolecte. Elle a donc fait le choix de donner la primauté au sens. Elle a choisi la tournure 'bien volontiers', qui est assez soutenue pour un montagnard des Appalaches qui laboure ses champs de choux, alors que 'j'aurais bien voulu' ou 'si seulement je pouvais', ou encore 'j'aurais préféré' semblent plus plausibles. Elle a également inséré la tournure d'un registre assez soutenu 'comme de coutume' et l'on peut considérer encore une fois que ce choix relève d'une stratégie de compensation globale pour faire passer ce mélange inédit de langage familier parsemé d'archaïsmes qui sont constitutifs du sociolecte des Appalaches.

L'autre traductrice de Rash, Béatrice Vierende, a également été confrontée au même fait de langue. Dans ce passage de *Serena*, les bûcherons échangent sur un accident de chantier au cours duquel un chef d'équipe, Galloway, a perdu sa main.

<p>"I'd just as <b>lief</b> not heard about Galloway's hand opening and closing, <b>nor any</b> of the rest of it." [Stewart]</p> <p>RR, (S, 186 : 27)</p>	<p>Moi, j'aurais <b>préféré</b> même pas <b>en</b> entendre <b>causer de</b> la main de Galloway <b>qu'</b>elle s'ouvrait et se fermait, <b>non plus que</b> de tout le reste. [Stewart]</p> <p>BV, (S, 272 : 10)</p>
--	---

Cette fois-ci, c'est la variante *would just as lief* qui est utilisée ici. Contrairement à l'autre traductrice, Vierende ne rehausse pas le niveau de langue et traduit cette tournure dans un français courant. De plus, alors que Reinhartz, élève le niveau de langue de manière générale pour traduire les archaïsmes, Vierende applique également une stratégie de compensation globale en abaissant le niveau de langue. En effet, elle ajoute des marqueurs d'oralité et de langue familière avec le choix du verbe 'causer', l'ajout du pronom 'en' et de la conjonction sous sa forme contractée 'que' dans 'qu'elle s'ouvrait et se fermait' qui ne sont pas très clairs en français.

Les archaïsmes apparaissent également au niveau des mesures d'unité. Après un bref échange entre la veuve Glendower et le mari Billy au cours duquel il est en proie à des hallucinations auditives au point qu'il est certain que la veuve Glendower sait qu'il vient de tuer un homme, celle-ci reprend son chemin.

Widow Glendower had gone a good quarter <b>furlong</b> when she turned around.	La veuve Glendower s'était déjà <b>bien éloignée</b> quand elle s'est retournée.
“I hope you killed him,” she said. Or at least that’s what I reckoned I heard.	— J’espère que tu l’as tué, elle a dit. Ou du moins c’est ce que j’ai cru avoir entendu.
RR, (OFE, 134 : 11)	IR, (UPP, 203 : 17)

L'utilisation du terme *furlong* dans ce contexte est un archaïsme, car aujourd'hui, ce terme est utilisé quasiment exclusivement dans le milieu anglophone des courses de chevaux.<sup>36</sup> En effet, les distances sont mesurées en *furlongs*. Ce mot-valise vient du vieil anglais *furlang*, qui est une combinaison du nom *furh* (*furrow*) et de l'adjectif *lang* (*long*), et désignait une unité de mesure ancienne équivalente à un huitième de mile. Le *furlong* était lié aux mesures grecques et romaines du *stade*. Puis il servit à mesurer la longueur d'un sillon dans un acre. Aujourd'hui, un *furlong* correspond à 660 pieds, 0,2 kilomètre ou encore 201,1 mètres.

Comme tous les termes archaïques encore en usage dans le sociolecte des Appalaches, la présence de ce terme dans le texte anglais est déjà surprenante pour le lecteur anglophone qui ne saura pas exactement à quelle distance cette unité de mesure correspond, à moins d'être spécialiste de l'équitation. L'effet de surprise n'est pas conservé dans le texte traduit puisque la traductrice fait le choix à nouveau de donner le primat au sens en neutralisant la singularité de ce paysage langagier.

<sup>36</sup> Pour l'anecdote, le terme *furlong* a même disparu du domaine de la course de chevaux en Australie. Il est encore en usage dans la république de Myanmar (autrefois appelée Burma) pour afficher les distances sur les panneaux d'autoroute. Cela reste un fait unique. Au Royaume-Uni, la longueur de nombreux canaux est mesurée en *furlongs*.

Dans le premier exemple ci-dessous, Billy dit à sa femme Amy, qu’il va immédiatement construire un berceau et dans le deuxième, le shérif dit à Amy de se dépêcher de quitter la vallée, car elle va être engloutie par l’eau en raison de la construction d’un barrage.

<p>I won't <b>tarry</b> longer than to get a start on it. [fabrication du berceau]</p> <p>[Billy à Amy]</p> <p>RR, (OFE, 154 : 1)</p>	<p>Je <b>resterai que</b> le temps de le démarrer.</p> <p>IR, (UPP, 232 : 29)</p>
<p>Sheriff Alexander told us not to <b>tarry</b>.</p> <p>[Amy à Billy et Isaac son fils]</p> <p>RR, (186 : 7)</p>	<p>Le shérif Alexander nous a demandé de <b>ne pas traîner</b>.</p> <p>IR, (UPP, 279 : 2)</p>

Les deux exemples suivants confirment la tendance à la neutralisation. En effet le verbe archaïque *to tarry*, serait considéré comme appartenant à un registre soutenu ou littéraire en anglais contemporain. Dans le premier exemple, la traductrice traduit le verbe *tarry* dans un registre de langue courant. Comme cet archaïsme qui ne transparait pas dans le texte traduit, elle fait le choix de compenser cette perte par l’introduction d’une petite marque d’oralité par l’omission du premier élément de la négation (‘ne’). Cependant, dans le deuxième exemple, elle utilise les deux éléments de la négation (ne... pas). De plus, elle emploie cette fois-ci un verbe d’un registre familier, ‘traîner’. Le lecteur français ne peut pas deviner que ces répliques simples sont teintées de couleur locale. Par conséquent, cette incohérence de registre de langue et de formes de compensation pour le même élément du sociolecte met en évidence une absence de stratégie traductive.

Dans le passage suivant, le shérif, qui soupçonne Billy, voit des buses qui tournoient autour d’un arbre, certain que le cadavre de Holland Winchester se trouve à cet endroit.

<p>“<b>Looks to be</b> something dead over <b>yonder</b>,” I said.</p>	<p>On dirait bien qu’il y a <b>quèque</b> chose de mort par <b>là-bas</b>, ai-je remarqué.</p>
--	--

RR, (OFE, 31 : 4)	IR, (UPP, 54 : 15)
-------------------	--------------------

En SAE comme en anglais standard, la distinction entre la distance la plus proche, la distance intermédiaire et la plus éloignée existe (*this* vs. *that* vs. *yon*). En SAE, *yon/yan* ou sa variante *yonder/yander* sont très souvent employés en tant qu’adverbes comme ici, mais ils peuvent également être des adjectifs démonstratifs. *Yonder* signifie ‘à un endroit éloigné, mais précisé.’ Il s’agit du degré d’éloignement le plus important. La traduction en français est aplanie, avec l’emploi de ‘la-bas’, mais elle utilise la forme contractée de ‘quelque chose’ pour indiquer un registre de langue familier pour compenser la neutralisation de cet archaïsme ainsi que de la tournure vieillie *looks to be*, avec le verbe *to be* à l’infinitif, ce qui est typique du SAE.

Étudions à présent la manière dont l’autre traductrice de Rash, Béatrice Vierne, s’est attelée à la difficile tâche de traduire les archaïsmes, typique du *Southern Appalachian English* (SAE).

Dans ce passage, deux bûcherons font une pause. L’un d’entre eux, Henryson, remarque que son camarade a trouvé une pièce pour boucher un trou qu’il avait à la poche de son pantalon.

Is it purple or red? It appears to my eye somewheres <b>betwixt</b> them.  RR, (S, 185 : 17)	L’est violette ou l’est rouge ? Moi, elle me fait l’effet d’être <b>à peu près entre</b> les deux.  BV, (S, 270 : 11)
---	---

Selon le dictionnaire du SAE, la préposition *betwixt*, répertoriée dès 1783 est une variante de *twixt*, qui se trouve également sous la forme *atween* ou *atwixt*, et indique que son utilisation est parsemée, mais principalement en usage dans le sociolecte nommé *South Midland*. L’OED (dictionnaire Oxford) la considère comme quelque peu archaïque. Cet archaïsme est neutralisé par la traductrice, ainsi que l’est la terminaison

‘— s’ à *somewhere*, qui est également typique du SAE<sup>37</sup>. Vierne a compensé cet aplanissement du texte traduit par l’emploi de la forme contractée du pronom ‘elle’, pour faire passer l’idée d’un langage familier d’ouvriers. Cependant, la répétition par deux fois dans la réplique force le trait et l’élocution des bûcherons paraît presque infantile et a des connotations quelque peu péjoratives.

Contrairement à Vierne, l’autre traductrice de Ron Rash, Reinharez, traduit le lexique archaïque et le langage familier par un registre de langue courant et quelques marques d’oralité utilisés par compensation. L’exemple qui suit en est une parfaite illustration.

<p><b>Haints</b> are bad to stir on a night like this, Bobby said, <b>leastways</b> that’s what my <b>momma</b> always claimed.</p> <p>RR, (OFE, 4 : 11)</p>	<p>S’agit pas de réveiller les fantômes par une nuit pareille, a-t-il ajouté, <b>du moins</b>, c’est ce que ma mère a toujours soutenu.</p> <p>IR, (UPP, 14 : 19)</p>
--	---

Le terme familier *haint* est propre à la région des Appalaches. Selon le dictionnaire Macmillan, il s’agit d’un esprit malveillant qui vient de la côte de la Caroline. Cet esprit peut prendre la forme d’un esprit d’un mort en colère, mais un *haint* peut également représenter quelque chose d’indéfinissable source d’une peur intense. Reinharez a neutralisé ce terme du sociolecte des Appalaches en le traduisant par ‘fantôme’. En outre, l’adverbe familier *leastways* répertorié comme étant dialectal par le dictionnaire Oxford a été traduit par la locution adverbiale ‘du moins’. Le dictionnaire de SAE répertorie l’utilisation de cet adverbe à partir de 1888 dans le Tennessee<sup>38</sup>. *Momma*, qui est d’un registre familier et rural, a été rendu par le terme ‘mère’. L’on comprend qu’il est difficile de trouver une locution adverbiale d’ordre dialectal en français pour *leastways*. Tout comme Reinharez, Vierne l’a traduit par ‘au moins’ (BV, S, 328 : 31). Cependant, la traductrice n’a pas fait d’effort de traduction pour *momma* alors que les possibilités en français ne manquent pas telles que ‘maman’, ‘m’man’ ou ‘momman’.

<sup>37</sup> Beaucoup d’adverbes de lieu et de temps prennent la terminaison ‘— s’ en SAE comme dans *anywheres, beforehands, everywhere*. (Montgomery et Heinmiller, 2021 : Ixiv)

<sup>38</sup> *Mountain Life in Tennessee*, Meriwether, 1888 (Montgomery, Heinmiller : 2021)



<p>“I’d not have picked it up,” Henryson said, “<b>leastways</b> not without a pair of tongs and a glove.”</p> <p>RR, (S, 186 : 16)</p>	<p>Moi, je l’aurais pas ramassée, toujours, dit Henryson, <b>en tout cas</b> pas sans des pincettes et une paire de gants.</p> <p>BV, (S, 271 : 25)</p>
---	---

### III. Des expressions et un lexique à fort ancrage géographique

Nous venons de voir que le sociolecte *Southern Appalachian English* se distingue entre autres par des archaïsmes, si l’on se place du point de vue de l’anglais standard, et par une langue de spécialité portant sur plusieurs domaines, dont l’exploitation forestière. Or le SAE présente bien d’autres particularités. En effet, comme toute langue, ce sociolecte est le reflet d’une culture et d’un terroir. Par conséquent, il est très instructif et passionnant de découvrir un sociolecte riche en termes et expressions ancrées dans un territoire très délimité.

Dans ce passage, après avoir eu la confirmation par le médecin que son mari est stérile, Amy prend son courage à deux mains et va consulter la veuve Glendower à qui l’on prête des connaissances et des pouvoirs spéciaux.

<p>“I <b>gave myself a thought</b> that you might could help us.”</p> <p>RR, (OFE, 71 : 24)</p>	<p>— <b>J’ai pensé comme ça que</b> vous pourriez peut-être bien nous aider.</p> <p>IR, (UPP, 112 : 27)</p>
---	---

Ici encore, nous pouvons voir l’emploi du double modal qui a été expliqué précédemment et la redondance typique du SAE qui porte sur les pronoms ici : *I ...myself*. La tournure *to give myself a thought* est intéressante, car en anglais standard, l’on s’attendrait à lire *I thought to myself*. Encore une fois, la traductrice a donné le primat au sens et a utilisé une tournure familière en français, mais contrairement à l’autre traductrice de Rash, elle n’a pas recours à une forme de compensation par ailleurs. Ainsi la coloration locale présente dans le texte source est atténuée.

La réplique qui suit est prononcée par Holland lorsqu’Amy lui annonce que leur relation est terminée dès qu’elle sait qu’elle est enceinte.

<p>“So you’re just going to <b>get shut of me?</b>”</p> <p>RR, (OFE, 89 : 10)</p>	<p>— Alors tu vas me remballer ?</p> <p>IR, (UPP, 138 : 15)</p>
---	---

Le registre de langue familier et l’idée de fermeture est conservée par le choix de traduction d’un registre familier, mais ne laisse pas présager au lecteur français qu’il s’agit d’une tournure relevant du SAE. En effet, c’est le *of me* qui n’est pas standard. En anglais standard, cela donnerait *shut me out*, ou *get rid of me* ou *shut the door on me*. À nouveau, la traductrice a donné le primat au sens et a neutralisé les éléments qui relèvent du sociolecte.

Le passage suivant a lieu dix jours après la naissance du bébé. Amy annonce à sa mère qu’elle a enfin choisi le prénom Isaac, tiré de la bible, pour s’attirer les faveurs éventuelles de Dieu, car elle se sent coupable de la façon dont il a été conçu.

<p>“That’s a <b>proud enough name</b> for <b>any boy</b>,” Momma said, and Billy <b>made no argue against it</b> either.</p> <p>RR, (OFE, 104 : 7)</p>	<p>— C’est un beau nom pour un garçon, a dit maman, et Billy a pas été contre non plus.</p> <p>IR, (UPP, 160 : 14)</p>
--	--

Nous pouvons noter que la tournure en anglais courant adjectif + *enough* + substantif a été neutralisée par la traductrice, tout comme l’a été *make an argue against something*, qui relève du sociolecte en anglais. Encore une fois, le texte d’arrivée est dénué de la couleur locale du texte source. En effet, le substantif *an argue*, relève du sociolecte en anglais. La traductrice, comme à son habitude, a uniquement omis le premier élément de la négation en français (‘ne’), qui n’est qu’un marqueur léger d’oralité, mais pas de registre de langue ou de couleur locale dans le parler.

Dans l'extrait suivant, le shérif questionne Billy sur les buses qui tournent au loin, car il soupçonne que le corps du disparu s'y trouve.

<p>“It’s my plow horse. He broke his leg yesterday.”</p> <p>I said it <b>pretty as a potato bug</b> and didn’t <b>stumble a word</b>.</p> <p>RR, (147 : 1)</p>	<p>— C’est mon cheval de labour. Il s’est cassé la patte, hier.</p> <p>C’est sorti <b>comme un doryphore</b> et sans un <b>mot qui butait</b>.</p> <p>IR, (222 : 21)</p>
--	--

Ici, il y a une modification de l’expression originale, le verbe à particule, *to stumble over*, pour donner *to stumble a word*. La préposition *over* disparaît pour donner un verbe transitif direct. Ceci est inhabituel en anglais, mais ne pose aucun problème de compréhension pour le lecteur qui pourra se délecter de découvrir une autre petite curiosité du parler local. La traductrice a choisi de recourir au même procédé grammatical en français en supprimant la préposition habituelle de la tournure ‘buter *sur* un mot’, même si le verbe ‘buter’ est transitif dans d’autres emplois. Elle reproduit ainsi la même bizarrerie en français en utilisant ‘mot’ comme sujet de ‘buter’ et non pas ‘je’ : ‘sans que je bute sur un mot.’ Cette très légère modification pourra aisément être attribué au parler local par le lecteur français. En effet, le fait que Billy ait un ‘cheval de labour’ au XXI<sup>e</sup> siècle ainsi que la comparaison avec le doryphore aiguillent le lecteur naturellement vers cette réception visée de cette nouvelle tournure pittoresque, même si l’anglais *potato bug* est plus facile à comprendre. En revanche, il n’y a pas d’explication pour l’omission de l’adjectif *pretty*. En effet, son absence ne permet pas au lecteur français de comprendre que les montagnards des Appalaches voient les doryphores comme étant de ‘jolis’ insectes. Le terme est étrange en français. Cela est bien dommage, car à défaut parfois de pouvoir trouver des solutions au niveau langagier, la traductrice pouvait jouer ici sur l’élément de comparaison — le ‘doryphore’, qui est certes moins ‘pittoresque’ que le terme *potato-bug* — pour faire passer la façon de penser et la vision du monde des habitants. C’est un truisme que de rappeler que toute langue véhicule une culture.

L’exemple ci-dessus met en évidence à quel point la nature influe sur la conception du monde des habitants puisqu’elle s’inscrit jusque dans leur langage. Le

roman est riche de comparaisons ou de langage métaphorique en rapport avec la nature environnante des habitants. Cette nature est la matrice de référence dans la vision du monde des montagnards. D'un point de vue traductologique, il n'y a pas d'intérêt particulier dans la mesure où les deux traductrices ont choisi une transposition littérale pour toutes les comparaisons de cette nature. Il est par conséquent inutile d'en proposer plusieurs à la lecture puisque le dépouillement du corpus a révélé que les traductrices ont presque systématiquement choisi d'opérer une traduction littérale, mais nous pouvons en proposer une pour illustrer l'intérêt culturel qu'elles ont, car ces innombrables comparaisons avec la nature constituent une caractéristique typique du SAE dont il s'agit ici.

Dans ce passage, le shérif se rend compte que Billy a réussi à le tromper et à dissimuler le corps de Holland. Pour se donner une contenance, le shérif continue d'exercer une pression sur Billy en lui disant que les pluies allaient faire surgir le corps.

But his voice had no swagger like it had earlier. He was <b>fishing with a bare hook</b> and the both of us knew it.  RR, (OFE, 153 : 17)	Mais sa voix ne fanfaronnait plus comme avant. Il pêchait avec un hameçon nu et on le savait tous les deux.  IR, (UPP, 232 : 11)
---	--

L'avantage de la traduction littérale est qu'elle respecte le rapport qui lie le locuteur natif du sociolecte à sa langue maternelle, tout en préservant l'élément d'étrangeté par l'image insolite et exotique à la fois pour le lecteur américain et français.

L'exemple suivant réunit toutes les caractéristiques du sociolecte étudiées jusqu'à présent. Ce passage se situe vers la fin du roman où l'étau se resserre autour de Billy qui a tué l'amant de sa femme et qui est sommé par le shérif de le suivre dans la montagne à la recherche du corps. Billy tente de cacher son émoi et sa panique intérieure.

You'll walk this slow when they take you to the electric chair, I said in my	Tu marcheras aussi doucement que ça quand on te mènera à la chaise
--	--

<p>mind but it was <b>as like</b> the woods had whispered it to me. My legs buckled and I almost fell. If I had <b>I'd of</b> been too <b>feather-legged</b> to get up. <b>I'd of</b> probably <b>broke</b> down and confessioned it all right then and there.</p> <p>RR, (OFE, 152 : 9)</p>	<p>électrique, je me disais dans ma tête, mais c'était comme si les bois me l'avaient murmuré. Mes jambes ont flanché et j'ai manqué de tomber. Si c'était arrivé j'aurais eu trop la <b>pétoche</b> pour me relever. J'aurais probablement craqué et tout <b>confessionné</b> sur le champ.</p> <p>IR, (UPP, 230 : 21)</p>
--	---

Nous avons ici un des rares exemples où Reinhartz prend la liberté de créer un néologisme, à savoir le verbe ‘confessionner’. Le lecteur français comprend aisément que ce verbe est constitutif du sociolecte et le trouvera certainement savoureux, tout comme le lecteur anglais qui ne cesse de découvrir facette après facette du parler local. Il est probable que ce choix ait été fait par stratégie de compensation globale pour ce passage truffé de marques du sociolecte qui étaient difficiles à faire passer en français au risque de produire une traduction trop bancale. En effet, quelle solution trouver pour traduire l’adjectif *feather-legged* qui est un régionalisme utilisé au sud des États-Unis, mais pas exclusivement propre aux montagnards des Appalaches ? Comment traduire le comparatif non standard *as like* sans proposer une phrase agrammaticale en français qui serait considéré un affront à la langue et moins acceptable qu’en anglais ? De même que faire une faute de conjugaison sur le conditionnel en français pour traduire *I'd of* ou sur la conjugaison du participe passé du verbe ‘se confesser’ serait difficilement lisible. Ainsi, la traductrice a pesé tous ces éléments dans la négociation de sa traduction et a choisi de proposer une traduction-création portant sur un verbe, en s’assurant que le lecteur pourrait immédiatement l’attribuer au parler local, en renforçant ce passage par le choix du nom familier ‘pétoche’. De plus, cette expression trivialise la peur de Billy et ne convient pas tout à fait au contexte tout de même très dramatique.

Nous pouvons à présent étudier la façon dont Vierende, l’autre traductrice de Rash, a abordé la traduction de termes et d’expressions à fort ancrage géographique. Dans

cet extrait, un saltimbanque est de passage au camp des bûcherons et rapidement, un combat est organisé entre son dragon du Komodo et l’aigle de Serena.

<p>“I thought dragons could breathe fire,” Stewart whispered to Snipes.</p> <p>“They used to a far back ago, Snipes replied softly,” “but they <b>evolutioned</b> out of it to survive.”</p> <p>RR, (S, 290 : 25)</p>	<p>— Moi, je croyais que les dragons, y pouvaient cracher le feu, chuchota Stewart.</p> <p>— Ouais, c’est ce qu’ils faisaient, y a belle lurette, répondit Snipes à mi-voix, mais z’ont été obligés <b>d’évolutionner</b> pour survivre.</p> <p>BV, (S, 416 : 4)</p>
---	--

Le néologisme *to evolution*, a été traduit par le verbe intransitif vieilli ‘évolutionner’ qui signifie évoluer. Le CNRTL répertorie l’utilisation de ce terme à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. La traductrice a eu la chance que ce verbe existe en français et qu’il soit également obsolète.

Dans le passage suivant, les bûcherons discutent au sujet de l’aigle que leur patronne Serena a dressé pour tuer les serpents qui font des victimes parmi eux. L’objectif de leur patronne est plus d’augmenter la productivité que de sauver des vies. L’aigle a récemment fait tomber un serpent sur le visage de l’un d’entre eux, McIntyre, provoquant un état de choc chez lui dont il ne se remet pas.

<p>“If I <b>had my rathers</b>, I’d take them rattlesnakes where the Good Lord put them, he said.” [Ross]</p> <p>RR, (S, 104 : 31)</p>	<p>— <b>Si que</b> c’était à <b>ma</b> préférence, dit-il, j’aimerais mieux voir les serpents à sonnettes là où le bon Dieu a choisi de les mettre. [Ross]</p> <p>BV, (S, 160 : 12)</p>
--	---

Ici, Vierne réussit à transmettre le parler local avec l'introduction de la phrase au conditionnel avec la double conjonction 'si que' et la tournure 'à ma préférence'. Le lecteur français peut identifier ces deux éléments comme relevant du parler local.

Le prochain exemple tiré de la traduction de Vierne porte sur la découverte d'une nouvelle expression par Buchanan, l'un des associés du couple Pemberton, et dont il leur fait part.

<p>Two workers at the splash pond were discussing a fight and spoke of how one combatant <b>'feathered into' the other.</b> It apparently means to inflict great damage.</p> <p>RR, (S, 35 : 5)</p>	<p>Au bassin de flottage, deux ouvriers parlaient d'une bagarre et ils ont dit qu'un des combattants était allé « <i>jusqu'à la plume</i> ». J'ai cru comprendre que cela voulait dire qu'il avait sérieusement amoché son adversaire. »</p> <p>BV, (S, 64 : 7)</p>
---	---

En réalité, cette expression a été notée dans l'un des carnets de Kephart, le collectionneur de fossiles linguistiques des Appalaches et figure dans le dictionnaire de Farwell et Nicolas (2021) ainsi que dans le *Dictionary of American Regional English* qu'ils citent. Cette expression est un verbe à particule et signifie 'attaquer, comme une flèche d'arc long qui s'enfonce jusqu'à atteindre la plume. Ces flèches sont longues et fines et la plume se trouve à l'extrémité opposée de la pointe. Ainsi, cette expression imagée signifie attaquer de façon très violente et déterminée. Kephart s'était fait la remarque suivante :

*"Where else can we hear to-day a phrase that passed out of standard English when "villainous saltpetre" supplanted the long-bow? It means to bury an arrow up to the feather, as when the old chronicler Harrison says, "Another arrow should haue beene fethered in his bowels."<sup>39</sup>*

<sup>39</sup> Farwell et Nicolas, 2021.

Ici aussi, la traduction-création de Vierne est facilitée par le fait que la définition de cette nouvelle expression est donnée dans la phrase suivante. Même si elle paraît étrange, le lecteur français pourra aisément la comprendre et l’accepter comme étant une expression relevant du sociolecte, car le personnage Buchanan l’identifie comme telle et elle est en italiques et entre guillemets dans le texte traduit.

Les deux exemples suivants montrent l’intérêt culturel que présente le SAE. Dans le passage ci-dessous, c’est la période de Noël et comme chaque année, le contremaître a organisé la distribution de cadeaux pour les travailleurs. Ils ont le droit de choisir quelques articles de vêtements chacun.

<p>Dunbar turned to the dining hall’s wide window and apprised himself in his new <b>haberdashery</b>.</p> <p>“This one’s got some pert to it, he said, but I still wish it had a bright-<b>yallar</b> hatband.” [Snipes] (...)</p> <p>“That’s all you got left needing brightening now, ain’t it, Snipes, your head?” [Ross]</p> <p>“That and my <b>brogans</b>.” [Snipes]</p> <p>RR, (S, 158 : 7)</p>	<p>Dunbar se tourna vers la grande fenêtre de la cantine pour y contempler son reflet et celui de son nouveau <b>couvre-chef</b>.</p> <p>— Au moins, <b>l’a</b> un peu de chien, <b>çui-là</b>, nota-t-il, mais c’est quand même dommage qu’il <b>a</b> pas un ruban <b>jaune</b> vif. [Snipes] (...)</p> <p>— C’est tout ce qui te reste à barioler un peu, pas vrai Snipes ? [Ross]</p> <p>— Ouais, ma tête et mes <b>godillots</b>. [Snipes]</p> <p>BV, (S, 231 : 17)</p>
---	--

La traductrice a quelque peu aplani le sociolecte dans ce passage par la traduction du terme *haberdashery* par ‘couvre-chef’. Il est vrai que dans cette scène, l’ouvrier Snipes essaie un chapeau, mais le terme vieilli *haberdashery* en anglais américain désigne un magasin de vêtements et d’accessoires pour hommes. Ici, il désigne métonymiquement les vêtements en général. Alors qu’il s’agit d’un terme obsolète, il n’est cependant pas familier, alors que selon le Larousse, le nom ‘couvre-chef’ est d’un registre familier. La traductrice a donc tenté de compenser le mot suranné *haberdashery* d’un registre courant en anglais par un terme familier classé dans la



catégorie des vêtements et accessoires pour hommes. Son choix semble également indiquer un choix de traduction par facilité où elle sait que le lecteur français ne va pas aller vérifier et comparer avec le terme employé en anglais.

La variante orthographique en SAE *yaller* est compensée par l'élision de la voyelle dans le pronom 'il, 'l'a' (> il a) un peu de chien', et l'orthographe de la forme contractée de 'celui-là' (> çui-la). Ces deux marques du langage familier oral ne dénotent cependant pas un régionalisme ou un lexique désuet propre au sociolecte. Il y avait la possibilité d'employer la variante orthographique ancienne 'jaûne', qui aurait pu transmettre la dimension archaïque du SAE. Ainsi, la traduction de ces deux termes (*haberdashery* et *yaller*) enlève toute trace de couleur locale en français et l'ajout de marques d'oralité ou de langage familier dans le texte traduit exagère le degré de familiarité du registre de langue.

Le troisième terme, *brogan*, est un vestige de l'anglais des îles britanniques et plus précisément de l'irlandais. Il a été apporté dans les Appalaches par les blancs issus d'origines européennes différentes. Il vient du gaélique irlandais *brógán* (petite chaussure), qui est un diminutif de *bróg*, chaussure. Il désigne des chaussures de travail montantes et lourdes en cuir, fermées par des lanières, souvent fabriquées à la maison, et faites à partir de la même forme à monter de sorte qu'une seule forme aille aux deux pieds. Le dictionnaire Merriam-Webster indique un usage en 1835. Le dictionnaire du SAE répertorie son utilisation dès 1843<sup>40</sup> et indique :

*“There were no rights and lefts to those homemade brogans, square cut from tanned hide. Gradually they wore to shape. Shoes were heavy leather and had high tops. Sometimes the toes had copper caps on them to make them last longer<sup>41</sup>.”*

Aujourd'hui, le terme a évolué et désigne des bottes de travail lourdes et s'utilise couramment dans le comté Cherokee de la Caroline du Nord et en tant que régionalisme dans les états du Sud. Ainsi, le *Southern American English* apporte des connaissances historiques et culturelles au lecteur. Il est important d'apporter ces précisions afin de commenter le choix de traduction en français. En effet, le terme

---

<sup>40</sup> *Women shed their brogans. (1843) Me being a girl didn't make no difference. I wore brogans just like the boys. They called them brogans. They was rough leather on the outside.*(1972), (Montgomery, Heinmiller, 2021 : 130).

<sup>41</sup> Montgomery, Heinmiller, 2021 : 130.

‘godillot’ est certes vieilli, mais il appartient au langage familier aujourd’hui, ce qui n’est pas le cas en SAE où il est simplement ‘archaïque’ du point de vue de l’anglais contemporain, mais toujours en usage. De plus, d’un point de vue historique, sous Napoléon III, le terme français désignait une chaussure militaire du nom de son fabricant Alexis Godillot. Cette chaussure en cuir à lacets, à semelle cloutée, a rapidement été étendue à l’armée, puis diffusée dans les milieux du scoutisme et de la randonnée. Ainsi, même si la traduction ‘godillot’ désigne une chaussure, elle ne désigne pas la même réalité, n’est pas utilisée dans le même domaine, et n’appartient pas au même registre de langue que *brogan*. L’on peut même se demander si le terme en français ne va pas convoquer des images militaires complètement incongrues, voire anachroniques pour le lecteur français, alors que le roman est situé dans un cadre bucolique, mais rude des Appalaches. Ce choix de traduction est vraisemblablement un choix par facilité, mais l’on peut se demander pourquoi la traductrice n’a pas choisi l’emprunt avec incrémentalisation ou alors la note de bas de page comme elle l’a déjà fait à plusieurs reprises. La traduction de ce passage en général est beaucoup plus marquée dans le registre familier, voire incorrect, que l’anglais. Dans le vingtième chapitre de *Serena*, Rachel vient de réparer la cheminée de sa maison et la veuve Jenkins en qui elle a trouvé un soutien et une mère de substitution, lui a apporté à manger dans un panier.

<p>There’s fried okra and bacon in there, some <b>hominy</b> too.</p> <p>RR, (S, 195 : 10)</p>	<p>Y a des gombos au lard, là-dedans, et puis de <b>l’hominy</b><sup>1</sup>.</p> <p>1. Préparation à base de maïs trempé et cuit dans de l’eau de chaux.</p> <p>BV, (S, 282 : 29)</p>
--	--

Contrairement à l’exemple précédent, cette fois-ci, la traductrice a eu recours à la note de bas de page pour ce terme d’une charge culturelle importante. N’ayant pas trouvé d’équivalent et n’ayant pas opté pour une périphrase telle que ‘bouillie de maïs’, voire un anglicisme comme ‘porridge de maïs’, la traductrice a choisi d’expliciter ce terme pour le lecteur français alors qu’il n’est pas plus explicité pour le lecteur américain dans le texte original. En tout état de cause, il n’est pas non plus certain que la définition qui en est donnée éclaire entièrement le lecteur français qui devra sans

nul doute rechercher ce qu'est l'eau de chaux afin de satisfaire sa curiosité. Il découvrira qu'il s'agit d'une solution alcaline dans laquelle les grains de maïs sont trempés afin de les rendre plus digestes. Ce choix indique la volonté de la traductrice de faire part du fruit de sa recherche terminologique pour un emprunt direct, alors qu'elle ne le fait pas pour d'autres emprunts. Elle met en valeur l'attention portée à un terme qui ne l'est pas dans le texte original afin de faire part de son intérêt culturel. L'aspect culturel met ainsi en évidence ce qu'elle considère comme important et qui doit absolument être transmis au lecteur français, prenant de par là même l'autorité sur le texte traduit, et dans une certaine mesure, sur l'auteur. Nous pouvons considérer qu'elle porte plus loin le désir de l'auteur de témoigner du sociolecte dans un souci du détail. Elle traduit par là sa conception de la fonction du traducteur comme celui d'un passeur de culture, faisant fi de la conception traditionnelle de l'invisibilité du traducteur et faisant apparaître une pulsion scopique dans son rapport à la traduction.

Au-delà des défis de traduction posés par les idiotismes ou expressions idiomatiques, nous verrons que la traduction d'éléments purement lexicaux est toute aussi difficile. Le sociolecte des habitants des Appalaches est très marqué par l'usage d'expressions et de termes propres à la région, qui peuvent parfois être d'un registre familier ou relever d'un anglais archaïque, ce qui n'est pas sans poser problème pour les deux traductrices de Rash.

Dans l'extrait suivant de *Serena*, le propriétaire et patron, George Pemberton, s'étonne qu'un certain jeune homme, Jacob Ballard, travaille encore pieds nus alors que cela fait un mois qu'il est employé à la scierie. Scruggs, l'un des chefs d'équipe, lui répond ce qui suit :

<p>“I been telling him to,” Scruggs said, “but <b>he’s sparking</b> some <b>girl</b> over in Sevierville every Sunday. Your <b>Ballard</b> there would rather waste his money buying <b>gewgaws</b> for <b>her</b>.”</p> <p>RR, (S, 223 : 1)</p>	<p>— J’y ai dit et redit, répondit Scruggs, mais ce <b>gamin</b> songe qu’à <b>faire le joli cœur</b> auprès de je ne sais quelle <b>gueuse</b> à Sevierville, tous les dimanches, alors <b>y</b> préfère dépenser tout son argent pour <b>y</b> acheter des <b>colifichets</b>.</p> <p>BV, (S, 321 : 12)</p>
--	---

La traduction du verbe suivi d'un complément d'objet direct, *to spark* [a girl] et du substantif *gewgaw*, n'est pas aisée, tant en anglais, ces éléments lexicaux sont très spécifiques à la région des Appalaches. Selon le dictionnaire Oxford, l'usage figuré du verbe 'to spark', qui signifie courtiser, est apparu au XVI<sup>e</sup> siècle, et constitue aujourd'hui un archaïsme. L'expression 'faire le joli cœur' est née en 1863, bien que moins ancienne que le verbe anglais, est un choix de traduction qui permet de conserver le ton archaïque de l'anglais, caractéristique du dialecte des Appalaches. De la même façon, *gewgaw* est aujourd'hui quelque peu désuet en anglais. Sa traduction par 'colifichet' est bien trouvée, permettant de conserver l'archaïsme en français aussi. Cependant, Béatrice Vierne a exagéré le registre de langue familier dans le texte traduit en rendant *he* par 'gamin', *Ballard* et *her* par 'y', et *girl* par 'gueuse'. Il en résulte bien un mélange de langage familier et d'archaïsmes dans le texte traduit comme dans le texte source, qui sont les traits caractéristiques principaux du sociolecte, mais les ajouts de marques d'oralité à connotation très 'rurale' dans le texte traduit sont plus accentués que dans le texte source. Le lecteur français a néanmoins le plaisir d'être surpris par ce langage qui est aussi surprenant pour le lecteur anglophone dans le texte source et le texte traduit reflète bien le sociolecte des Appalaches.

Examinons à présent la traduction du même verbe *sparkling*, proposée par l'autre traductrice de Rash, Isabelle Reinharz. Dans ce passage de *One Foot in Eden*, Amy vient juste d'entamer une relation avec son voisin afin de tomber enceinte, car son mari est stérile.

<p>Holland came back that afternoon and the next day and the day come after, always sweet-breathed and in his uniform, like we <b>was sparking</b>.</p>	<p>Holland est revenu l'après-midi et puis le lendemain et le jour d'après, toujours avec l'haleine parfumée et dans son uniforme, comme s'il <b>faisait sa cour</b>.</p>
<p>RR, (OFE, 87 : 11)</p>	<p>IR, (UPP, 135 : 23)</p>

La traductrice a également fait le choix de traduire ce verbe archaïque par une expression désuète : 'faire sa cour'. Selon le Larousse, l'expression 'faire la cour' avec l'article défini signifie chercher à plaire à quelqu'un ou à gagner ses faveurs, alors que

‘faire sa cour’, qui a la même signification, avec l’adjectif possessif, est littéraire. Ce choix permet donc de transmettre la dimension archaïque du verbe *sparking*.

Dans *Serena*, Béatrice Vierendeil introduit en français, les tics de langage qui n’ont pas toujours de correspondance dans le texte source, et qui semblerait correspondre à sa conception du parler familier des ouvriers. L’usage de ce système au sens large, a pour conséquence qu’elle introduit des marqueurs de langage familier où bon lui semble dans le texte traduit, comme s’il s’agissait d’une forme de compensation appliquée à l’idiolecte dans son ensemble et non pas par rapport à un fait de langue ou un syntagme particulier pour lesquels elle n’avait pas trouvé d’autre solution que d’avoir recours à la compensation.

Dans ce passage, les ouvriers commentent l’arrivée remarquée de leur nouvelle patronne, Serena, et de son choix insolite et audacieux pour se débarrasser des serpents à sonnettes qui constituent l’un des dangers auxquels les bûcherons sont confrontés.

<p>(...) but if somebody told you a year ago she'd train an eagle to go flitting around picking up timber rattlers <b>long as</b> your arm you'd have thought that a <b>rusty</b> too.</p> <p>RR, (S, 202 : 1)</p>	<p>(...), mais si quelqu'un t'avait dit, <b>à toi</b>, y a un an, que <b>la patronne</b> allait dresser une aigle à patrouiller dans le coin pour ramasser des serpents à sonnettes longs comme ton bras, <b>t' aussi pensé que c'était <b>une histoire à dormir debout</b>.</b></p> <p>BV, (S, 293 : 9)</p>
--	--

La traduction du substantif *a rusty* est traduite par l’expression familière, ‘une histoire à dormir debout’. Vierendeil a privilégié le primat du sens, et n’a pas trouvé un terme à dimension ‘rurale’ en français. Ce terme est assez récurrent dans le roman et Vierendeil l’a traduit à d’autres endroits par ‘farce’ et ‘blague’. N’ayant pas trouvé un terme satisfaisant, la traductrice a eu recours aux contractions ‘p’tête’ et ‘t’aurais’ par compensation, afin de refléter le parler familier et rural illustré par le substantif *rusty* et l’absence du premier adverbe *as* dans le comparatif *as long as*. Comme souvent,

Vierne a également ajouté ‘à toi’ et a explicité le pronom personnel *she* par ‘la patronne’.

Dans ce passage, le shérif Alexander va voir la veuve Glendower pour lui demander si elle n’a pas vu Holland, qui a mystérieusement disparu.

<p>“You look to be an Alexander,” she said.          “Yes,” I said, but there was nothing to her knowing that. (...)          “You <b>ain’t</b> got need for a <b>granny-woman</b>, have you?”          RR, (OFE, 45 : 1)</p>	<p>— Tu dois être un Alexander, a-t-elle remarqué.          — Oui.          Mais il n’y avait là rien d’exceptionnel. (...)          — Tu <b>n’as pas</b> besoin d’une <b>bonne-femme</b>, dis-moi ?          IR, (UPP, 75 : 12)</p>
---	--

On peut tout d’abord noter ici que Reinhartz n’a pas fait paraître des marqueurs d’oralité dans la traduction de la négation en omettant le premier élément de la négation en français comme elle a pu le faire pour traduire la négation *ain’t*. Cependant, ce qui est notable ici, c’est la traduction de *granny-woman* par ‘bonne-femme’ qui est ambiguë en français. On peut effectivement penser à l’acception familière de ce terme et qui signifie une femme considérée avec plus ou moins d’affection, d’admiration ou de mépris. Dans un registre populaire, ce terme signifie épouse. Dans les deux cas, même avec l’aide du contexte, l’utilisation de ‘bonne femme’ est surprenante dans le texte français et il ne vient pas facilement à l’esprit du lecteur français qu’il est question d’une sage-femme.

En effet, *granny-woman* est un terme utilisé dans le sud des États-Unis, et qui signifie sage-femme. Sa première utilisation répertoriée par le dictionnaire du SAE date de 1951, ce qui est assez récent<sup>42</sup>. La veuve Glendower est une vieille dame qui vit isolée dans la vallée et qui a mis au monde beaucoup de nourrissons pour les habitants de la vallée de Jocassee. L’une des acceptions du terme ‘bonne-femme’

<sup>42</sup> *She had been a granny woman most of her days and had borned all the younguns up and down the ridge. (Dictionary of SAE, Montgomery, Heinmiller, 2021 : 115)*

signifie ‘vieille dame’, et dans ce contexte, il n’est pas certain que le lecteur français comprenne qu’il s’agit ici d’une sage-femme. Cette traduction donne l’impression que la traductrice n’avait pas compris.

L’exemple suivant extrait du roman *One Foot in Eden* confirme la tendance de Reinhartz à proposer un texte traduit plus lisse où le lecteur ne peut pas entrevoir le sociolecte des Appalaches. Ce passage se trouve au début du roman où l’héroïne, Laurel, se présente à l’homme qu’elle vient de sauver et de recueillir chez elle et son frère et qu’elle découvre être muet.

<p>“My brother’s name is Hank. You might not <b>of</b> noticed yesterday but he’s only got one hand. He <b>don’t</b> complain but his lot in life is the harder for it, at least in most ways. Not being able to talk, that must be burdensome too. I’d think it could make you <b>feel a lavish of aloneness</b>. After my daddy died and Hank was over in France, I was here by myself and it was a <b>hard row to hoe</b>.”</p>	<p>— Le nom de mon frère, c’est Hank. Peut-être que vous l’<b>avez</b> pas remarqué, hier, mais il a qu’une main. <b>Y</b> se plaint pas, mais son sort est d’autant plus dur, du moins de bien des façons. Pas pouvoir parler, ça aussi ça doit être pénible. Je dirais qu’on doit ressentir <b>une solitude infinie</b>. Quand mon père est mort et que mon frère était en France, j’étais ici sans personne et <b>c’était le bagne</b>.</p>
<p>RR, (C, 52 : 12)</p>	<p>IR, (UTO, 62 : 1)</p>

Cet exemple illustre une caractéristique du SAE qui est l’application non standard de la terminaison de la troisième personne du singulier. Dans les années 1930s, le linguiste Joseph Hall avait noté que les locuteurs moins éduqués utilisaient la terminaison -s de la troisième personne du singulier à d’autres personnes (par exemple : *I knows them when I sees them, they says he done it*<sup>43</sup>) et qu’elle était omise dans certains cas à la troisième personne du singulier (par exemple : *He still do live here*<sup>44</sup>). Cependant, ces occurrences n’apparaissent pas dans ses enregistrements ni

<sup>43</sup> Exemples tirés du Dictionnaire of *Southern Appalachian English*, 2021 : ix

<sup>44</sup> Ibid.

même dans d'autres sources. L'exception la plus fréquente est l'emploi de *don't* à la troisième personne du singulier.

Ici, la traductrice a compensé la conjugaison non standard *he don't* (au lieu de *he doesn't*) est par l'utilisation du pronom 'y' d'un registre familier, et par l'absence du premier élément de la négation en français, 'ne'. Quant aux marqueurs d'oralité présents dans le texte original avec l'utilisation d'une orthographe qui dénote le registre oral et familier, la traductrice a su trouver des solutions. En effet, l'auxiliaire *have* qui est orthographié par *of* dans *You might not of noticed* est rendu par l'absence du premier élément de la négation en français à nouveau ('vous [ne] l'avez pas remarqué'). Cependant, les tournures typiques du sociolecte comme *to feel a lavish of aloneness* ou l'expression *to be a hard row to hoe* sont traduites dans un français courant. En effet, *aloneness* est un adjectif substantivé et son caractère dialectal n'est pas rendu avec sa traduction 'une solitude infinie'. Le substantif *lavish* qui signifie 'une abondance de', une profusion de', relève également du SAE et la collocation *to feel a lavish of aloneness* est très surprenante pour le lecteur anglophone. Dans le dictionnaire du SAE, *lavish* a été noté dans une liste de mots établie par Kephart en 1917<sup>45</sup>. En outre, l'expression 'être le bagne' fait passer le sens de l'expression *to be a hard row to hoe*, mais n'indique pas qu'il s'agit d'une expression principalement utilisée en anglais américain, et l'image du montagnard qui pioche les rangs de semences dans les champs est effacée. Cette expression ancienne même pour le sociolecte des Appalaches vient du fait que les montagnards labouraient les champs de maïs. Selon le dictionnaire du SAE, cette expression a donné lieu à une autre expression, *a tough row of stumps*, qui signifie un chemin difficile à parcourir ou à gérer. Bien sûr, chaque expression crée sa métaphore propre et l'image convoquée d'une langue à une autre n'est pas la même et difficile à reproduire. Par conséquent le résultat est un texte traduit dénué de la saveur locale et des caractéristiques principales du sociolecte qui sont l'usage de termes désuets et des métaphores en rapport avec la terre et la nature environnante des montagnards.

---

<sup>45</sup> **Lavish**: noun, an abundance, profusion. "If anybody wanted a history of this country for fifty years, he'd get a lavish of it by reading that mine-suit testimony." Kephart, 1917, (Montgomery, Heinmiller : 2021).



Ainsi, Reinharez a une approche traductive de l'oralité et du sociolecte tout autre que Vierre. En effet, contrairement à Vierre, Reinharez atténue les marques d'oralité et propose un texte traduit dans un registre de langue plus soutenu et plus lisse.

#### IV. Une langue de spécialité

Le sociolecte des Appalaches comporte des caractéristiques spécifiques qui diffèrent de l'anglais standard. Au sein de ce sociolecte, il existe plusieurs langues de spécialité qui portent sur la faune et la flore entre autres, mais celle qui ressort le plus dans Serena est celle liée à l'exploitation forestière et tout ce qui concerne les techniques et les outils. Bien évidemment, ce domaine de spécialité implique une langue de spécialité, mais la langue de spécialité dans le domaine de l'exploitation forestière dans les Appalaches contient des termes exclusivement propres à la région.

L'exemple suivant nous montre que face à un lexique très spécifique, la traductrice Vierre n'a pas pu trouver d'autre moyen que de recourir à une note de bas de page. Ce passage explique qu'après la mort, hélas trop fréquente des bûcherons, les ouvriers ont pour coutume de déposer des objets sur les tombes.

<p>But most of what adorned the graves attempted to brighten the bleak landscape, not just wildflowers and holly wreaths but something more enduring – yellow-feathered <b>hadicaws</b> (...)</p> <p>RR, (S, 246 : 5)</p>	<p>Mais la majeure partie des objets posés sur les tombes s'y trouvaient pour tenter d'adoucir le sinistre paysage, pas seulement des fleurs des champs, ou des couronnes de houx, mais aussi des ornements plus durables : des <i>hadicaws</i><sup>1</sup> agrémentés de plumes jaunes (...)</p> <p>1. Ce mot particulier aux Smoky Mountains désigne une sorte de leurre utilisé pour la pêche à la ligne.</p> <p>BV, (S, 352 : 8)</p>
---	--

Avant d'étudier la traduction du terme *hadicaw*, notons l'inexactitude de la traduction de *wildflowers* traduit par 'fleurs des champs' qui aurait pu être traduit simplement par 'fleurs sauvages'. L'adjectif 'sauvage' traduit bien *wild* alors que

‘champ’ introduit une notion presque contraire à l’idée de l’intervention et de la présence humaine.

Le mot *hadicaw* présente une double difficulté, car il relève à la fois d’un lexique technique du domaine de l’exploitation forestière que l’on pourrait qualifier de langue de spécialité, et à la fois du sociolecte des Appalaches, comme la traductrice nous le fait remarquer dans sa note de bas de page. Vierre a recours à la note de bas de page treize fois dans le roman. L’objectif n’est pas de traiter toutes ces interventions dans un souci d’exhaustivité, mais d’en proposer les plus pertinentes à l’étude. Alors qu’en page de garde, le lecteur découvre une note de l’éditeur concernant la conservation d’unités de mesure américaines, lors de la première occurrence de note de bas de page, il est précisé : « Toutes les notes sont de la traductrice. » Par conséquent, nous pouvons être certains que ces notes sont entièrement le fait de la traductrice, sans intervention de l’éditeur.

Que pouvons-nous déduire du contenu de cette note ? Elle est le reflet de la volonté de la traductrice d’aviser le lecteur français précisément de la spécificité linguistique et culturelle de ce terme afin qu’il ne passe pas à côté de cette information et visiblement considérée digne d’intérêt par elle. La traductrice vient en aide au lecteur français, qui, anticipe-t-elle, n’aura pas envie d’interrompre sa lecture pour rechercher la signification de ce terme qui serait difficile à trouver en raison de son caractère dialectal et spécifique à un domaine. En effet, bien que l’exploitation forestière fasse partie intégrante du mode de vie des Appalaches, ce terme ne se trouve pas dans les dictionnaires de référence du SAE. Cette intervention paratextuelle met en évidence la volonté de visibilité de la présence de la traductrice ainsi qu’une conception de la traduction axée sur le destinataire qu’elle a à cœur d’informer, voire d’éduquer, par le biais de la traduction. L’on sent son plaisir à partager sa trouvaille qui a dû être le fruit d’une longue recherche. Vu qu’au terme de cette recherche, ayant enfin découvert ce qu’est un *hadicaw*, elle a été obligée de se contenter d’un emprunt direct, peut-être met-elle en avant ce travail fourni en amont ? Par conséquent, la traductrice exerce ici une fonction anthropologique et didactique.

En outre, il est intéressant de noter que le terme est en italique dans le texte traduit alors qu’il ne l’est pas dans le texte original. Or le lecteur américain, à moins d’habiter dans la région des Appalaches, ne saura pas non plus ce qu’est un *hadicaw*. Celui-ci

est obligé de faire des recherches s'il veut vraiment savoir ce que signifie ce terme. Il est fort probable qu'il fasse l'économie d'une recherche, car le mot ne constitue qu'un seul élément d'une longue liste d'objets que les ouvriers mettent sur les tombes et qui remplit presque une page entière. Vierre a ainsi mis en valeur un terme qui n'était qu'un élément parmi d'autres dans une longue énumération. Il apparaîtrait donc qu'elle considère que toute information à caractère culturel ou linguistique mérite d'être précisée au lecteur français et qu'elle ait envie de partager son goût pour ces aspects de la langue et de la culture américaine. Ceci révèle également son rapport à la langue anglaise. Cette note peut également être considérée comme une forme de justification vis-à-vis du lecteur pour cet emprunt direct puisqu'elle n'utilise plus l'emprunt pour les autres outils forestiers propres au domaine de l'exploitation forestière comme le montrent les exemples suivants.

Dans ce passage, Ron Rash décrit les conditions de travail inhumaines et extrêmement difficiles pour les bûcherons qui doivent travailler par tous les temps. Les pluies rendent le sol glissant et les travailleurs sont encore épuisés de leurs six roulements de onze heures de la semaine précédente. Ils doivent continuer à travailler, même blessés, et s'aident en avalant beaucoup de café ou en consommant de la cocaïne et du tabac pour soutenir le rythme et les efforts physiques. À ces conditions de travail, s'ajoute la manipulation d'outils dangereux et acérés qui peuvent à tout moment se rompre ou glisser.

<p>Not just axes but eight-foot cross-cut saws and steel wedges and blocks and pike poles, the nine-pound hammers called <b>go-devils</b> and the six-pound hammers called <b>grab-skips</b>.</p> <p>RR, (S, 24 : 12)</p>	<p>Il n'y avait pas seulement des haches, mais aussi des scies passe-partout de près de huit pieds, des coins d'acier, des poulies, des piques, des masses de neuf livres qu'on appelait des <i>va-au-diable</i> et d'autres de six livres baptisées <i>attrape-moi-ça</i>.</p> <p>BV, (S, 47 : 22)</p>
<p>Most of all the sharded limbs called <b>widow makers</b> that waited minutes or</p>	<p>Et surtout il fallait se méfier de ces branches cassées et pointues qu'on appelait les <i>faiseuses de veuve</i>,</p>

hours or even days before falling earthward like javelins.  RR, (S, 24 : 29)	lesquelles attendaient plusieurs minutes, plusieurs heures, voire plusieurs jours avant de tomber vers le sol comme des javelots.  BV, (S, 48 : 20)
---	--

Ici, Vierre propose une traduction littérale en français des noms d'outils utilisés dans les Appalaches dans le domaine de l'exploitation forestière.

La traduction du premier outil de bûcheron, *go-devil* par *va-au-diable* (italiques de la traductrice), est une traduction-crédation. Cependant, ce néologisme pose problème pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'interprétation du sens du terme technique en anglais peut être sujette à discussion, car il peut être interprété de plusieurs façons. En effet, le verbe *go* peut être interprété comme un impératif exhortant on ne sait qui à aller au diable : le bûcheron ? l'outil de par son poids ? le tronc d'arbre sur lequel le bûcheron s'acharne ? Deuxièmement, il semblerait que la traductrice ait interprété ce nom d'outil comme relevant d'un terme obsolète de la langue de spécialité propre au sociolecte des Appalaches sans faire de recherche terminologique. S'il est vrai que le terme est originaire du SAE, une recherche rapide permet de découvrir qu'il est encore en usage aujourd'hui en anglais standard dans le domaine du bûcheronnage, et que cet outil s'appelle un 'merlin (de bûcheron)' en français<sup>46</sup>. En français aussi, cet outil est utilisé pour fendre et élaguer. C'est un outil, à mi-chemin entre la hache et la masse, pourvu d'un fer carré à une extrémité pour la frappe, et d'un fer pointu à l'autre extrémité pour séparer le bois fendu. Les becs peuvent avoir des lames de poids et de longueur différentes, tout comme les manches. À la différence de la masse, le merlin permet de fendre directement des billons (tronçon de bois découpé dans un rondin) sans l'utilisation d'un coin d'abattage. Ainsi, le *go-devil* est un 'merlin de 4,5 kilogrammes' et le *grab-skip* est un 'merlin de 3 kilogrammes'. Il est vrai que les termes techniques en anglais sont plus colorés, mais ils constituent bien des termes techniques. La traductrice a ainsi créé des néologismes

<sup>46</sup> Une image et la description du merlin de bûcheron peuvent être trouvées par exemple sur le site internet [www.truffaut.com](http://www.truffaut.com).

pour refléter le sociolecte des Appalaches peut-être par volonté de partager la singularité des termes en anglais qui sont plus imagés, et en se disant que la probabilité qu’un lecteur vérifie ou fasse des recherches soit quasiment nulle.

Le nom composé *widow maker* est également un terme technique répertorié par l’institut national pour la sécurité et la santé dans le domaine d’abattage des arbres<sup>47</sup>. Ainsi, la traduction de Vierne est un néologisme par traduction littérale. Ce choix est facilité par l’explicitation du terme dans la phrase même et par l’usage des italiques qui ne sont pas présents dans le texte original. De plus, le contexte intratextuel ainsi que le terme périphrastique composé de mots en français courants permet de comprendre cette traduction-crédation facilement ce qui n’était pas le cas pour le terme *hadicaw*.

## V. Un florilège de négations

### 1. *Ain’t*

Les deux répliques suivantes sont celles de M. Harmon, extraites du premier chapitre du roman *Serena*, où celui-ci attend les Pemberton à leur arrivée en gare pour confronter George Pemberton qui a mis sa fille Rachel enceinte. Serena s’immisce dans la conversation.

<p>“My business <b>ain’t</b> with you. It’s with <b>him</b> standing there beside you.” (...)</p>	<p>— <b>C</b>’est pas après vous que j’en ai. C’est après lui <b>qu’y s</b>’tient là, à côté <b>d</b>’vous.</p>
<p>“I <b>ain’t</b> implying <b>nothing</b>,” Harmon said.</p>	<p>— <b>Nan</b>, suis <b>pas du genre</b> à <b>rien</b> sous-entendre, moi, <b>riposta</b> Harmon.</p>
<p>RR, (S, 7 : 14)</p>	<p>BV, (S, 21 : 10)</p>

Ici, Béatrice Vierne a omis le premier élément de la négation en français, le ‘ne’ dans la première phrase. Elle a ensuite opéré une surtraduction en ajoutant des marqueurs d’oralité qui ne figurent pas dans le texte source avec ‘**qu’y s’tient là**’, et ‘à

<sup>47</sup> En français, le terme existe au singulier (‘faiseur de veuve’), mais dans un tout autre domaine et désigne un personnage ou une arme ou encore un sous-marin russe dans certains jeux vidéo en ligne de ninja ou de guerre.

côté **d**'vous'. L'abréviation du pronom personnel 'il' en 'y', l'élision de la voyelle 'e' du pronom réfléchi 'se' et de la préposition 'de' sont des marqueurs écrits d'oralité qui dénotent un registre familier.

Dans la deuxième réplique, Vierne omet le sujet et le 'ne' de négation dans '[je ne] suis pas (...)' pour traduire le registre familier. Elle choisit de rétablir la double négation en français avec l'ajout de 'rien', proposant ainsi une double négation incorrecte en français, 'pas... rien'. Or, même si la double négation en anglais '*ain't...nothing*' relève d'un anglais non standard, cette formulation d'un registre familier est très répandue à l'oral en anglais, alors que la double négation dans le texte français ne l'est pas. Ce calque syntaxique et lexical produit donc un effet maladroit dans le texte traduit. Il semble plus naturel et fréquent de dire 'j'suis pas' ou encore 'chuis pas' dans un registre familier en français que 'suis pas'.

Par ailleurs, la traductrice ajoute 'Nan' en début de phrase, qui est une variante orthographique oralisée du 'non', ainsi que la formule 'être du genre à', qui est une surtraduction, ce qui lui permet de rajouter 'rien' devant le verbe 'sous-entendre'. Afin de justifier le rajout de 'Nan' qui ne figure pas dans le texte source, elle a dû ajouter le verbe 'riposter' en fin de phrase, qui est beaucoup plus fort que 'dire'. Ce faisant, elle réussit à produire une phrase d'un registre familier et non standard en français également, tout comme le texte en anglais, mais uniquement grâce au recours à la surtraduction. En effet, on aurait très bien pu avoir : 'Je sous-entend rien moi, dit Harmon', avec uniquement l'omission du 'ne' de la négation en tant que marqueur d'oralité. Il en résulte un texte traduit d'un registre de langue familier plus marqué et moins naturel que le texte source, et une légère surinterprétation du verbe de l'incise. Ici encore, nous pouvons constater que de manière générale, Vierne a tendance à accentuer le registre de langue familier dans le texte traduit, peut-être par compensation pour des traits du sociolecte difficiles à faire passer.

L'exemple suivant examine la traduction d'un autre exemple de la négation *ain't*, cette fois-ci insérée dans un 'tag question' de confirmation. Dans ce passage de *Serena*, les politiques qui veulent acheter des forêts pour construire un parc national, le *Great Smoky Mountains National Park*, discutent du fait qu'ils se trouvent systématiquement devancés par le couple d'exploitants forestiers, les Pemberton, qui réussit à acheter les terres pour leur exploitation.

<p>“That tract’s the biggest since they’ve got Champion to sell, <b>ain’t it?</b> Henryson asked.”</p> <p>RR, (S, 201 : 4)</p>	<p>— Cette concession-là, c’est la plus grande depuis <b>qu’y z’ont</b> persuadé Champion de vendre, <b>pas vrai ?</b> demanda Henryson.</p> <p>BV, (S, 291 : 28)</p>
--	---

Comme *ain’t* fait partie de la formule de confirmation d’information et n’est pas une négation, Vierne n’a pas pu omettre le premier élément de la négation ‘ne’ comme elle a pu le faire dans l’exemple précédent. Encore une fois, la traductrice a rajouté des marqueurs d’oralité qui ne figurent pas dans le texte source, ‘qu’y z’ont’, ce qui donne une connotation plus campagnarde que l’anglais avec un registre de langue plus familier également.

## 2. La double négation *ain’t...nothing*

Intéressons-nous à présent sur la façon dont la deuxième traductrice de Rash aborde ce même point de négation. Les exemples suivants sont extraits du roman *One Foot in Eden* (traduit par Un Pied au Paradis). Au début du roman, narré sous le point de vue du shérif Alexander, on apprend qu’un certain Holland Winchester a disparu et le suspect principal est son voisin, Billy Holcombe.

<p>“I’ll walk the river a ways and I’ll go see Billy Holcombe, but I <b>ain’t</b> accusing nobody of <b>nothing</b> yet.”</p> <p>RR, (OFE, 13 : 21)</p>	<p>— Je prendrai le long de la rivière et je passerai voir Billy Holcombe, mais <b>j’accuse</b> encore personne de rien.</p> <p>IR, (UPP, 28 : 14)</p>
---	--

Comme Vierne, Reinharez omet la première particule de la négation, ‘ne’, qui est juste un marqueur d’oralité en français, mais qui ne relève pas forcément d’un registre familier. Contrairement à Vierne, elle s’est contentée de cela et n’a pas produit une

phrase agrammaticale en français, confrontée à la même double négation en anglais non standard, *ain't...nothing*.

Dans l'extrait suivant, Amy, la femme de Billy, se fait interroger à son tour au sujet de la disparition de son voisin Holland Winchester.

<p>“I <b>don't</b> know <b>nothing</b> about where Holland Winchester is,” she said, getting up from her chair.</p> <p>RR, (OFE, 28 : 18)</p>	<p>— <b>Je sais</b> franchement pas où <b>qu'</b>il est, Holland Winchester, a-t-elle assuré en se levant de sa chaise.</p> <p>IR, (UPP, 50 : 11)</p>
---	---

Ici, Reinharez a recours à la même technique que l'exemple précédent, mais elle rajoute un marqueur d'oralité, c'est-à-dire le pronom relatif contracté, que, avant le pronom personnel : 'où qu'il est.' Elle parvient ainsi à doter le texte traduit d'autant de marques de langage familier qu'en anglais. Cependant, le caractère catégorique de *nothing*, traduit par 'franchement pas', n'est pas aussi fort et constitue presque un léger faux sens. Nous pouvons ainsi observer que pour le même fait de langue, la traductrice fait des choix différents.

Dans le passage suivant, le shérif Alexander rend visite à la mère du porté disparu, qui affirme que son fils est mort même si l'enquête ne fait que commencer.

<p>“He <b>ain't</b> coming back,” Mrs. Winchester said.</p> <p>RR, (OFE, 13 : 23)</p>	<p>— C'est qu'y reviendra pas, a dit Mme Winchester.</p> <p>IR, (UPP, 28 : 19)</p>
---	--

Cette fois-ci, la traductrice a fait un effort de traduction supplémentaire en ayant recours à la compensation. En effet, elle traduit le pronom personnel *he* par 'y' introduit par la subordonnée complétive introduite par le présentatif 'c'est que'. Elle a donc considéré que seule l'omission du premier élément de négation en français n'était pas suffisante pour rendre le caractère plus marqué de *ain't* en anglais.



Les exemples suivants de la traduction de Reinharez sont extraits de l'autre roman de Ron Rash, *The Cove*. Dans le passage suivant, Hank vient d'apprendre par sa sœur Laurel, qu'un certain Jubel l'a violée dans le cadre d'un pari pour une pièce en or de deux dollars cinquante lorsqu'elle était plus jeune. Hors de lui, Hank décide de se battre avec Jubel et celui-ci se retrouve le visage ensanglanté. Quelqu'un demande s'il faut faire venir le médecin, ce que Jubel refuse.

<p>“<b>Hell no,</b>” Jubel replied, nodding at his sleeve. “This <b>ain’t nothing.</b>”</p> <p>RR, (C, 29 : 1)</p>	<p>— <b>Surtout pas,</b> répondit Jubel en désignant sa manche d’un signe de tête.</p> <p><b>C’est rien.</b></p> <p>IR, (UTO, 39 : 16)</p>
--	--

Dans la même lignée que le premier exemple de Reinharez, elle aplanit à nouveau le texte traduit qui — mis à part l’omission du ‘ne’ de la négation en guise de marque d’oralité — est dans un registre de langue plus soutenu et moins marqué que le texte original.

Les deux exemples suivants sont des répliques de Laurel qui parle à l’Allemand muet qu’elle vient de secourir et qui a préparé ses affaires pour partir.

<p>“You <b>ain’t got need to</b> pack up, Laurel said. (...) It <b>ain’t</b> the least bother.”</p> <p>RR, (TC, 54 : 7)</p>	<p>— <b>C’est pas</b> la peine de vous en aller, remarqua Laurel. (...) <b>C’est pas</b> un problème, insista-t-elle.</p> <p>IR, (UTO, 63 : 28)</p>
---	---

En effet, ici, Reinharez se contente d’utiliser la contraction ‘C’est’ et d’omettre le premier élément de la négation ‘ne’ en français pour traduire *ain’t*. Elle a parfois recours à des formes de compensation, mais cela n’est pas systématique. Encore une fois, les tournures relevant du sociolecte comme *got need to* et *the least bother* sont traduites dans un français courant.

### 3. *Hardly*

<p>“I didn’t know him <b>hardly</b> at all.”</p> <p>RR, (OFE, 28 : 10)</p>	<p>— J’étais pas parmi ses proches connaissances.</p> <p>IR, (UPP, 50 : 1)</p>
--	--

Cet adverbe signifie ‘à peine’ ou ‘rarement’ en anglais standard. Ici il est utilisé pour la double négation *not...hardly*. Il peut également être employé avec *not* ou *never* pour former la double négation. Ici aussi, Isabelle Reinharez, choisit à nouveau d’omettre le premier élément de la négation en français. Le dictionnaire du SAE trouve une première occurrence de cet adverbe de négation en SAE dès 1862 dans la phrase : *We get nothing to eat here hardley*.

Les six exemples ci-dessus illustrent une approche traductive différente de Vierende. En effet, ils font apparaître que contrairement à Vierende, Reinharez n’a pas adopté de stratégie globale traductive pour aborder le sociolecte des Appalaches et que la traduction du même fait de langue est inégale. Presque systématiquement, sa traduction ne laisse aucunement percevoir au lecteur français la singularité du parler local mis à part des marqueurs d’oralité ou de registre familial.

### 4. *Nary*

Les agissements du couple Pemberton sont désormais connus de tout le camp et Serena a missionné son homme de main, Galloway, pour assassiner Rachel et son fils Jacob. Les bûcherons conjecturent sur l’endroit où la jeune fille peut bien se trouver. Ils ont entendu dire qu’elle aurait été vue au Tennessee près de Knoxville, mais le bûcheron Snipes dément cette information.

<p>Galloway had already gone over there the day before <b>and caught nary a scent of them.</b></p> <p>RR, (S, 285 : 5)</p>	<p>Galloway était déjà allé là-bas le jour d’avant et <b>avait trouvé peau de balle.</b></p> <p>BV, (S, 407 : 25)</p>
--	---

L'expression française péjorative date de 1877. La 'balle', d'origine gauloise, désignait l'enveloppe des grains de céréale. Par la suite, en argot, la 'balle' fut un autre nom pour désigner les testicules. L'archaïsme conféré uniquement par l'emploi de *nary*, qui signifie 'pas un seul' ou 'aucun', a été conservé par le choix de cette expression. *Nary* peut avoir la fonction de pronom, mais ici, le terme est employé en tant qu'adverbe, surtout dans la tournure *nary a* + nom, comme ici : *nary a scent*. Les variantes de *nary* sont *naer*, *nairy narre*, *narry* et *ne'er* et sont utilisées dès 1862. Il est dérivé de *ne'er a* (*never a*). Bien que cet adverbe relève du SAE et qu'il se démarque de l'anglais standard, il n'appartient pas au registre vulgaire comme la traduction française. Selon les observations de Hall, dans les années 1930, *nary* est quelque peu plus emphatique que *none* et renvoie plus souvent à un référent singulier que pluriel comme dans la phrase, *We never seed nary another wolf*.<sup>48</sup>

L'extrait suivant nous montre un florilège de négations typiques du SAE. Dans ce passage, les bûcherons déplorent la perte d'un jeune homme qui vient de mourir, écrasé par le mât d'un treuil, alors qu'il n'avait pas encore travaillé une semaine.

<p>“Jumped off one of <b>them</b> boxcars coming through, so there <b>ain't no</b> telling. Wasn't <b>nothing</b> in his billfold but a picture.” (...)</p> <p>“Nothing <b>writ</b> on the back of it? Stewart asked.” (...)</p> <p>“<b>Nary a</b> word.”</p> <p>RR, (S, 247 : 1)</p>	<p>— <b>L'</b>a sauté d'un wagon de marchandises au passage, alors c'est impossible à dire. Dans son portefeuille, <b>y</b> avait rien d'autre qu'une photo. (...)</p> <p>— <b>Y</b> avait rien d'écrit au dos ? Demanda Stewart.</p> <p><b>Pas un seul</b> mot.</p> <p>BV, (S, 353 : 13)</p>
---	---

Cette fois-ci Vierre n'a pas traduit *nary a* par une expression et l'a traité comme un adverbe. Les instances de double négation telles que *ain't no* et *not...nothing* sont compensées par 'y avait rien'. La négation redondante est courante en SAE et vient du vieil anglais. Elle s'observe dans tous les régionalismes. Il y a même des instances de

<sup>48</sup> Section 3 sur les articles et les adjectifs du dictionnaire du SAE, (Montgomery et Heinmiller : 2021).

triple négation construites avec *nary*, comme dans, *I ain't got nary none*<sup>49</sup>. Comme beaucoup de régionalismes aux États-Unis, *them* est la forme du pluriel de *that* employé comme pronom démonstratif et adjectif dans les Smokies. Cette particularité est compensée par ‘L’a sauté’. Ainsi, la traductrice tente de faire passer quelques aspects du sociolecte en appliquant une stratégie de compensation qui consiste à insérer des marqueurs de langue orale et familière quand cela est possible.

## VI. Une grammaire surprenante

Le *Southern Appalachian English* n’est pas uniquement remarquable par son lexique et ses expressions. Le résumer à ces usages insolites de la langue ne serait pas en rendre compte dans sa complexité. Ce sociolecte se démarque de l’anglais standard et d’autres sociolectes, également pour ses particularités morphosyntaxiques. Ceux-ci portent entre autres, sur les formes plurielles de pronoms telles (*y’all, you’uns, we’uns, us’ns*), les pronoms possessifs (*hisn, hern, ourn, theirn, yourn*), l’apposition du préfixe *a* (*He come a-runnin’*), la présence du suffixe *one* (*He is in Tennessee or Kentucky, one*<sup>50</sup>) des superlatifs non standard, les doubles modaux, des formes verbales et des conjugaisons non standard, des règles dérivationnelles non standard ou encore des négations non standard. Tous ces aspects rendent le travail de traduction doublement difficile, mais passionnant, et c’est ce que nous allons examiner à présent.

### 1. L’utilisation du singulier au lieu du pluriel

De manière générale, le *Southern Appalachian English* emploie le singulier quand l’anglais standard utilise le pluriel et inversement.

Dans cet extrait, les ouvriers commentent sur la vague de meurtres perpétrés par le couple Pemberton et s’étonnent que Serena soit à présent sur la traque de Rachel et de son fils Jacob.

<p>“You’d <b>a</b> thought at least the women and children <b>was</b> safe,” Henryson said (...)  RR, (S, 283 : 6)</p>	<p>— On aurait pu croire que les femmes et les enfants, au moins, <b>y</b> <b>seraient</b> à l’abri, dit Henryson (...)</p>
--	---

<sup>49</sup> Exemple tiré du dictionnaire *Smoky Mountain Voices*, (Farwell, Nicolas : 2021).

<sup>50</sup> Exemples tirés du *Dictionary of Southern Appalachian English* (Montgomery, Heinmiller : 2021).

L'emploi du verbe *be* au singulier au lieu du pluriel (*children was safe*) est typique du SAE. Le préfix *a* — n'est pas une forme contractée de l'auxiliaire 'have' dans la conjugaison du conditionnel passé de type 3 (would + present perfect), mais une forme dérivée contractée de la préposition *an* ou *on*. Il s'agit d'une particularité en SAE, voire un stéréotype de ce sociolecte nommé '*a-prefixing*', trop souvent utilisé pour le caricaturer. Selon Montgomery et Heinmiller, il s'agit d'un préfixe 'vide de sens et redondant' même s'ils lui attribuent toutefois une légère fonction dramatique narrative :

*“A prominent feature of Appalachian English is the prefixing of a-, especially on present participles of verbs. Historically this form usually derived from the preposition an or on. Today the prefix is only a relic without meaning of its own, but it may lend a slight dramatic effect in story-telling, where it may occur in a series. The prefix is also well-known in ballad lyrics<sup>51</sup>.*

*Much less often the prefix occurs on a past-tense or past-participle form of a verb. This form of the prefix has a different historical source from the use on present participle.*

*The prefix may occasionally appear on a preposition, adverb, or adjective<sup>52</sup>.”*

Notons que l'utilisation peu fréquente du préfixe *a* — devant un participe passé en *Southern Appalachian English* — devenue obsolète même en SAE — par Ron Rash, a pour conséquence de renforcer les stéréotypes des Américains sur ce sociolecte. Sa recherche approfondie du SAE des années 1930 et le tableau qu'il dépeint dans son roman peuvent être perçus par le lecteur américain comme étant d'actualité. Ce faisant, l'auteur dessert presque son propos. De façon involontaire, le texte traduit ne fait pas passer ces nuances sur la fréquence et l'actualisation d'une caractéristique du SAE.

<sup>51</sup> *Something happened to the child when he was a- borning*, (Montgomery et Heinmiller, 2021 : Ivi).

<sup>52</sup> *And the bear it made a pass a-toward him, I didn't do it a-purpose, he was a-just tearing that window open*. (Montgomery et Heinmiller, 2021 : Ivi).

En effet, comme les marques d’oralité et de langage familier ne sont pas les mêmes en français, la traductrice n’a pas pu conjuguer le verbe ‘être’ à la 3<sup>e</sup> personne du singulier (y serait à l’abri). On aurait tout au plus pu imaginer mettre le verbe au présent de l’indicatif (y sont à l’abri). Elle a par conséquent choisi de compenser ces différences de marqueurs d’oralité en introduisant ‘y’, la contraction orale de registre familier de ‘ils’. L’effet pour le lecteur français est très différent. En effet, le texte traduit convoque des images de paysans français peu instruits. Quoiqu’il en soit, la traductrice a fait un effort de traduction, en suggérant une impression de parler local avec les marques d’oralité et de langage familier parsemés ci et là dans les répliques, mais elle dilue par la même occasion la singularité du *Southern Appalachian English* et de ce fait, ne perpétue pas les stéréotypes linguistiques sur celui-ci. Cependant, comment faire autrement ?

Dans le passage suivant, nous assistons à l’une des nombreuses discussions entre bûcherons. Snipes, l’un des ouvriers qui se considère comme un homme instruit, intervient dans une discussion sur le contenu de la Bible en grec, la version originale, et la version du roi Jacques.

<p>They’s differences in every language in the world, Snipes said sagely (...)</p> <p>RR, (S, 31 : 29)</p>	<p>— Des différences, y en a dans toutes les langues du monde, dit-il d’un air docte (...)</p> <p>BV, (S, 59 : 23)</p>
--	--

Nous pouvons constater à nouveau l’aplanissement inévitable d’un trait caractéristique du sociolecte en français. Le français n’admettrait pas un accord sujet-verbe agrammatical, et la traductrice n’a pas eu d’autre possibilité que d’insérer une marque orthographique orale, ‘y en a’ (<il y en a) par compensation. Cependant, ce qui peut sembler un détail, est en réalité une caractéristique typique et fréquente du *Southern Appalachian English*, beaucoup plus représentative de celui-ci que l’emploi obsolète et insolite de certains termes ou expressions.

“With the expletive *there* (commonly pronounced *they*), *is* or *'s* generally prevails whether the following subject of the clause is singular or plural: *There's* lots of mountains. *They's* about six or seven guitar players here<sup>53</sup>”.

Dans l'exemple, lors d'une pause, les bûcherons discutent de l'avidité de leurs patrons, le couple Pemberton, et s'étonnent que ceux-ci n'aient pas encore acheté des terres désormais rachetées par les représentants du projet de parc national.

<p>“<b>They was</b> hot after it for a while there till Harris steered them over to Jackson County.”</p> <p>RR, (S, 201 : 8)</p>	<p>— <b>Z'</b>avaient drôlement envie de l'avoir, <b>y a</b> un temps, jusqu'à ce que <b>le</b> Harris les aiguille vers le comté de Jackson.</p> <p>BV, (S, 292 : 3)</p>
--	---

Cet exemple confirme la stratégie de compensation libre utilisée par la traductrice Vierne. En effet, ici, elle appuie le trait dans le texte traduit, en rajoutant des marques du langage familier et d'oralité qui ne sont pas présents dans le texte original, au point où le parler des bûcherons semble presque caricatural en français. Ce passage met également en évidence un traitement inégal de la traduction du sociolecte, car alors que cette phrase est presque surtraduite pour faire passer le parler local, les exemples précédents faisaient apparaître une neutralisation de celui-ci.

Le passage suivant confirme le traitement inégal du même fait de langue relevant du *Southern Appalachian English*. Ici, l'un des bûcherons s'inquiète pour son beau-frère qui a quatre enfants, et qui se retrouve sans emploi depuis que son patron a vendu ses terres au gouvernement au profit du projet de parc national. Il demande à Snipes, l'un des chefs d'équipe, s'il y a une place pour lui dans ce camp d'exploitation forestière.

<p>(...) “but so many folks <b>is</b> perched on <b>them</b> commissary steps now you <b>about have to</b> draw lots for a seat. <b>They's</b></p>	<p>(...), mais <b>y a</b> tant de monde perché sur les marches du magasin, à cette heure, qu'<b>y</b> faut presque tirer à la courte paille pour arriver à s'y asseoir. <b>Y</b> a déjà des</p>
--	---

<sup>53</sup> Montgomery et Heinmiller, 2021 : liii.

workers <b>already</b> herding at the new camp and it's not even open yet.”	<b>gars</b> qui <b>filent</b> attendre à l'autre camp, alors <b>qu'il est</b> même pas ouvert.
RR, (S, 218 : 26)	BV, (S, 317 : 10)

Nous pouvons observer qu'à nouveau, la traductrice Vierne a eu recours au pronom impersonnel familier 'y' pour traduire tantôt le verbe *is*, tantôt le pronom démonstratif *there is/there are*. Elle a utilisé des termes d'un registre de langue plus familier que le texte original comme l'utilisation de 'gars' pour traduire *workers* ou encore 'filent attendre' pour traduire *already herding*. En ce qui concerne ce dernier exemple, ce léger faux sens est étonnant, car l'on s'attendrait à lire '(qui sont) déjà attroupés'. Ce verbe a l'avantage de respecter le sens tout d'abord, et ensuite de conserver la métaphore des hommes comparés à du bétail. Enfin, Vierne a recours à l'omission du 'ne' de la négation comme souvent, pour donner un ton familier et oral au texte traduit.

Ces trois choix fréquents sont constitutifs de sa stratégie globale de compensation pour traduire le sociolecte. Sa traduction de l'expression *to draw lots* par 'tirer à la courte paille' est particulièrement heureuse, car l'image de la paille concorde avec le milieu rural du cadre.

Examinons à présent sur la façon dont l'autre traductrice de Ron Rash a traduit ce même fait de langue propre au sociolecte des Appalaches. L'exemple suivant est tiré du chapitre intitulé 'La femme', du roman *One Foot in Eden*. Amy, qui n'arrive pas à tomber enceinte, envisage d'aller consulter une vieille dame qui vit recluse dans la montagne et qui est considérée une sorcière. Elle se remémore les histoires qu'elle avait entendues de sa grand-mère lorsqu'elle était petite, contredites par son père qui disait qu'elle n'était qu'une brave femme inoffensive.

That old woman has helped many another person when <b>they wasn't no</b> one else to doctor them and now some of <b>them same people</b> call her a witch,	Cette vieille elle en a aidé plus d'un quand <b>y avait</b> personne d'autre pour les soigner, et maintenant <b>y s'en trouve</b>
--	---



Daddy said as he tucked the quilts around us.	<b>parmi eux</b> pour la traiter de sorcière, avait dit papa en nous bordant.
RR, (OFE, 68 : 21)	IR, (UPP, 108 : 4)

Comme Vierne, Reinharez a recours au pronom ‘y’ à deux reprises pour traduire le *they wasn’t* et *them same people*. Or, contrairement à Vierne, elle n’ajoute pas d’autres marqueurs d’oralité ou de langue familière.

Dans le passage suivant, le shérif Alexander et ses hommes font détoner des bâtons de dynamite dans la rivière dans l’espoir que le corps de Holland Winchester remonte à la surface lorsque le shérif fait remarquer à son adjoint Bobby qu’il y a des buses qui tournoient au loin.

“Damn,” Bobby Murphree said. “I guess we <b>was</b> looking down when we should have been looking up.”	— Merde alors, a dit Bobby Murphree. Voila-t-y pas qu’on regardait par terre quand il fallait regarder en l’air.
RR, (OFE, 148 : 1)	IR, (UPP, 224 : 2)

La traductrice utilise à nouveau le pronom familier ‘y’ à nouveau pour traduire la conjugaison non standard qui est au singulier au lieu du pluriel.

Le dernier exemple est extrait du roman *The Cove*. Laurel et son frère Hank viennent de ramener chez eux l’allemand muet trouvé presque mort dans la forêt, le corps couvert de piqûres de guêpes.

“ <b>Damn</b> if he <b>don’t</b> look like a bobcat for the spots on him”, Hank said when she finished.	— <b>Crénom ! C’est y pas</b> qu’on croirait un lynx avec toutes ces tâches, remarqua Hank quand elle eut terminé.
RR, (TC, 41 : 13)	IR, (UTO, 51 : 3)

Reinhartz a choisi à nouveau de compenser pour la conjugaison non standard du verbe au pluriel au lieu du singulier avec l'insertion du pronom 'y' avant la négation dans une tournure qui apparaît peu naturelle en français : 'C'est y pas.' Cette fois-ci elle n'a pas traduit l'interjection *Damn* par 'Merde alors', mais pas 'Crénom !'. Cette interjection est la forme contractée du juron populaire et familier 'sacré nom' qui exprime la surprise, l'impatience ou la colère. Ce terme obsolète et familier est aussi surprenant dans le texte traduit que certains termes vieillis et archaïques du *Southern Appalachian English* dans le texte original. Cela fait apparaître la sensibilité et la conscience de la traductrice au regard du sociolecte, mais également la difficulté qu'il pose en traduction. Ainsi, comme le fait souvent Vierne, Reinhartz s'est également vue obligée de compenser ailleurs dans le texte traduit là où le texte original ne présentait pas de problème de traduction particulier ou ne relevait pas du sociolecte à cet endroit précis.

## 2. Emploi non standard de conjonctions et de pronoms

Le *Southern Appalachian English* se distingue également par une utilisation non standard de conjonctions et de déterminants comme nous allons le voir. Dans ce passage tiré de *Serena*, les bûcherons se réunissent pour discuter au sujet de la série de meurtres perpétrés par le couple Pemberton. La dernière victime est un autre de leurs associés. Dans ce contexte sinistre, les bûcherons décident de fumer une cigarette, mais faute de papier à rouler, Ross demande à Stewart de leur donner des pages de sa bible. Celui-ci a quelques réticences, jugeant que cela est un blasphème et se tourne vers Snipes pour lui demander son avis.

<p>“Well, Snipes said. Your leading scholars <b>has</b> argued for years you’ll find cause to do or not do most anything in that book, so I’m of a mind <b>you got</b> to pluck out the verse <b>what</b> trumps the rest of them.”</p> <p>RR, (S, 248 : 14)</p>	<p>— Ma foi, dit Snipes, <b>je te</b> cacherai pas que depuis des années, les plus grands esprits prétendent que tu trouveras dans ton livre de bonnes raisons de faire et <b>de pas</b> faire à peu près tout et n’importe quoi, alors à mon avis, tu <b>ferais bien d’en</b> retirer le verset <b>qui</b> vaut mieux que tous les autres.</p> <p>BV, (S, 355 : 22)</p>
--	--

Nous pouvons constater à nouveau que l'emploi du singulier au lieu du pluriel est traduit par l'omission du premier élément de la négation, car la traductrice ne peut pas se permettre une conjugaison agrammaticale en français. La nouveauté ici est l'omission de l'auxiliaire *have* dans le modal exprimant l'obligation *have got to* ainsi que l'utilisation du pronom relatif *what* au lieu de *that*. De la même façon, elle rétablit la correction grammaticale du conditionnel et de l'emploi du pronom relatif en français : 'tu ferais bien d'en retirer le verset qui vaut mieux que tous les autres.' Mis à part l'omission du 'ne' de la négation à deux reprises, qui sont uniquement des marqueurs d'oralité, le texte traduit est privé de la couleur locale du parler très forte dans cette réplique. Il convient de préciser ici que Montgomery et Heinmiller expliquent que de manière générale, le pronom relatif *that* est le plus fréquent et que l'utilisation de *what* semble correspondre à des stéréotypes d'écrivains sur le sociolecte des Appalaches :

*"In Smokies English at least nine forms are used to introduce a relative clause (that, 'at, ø, which, as, what, thats, who, whose). All of these are used in restrictive clauses, with that being far more common than any other form regardless of whether its head noun is human or nonhuman. (...) The relative pronoun what, common in literary portrayals of mountain speech, is virtually nonexistent in speech; Hall, for example, collected only one example of it<sup>54</sup>."*

Ainsi, de par le choix de *what* qui n'est pas représentatif du SAE des années 1930 ni même du XXI<sup>e</sup> siècle, il apparaît très clairement que la présence d'un sociolecte très marqué est intentionnelle pour l'auteur Ron Rash. À cet égard, en plus des deux points mentionnés, les tournures telles que *to find cause to*, *most anything*, *to be of a mind to* et *to pluck out*, sont autant d'exemples supplémentaires du SAE. Ainsi, alors que Rash veut rendre hommage et proposer au lecteur américain une tranche de langage et de vie authentique des habitants des Appalaches par amour pour sa région natale, il perpétue néanmoins les stéréotypes langagiers du parler local. Or, à la lumière du texte traduit, le lecteur français ne peut avoir la même expérience de lecture que le lecteur américain à plusieurs égards. En effet, le lecteur français ne peut percevoir à quel point

---

<sup>54</sup> Montgomery et Heinmiller, 2021 : xIvii.

le sociolecte est marqué, et de ce fait, il ne peut ressentir l'intention de l'auteur à ce sujet.

Rash renforce le stéréotype linguistique du SAE avec un autre emploi du pronom relatif *what*. À lui seul, il dépasse le nombre d'occurrences relevées par les linguistes depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans le passage suivant, McIntyre, l'un des ouvriers qui s'est autoproclamé prédicateur, compare l'apparition de Serena en pantalons à Jézabel du Nouveau Testament, une femme malfaisante et prophétesse de malheur, et soutient que selon l'Apocalypse, celle-ci surgira aux derniers jours portant un pantalon. Ross, un autre ouvrier, remet en question l'existence de ce verset, ce à quoi McIntyre rétorque qu'il est dans la version originale en grec.

<p>“Read Greek, do you?” Ross said.          “That’s <b>ever</b> amazing for a man who can’t even read English.”</p> <p>“Well, no, McIntyre said slowly. I don’t read Greek, but I’ve heard from <b>them what</b> does.”</p> <p>RR, (S, 31 : 14)</p>	<p>— Ah bon ? <b>Pasque</b> tu lis le grec, toi ? <b>persifla</b> Ross. C’est <b>comme qui dirait</b> miraculeux, ça, pour un <b>gars</b> qui <b>sait</b> même pas lire l’anglais.</p> <p>— <b>Nan</b>, bien sûr, <b>concéda</b> lentement McIntyre, je lis pas le grec, mais c’est <b>des qui le savent</b> qui me l’ont dit.</p> <p>BV, (S, 58 : 1)</p>
--	---

Contrairement à l'exemple précédent, ici, la traductrice a renforcé le caractère familier et rural des répliques des deux bûcherons. L'on peut comprendre que ce qui apparaît comme de la surtraduction voire de la surinterprétation relève en réalité du procédé de la compensation pour tenter de faire passer certains aspects du sociolecte. En effet, Vienne rajoute ‘pasque’ d’un registre familier, et le verbe à sémantisme plus déterminé, ‘persifla’, pour traduire le verbe ‘neutre’ *said*. C’est une constante dans les traductions. Elle traduit l’adverbe *ever*, utilisé au lieu de *really*, par la tournure ‘comme qui dirait’. *Man* est traduit par ‘gars’, d’un registre plus familier que dans le texte original. De même, *Well, no*, d’un niveau de langue courant, est traduit par ‘Nan’, qui est plus familier. À nouveau, elle surtraduit *said* en le traduisant par ‘concéda’. Et enfin, *them what does*, n’est pas rétabli dans un français courant comme l’exemple

précédent, mais fait l'objet d'un effort de traduction avec 'des [gens] qui le savent'. L'omission du nom permet de donner à la phrase un caractère oral, familier et rural.

Examinons à présent l'emploi non standard des pronoms en *Southern Appalachian English*, à commencer par les pronoms démonstratifs. Dans ce passage, les bûcherons se plaignent qu'avec l'arrivée du froid, les rats ont envahi leurs habitations.

<p>“<b>These is</b> some bully rats, Ross said.”  RR, (S, 158 : 26)</p>	<p>— C’est des coriaces, ces rats-là, dit Ross.  BV, (S, 232 : 13)</p>
---	--

La traductrice a habilement utilisé le verbe être au singulier au lieu du pluriel dans la formulation ‘C’est des coriaces’. Loin d’être un usage insolite, cette tournure est couramment utilisée à l’oral en français. Même s’il s’agit bien d’un écart de langue admis à l’oral en français, il ne surprend pas comme en anglais et le lecteur français ne va pas attribuer cette marque d’oralité familière à un parler local.

Dans le deuxième exemple qui suit, les bûcherons se demandent où Rachel a pu s’enfuir avec son fils Jacob. La mère de Galloway, l’homme de main de Serena, aurait eu une vision selon laquelle Rachel serait au Tennessee dans une ville qui était une couronne posée dans les montagnes. Les bûcherons sont perplexes et se demandent s’il s’agit de Knoxville.

<p>“<b>Them’s</b> the exact words.” [Snipes]  RR, (S, 284 : 26)</p>	<p>— Je te répète ce qu’elle a dit mot pour mot.  BV, (S, 407 : 11)</p>
---	---

Ici, l’emploi de la variante du pronom relatif pluriel *them* au lieu de *those* en anglais standard est typique du SAE. De plus, comme nous l’avons déjà évoqué, le SAE conjugue généralement le verbe au singulier quand il est au pluriel en anglais

standard et inversement. Cela fait donc deux caractéristiques du sociolecte successives que la traductrice a décidé de neutraliser.

Dans le premier exemple, la traductrice a pu en quelque sorte faire preuve d'un effort de traduction louable, mais malheureusement sans produire le même effet qu'en anglais, dans cet exemple, elle n'a pas su trouver d'autre solution que de traduire ces deux marques du sociolecte dans un français grammaticalement correct. C'est dire la difficulté que pose la traduction du sociolecte, car il n'est pas uniquement question de registre de langue ou d'oralité, qui sont généralement les deux aspects que les deux traductrices réussissent à faire passer.

Les pronoms réflexifs du *Southern Appalachian English* se distinguent également dans leur emploi et leur construction morphosyntaxique par rapport à l'anglais standard. Dans l'extrait suivant, les bûcherons discutent de la lutte de pouvoir et d'argent entre leurs patrons, le couple Pemberton, et l'un de leurs associés, Harris. Celui-ci a réussi à les manipuler à acheter des terres dans le comté de Jackson avec lui au lieu d'une concession beaucoup plus importante dans le Tennessee, car depuis qu'il a trouvé des rubis, des saphirs et des améthystes sur ses terres, il est persuadé qu'il y a des gisements de ces pierres précieuses. Il s'est cependant bien gardé d'en faire part à ses associés et feint à la place de chercher des gisements de cuivre et de charbon de détourner leur attention de sa découverte.

<p>Harris <b>has got him</b> some geologists over there in Jackson trying to root up a big copper vein, Stewart said.</p> <p>RR, (S, 210 : 10)</p>	<p>— Paraît que <b>le Harris, l'a</b> fait venir des géologues, là-bas, dans le <b>comté</b> de Jackson, et <b>qu'y z'essaient</b> de découvrir un gros gisement de cuivre, dit Stewart.</p> <p>BV, (S, 292 : 6)</p>
--	--

La construction *has got him* est typique du SAE et souvent utilisée pour stéréotyper la région des Appalaches. Montgomery et Heinmiller appellent cette construction le *personal dative* :

*“In a construction often known as the personal dative, personal pronoun forms are used rather than forms in ‘- self/— selves’, especially with the verbs ‘get’ and ‘have’<sup>55</sup>”.*

Comme de coutume, la traductrice Vierne a appliqué une stratégie de compensation lorsqu’il ne lui a pas été possible de faire apparaître des caractéristiques qui pourraient être apparentées à un parler local dans le texte traduit. Ici, elle a renforcé le caractère familier à consonance rurale avec l’ajout du déterminant ‘le Harris’ et les formes contractées des pronoms ‘l’a fait venir’ (<il a fait venir) et ‘qu’y (<qu’ils essaient). De cette façon, elle parvient ainsi à insuffler un peu de couleur locale dans ce passage par l’explicitation du lieu Jackson à l’attention du lecteur français, qu’elle précise être un comté au cas où celui-ci le méprendrait pour une ville. L’utilisation du terme ‘comté’ rappelle au lecteur que le découpage territorial et administratif n’est pas le même aux États-Unis qu’en France. Ainsi, peut-être de façon opportune à nouveau, ou de manière inconsciente, la traductrice associe la façon de parler assez caricaturale du bûcheron à une région précise, ce qui correspond dans l’ensemble assez bien à la définition du terme sociolecte.

Dans le passage qui suit, Galloway, l’homme de main de Serena, qui a reçu l’ordre de tuer Rachel et son fils, découvre que celle-ci a dû être prévenue, car elle a déjà pris la fuite. Il explique à Serena qui a aidé Rachel.

<p>“<b>Had me a little chat</b> with the switchboard operator. I figured that old biddy would have been listening in. It was Vaughn <b>tipped off</b> McDowell, which explains why the little pissant’s skedaddled.”</p> <p>RR, (S, 279 : 2)</p>	<p>— <b>J’ai taillé une petite bavette</b> avec l’opératrice. Je me suis dit que cette vieille toupie avait sûrement écouté. C’est Vaughn <b>qui</b> a rencardé McDowell et c’est pour ça que votre petite pisseuse a décanillé.</p> <p>BV, (S, 399 : 11)</p>
--	---

<sup>55</sup> Montgomery, Heinmiller, 2021 : xIv.

L'exemple précédent illustre la construction du *personal dative* avec le verbe *get*, et celui-ci montre la variante avec le verbe *have*. Cette fois-ci, Vierne se saisit de la tournure *to have a little chat* pour la traduire par une expression familière et surannée en français, 'tailler une bavette.' Ce choix est particulièrement astucieux, car l'expression présente le double avantage d'être vieillie et de dégager un petit charme désuet pour le plus grand bonheur du lecteur français. La traductrice aurait même pu oser la formule, 'je me suis taillé une petite bavette avec l'opératrice', pour conserver cette expression à la forme réflexive tout comme en anglais, mais elle utilise la formule 'je me suis dit que' dans la phrase suivante et nous comprenons ainsi qu'elle a voulu éviter la répétition. Toutefois, afin d'être plus proche de la tournure particulière de l'anglais, il aurait été plus judicieux de conserver la formule 'je me suis' avec 'taillé une petite bavette' et de choisir une autre formulation telle que 'j'étais pratiquement sûr que' ou 'c'est sûr qu'elle avait dû tout entendre'.

Nous pouvons également noter l'omission du pronom relatif *who* dans *It was Vaughn tipped off MacDowell* qui a été neutralisé dans le texte traduit. Ceci est typique du langage oral en anglais standard et ne relève pas uniquement du SAE. La traductrice rétablit la correction grammaticale de la phrase, car le français ne pourrait supporter l'omission du pronom relatif. Cependant, alors que Vierne procède très souvent à la compensation pour des traits du sociolecte qu'elle ne peut faire apparaître au même endroit dans le texte traduit, elle n'y a pas recours ici alors qu'on aurait pu s'attendre à une marque d'oralité comme 'C'est Vaughn qu'a rencardé McDowell'. Cela aurait été cohérent avec cette stratégie globale et ne force en rien la tonalité rurale.

Il convient à présent d'observer comment l'autre traductrice de Rash a abordé le même problème de traduction posé par le sociolecte. Dans ce passage du roman *One Foot in Eden*, le shérif vient d'apprendre que Holland Winchester est porté disparu et il commence sa recherche.

<p>"I'm going to <b>have me</b> a look-around."  RR, (OFE, 13 : 20)</p>	<p>— Je <b>m'en vas</b> faire un tour de reconnaissance.  IR, (UPP, 28 : 14)</p>
---	--



Le *personal dative* est construit avec le verbe *have* cette fois-ci et fait l'objet d'un traitement différent par Reinharez. En effet, contrairement à Vierne, elle ose une conjugaison agrammaticale dans le texte traduit. Cette conjugaison non standard est tellement grossière que le lecteur français ne peut la considérer comme une 'erreur' grammaticale et l'interprétera tel que la traductrice l'a voulu, c'est-à-dire comme étant un marqueur d'oralité dans un registre de langue familier représentatif d'une tranche de population rurale et peu éduquée.

Dans les deux exemples suivants, la traductrice n'ose plus la conjugaison agrammaticale.

Ce passage est extrait du début du roman *One Foot in Eden* où l'adjoint au shérif, Bobby, se rend au domicile du shérif Alexander pour lui demander de l'accompagner pour régler un incident dans un bar.

<p>“<b>Go have you</b> a smoke on the porch,” I told Bobby.</p>	<p>— Va donc <b>t'en griller une</b> sur la galerie, ai-je dit à Bobby.</p>
<p>RR, (OFE, 3 : 10)</p>	<p>IR, (UPP, 13 : 15)</p>

Cette fois-ci, Isabelle Reinharez, traduit la construction au *personal dative* relevant du SAE par l'expression familière 's'en griller une'. À défaut de pouvoir faire passer une traduction qui combinerait agrammaticalité, tournure locale et niveau de langue, la traductrice n'a pu conserver que le registre familier.

Ces exemples montrent trois procédés de traduction différents mis en œuvre par les deux traductrices qui ont toutes les deux adopté une stratégie de compensation de manière générale. Seule Reinharez a osé faire une traduction dans un français non standard, mais elle n'a cependant pas renouvelé ce choix pour les nombreux autres exemples du *personal dative*, choisissant comme Vierne, de ne traduire que le registre de langue familier, sans pour autant forcer le trait.

Les pronoms réflexifs au pluriel sont également très surprenants en SAE. L'exemple suivant illustre cette autre caractéristique du sociolecte. Nous restons avec Reinharez et le roman *One Foot in Eden*. Dans cet extrait, Amy, qui n'arrive pas à

concevoir, va consulter la veuve Glendower dans l'espoir que celle-ci lui prescrive un remède. Amy est apeurée, car la veuve est considérée comme une sorcière par les montagnards.

<p>“You been listening to slack talk if you are, girl, listening to folks <b>what</b> will say the worst of anyone who keeps to <b>themselves</b>. What they claiming me for, a witch?”</p> <p>RR, (OFE, 70 : 19)</p>	<p>— Autrement tu as écouté des âneries, ma fille, écouté des gens prêts à dire <b>pis que pendre de çui qui reste sur son quant-à-soi</b>. Pour qui ils me prennent, pour une sorcière ?</p> <p>IR, (UPP, 111 : 7)</p>
---	---

Ce passage illustre à nouveau l'emploi non standard de *what* en tant que pronom relatif que nous avons déjà étudié, et la nouveauté ici, qui est l'utilisation du pronom réflexif pluriel *themselves* au lieu du singulier. À la troisième personne du singulier, le SAE présente les variantes suivantes : *him, himself, hisself, her, herself*. Au pluriel, il en compte quatre : *them, theirself, theirselves, themselves*. Comme souvent en *Southern Appalachian English*, le pluriel est employé au lieu du singulier et inversement par rapport à l'anglais standard<sup>56</sup>.

La traduction en français est difficile à comprendre à la première lecture et mis à part 'çui', version oralisée de 'celui', la réplique n'est pas d'un registre familier. La dernière phrase en anglais, omet l'auxiliaire *are* dans la conjugaison du présent continu, ce qui est également un marqueur d'oralité simple, dont il n'y a aucune trace dans le texte traduit. La réplique dans son ensemble est inégale, comme le sont les répliques prises dans leur ensemble d'un même personnage. Ceci produit une incohérence au niveau du registre de langue des personnages qui parlent alternent entre un langage d'un registre courant et un registre très familier. Ce n'est pas la même chose que le *Southern Appalachian English* qui mêle registre familier, soutenu et archaïsmes. La coloration locale du sociolecte est par conséquent moins présente dans le texte traduit.

<sup>56</sup> *The little boy stayed there all night by hisself. I've done forgot what they call theirsself.* (Dictionary of Southern Appalachian English, 2021).

#### 4. Utilisation non standard de l'article indéfini : *a* au lieu de *an*

L'article indéfini *a* [ə] est souvent utilisé devant un nom commençant par une voyelle en *Southern Appalachian English*. À l'oral, l'article subit fréquemment une assimilation partielle avec la voyelle qui suit. Selon Montgomery et Heinmiller, cette caractéristique est « souvent » présente en SAE. L'auteur Ron Rash l'emploie régulièrement dans le roman *One Foot in Eden*, son roman le plus abouti au niveau du sociolecte appalachien.

Les deux exemples suivants sont tous extraits de la traduction de Reinharez. Dans le premier extrait, nous assistons au moment où Billy et Amy sont pris de panique juste après que Billy a tué Holland et Amy se demande s'il ne devrait pas se rendre. Le deuxième passage est extrait d'une conversation entre Amy et la veuve Glendower qui reproche à Amy de ne pas l'avoir informée quand elle accouchait pour l'assister en tant que sage-femme comme il en avait été convenu entre elles.

<p>“The truth is I shot <b>a unarmed</b> man, a war hero,” I said. “That’s the only truth a jury would care about.” [Bobby]</p> <p>RR, (OFE, 130 : 4)</p>	<p>— La vérité c’est que j’ai tué un homme sans arme, un héros de guerre. C’est la seule vérité qui compterait pour un jury.</p> <p>IR, (UPP, 197 : 13)</p>
<p>“I thought <b>we had us a</b> agreement.” [widow Glendower]</p> <p>RR, (OFE, 109 : 7, 19)</p>	<p>— <b>Y</b> me semblait qu’on <b>s’avait arrangées</b> toutes les deux.</p> <p>IR, (UPP, 169 : 1)</p>

Le texte traduit met en évidence deux choix de traduction différents. En effet, dans le premier exemple, la traductrice neutralise entièrement ce trait caractéristique du SAE. Le lecteur français ignore ce que l'auteur a pris la peine d'écrire dans le texte original. La réplique est traduite dans un français d'un registre courant, sans marque d'oralité orthographique.

Or, dans le deuxième exemple, Reinharez fait le choix de traduire ce trait du SAE par une conjugaison agrammaticale en français. En effet, par transposition, le nom *a agreement* est traduit le verbe ‘s’arranger’, qui est conjugué au plus-que-parfait avec

l'auxiliaire 'avoir' au lieu de l'auxiliaire 'être'. De plus, l'article impersonnel 'il' est orthographié avec sa forme familière à l'oral 'y'. L'utilisation de cette forme contractée de l'oral est davantage attribuée à un parler rural que la simple contraction 'J'pensais qu'on...' qui n'est qu'un marqueur d'oralité simple utilisé par toutes les catégories socio-économiques. C'est la raison pour laquelle la traductrice a transposé le pronom personnel qui est passé de 'je' (*I thought we had*) à 'y' car ce dernier présente le double avantage d'avoir une connotation à la fois rurale et familière, ce qui est ce que la traductrice a trouvé de plus efficace pour transmettre une impression de parler local dans le texte traduit. L'emploi de 'y' sera également plus frappant visuellement.

Ces deux exemples mettent en évidence une absence de stratégie de traduction globale pour le traitement du sociolecte, car même s'il est difficile de trouver des marqueurs orthographiques et lexicaux qui ont une connotation familière et rurale en français à chaque fois, les marqueurs orthographiques oraux, pour le moins, pourraient apparaître systématiquement lorsqu'un trait caractéristique de l'anglais des Appalaches est présent dans le texte traduit. De même, le procédé de compensation que l'on peut observer dans le deuxième cas, par exemple, n'est pas mis en œuvre de manière constante et quand il l'est, les marqueurs d'oralité lexicaux, orthographiques et grammaticaux foisonnent et sont plus nombreux que dans le texte original. D'où un parler des montagnards inégal, un même personnage pouvant s'exprimer dans un langage tantôt courant, tantôt à la limite du stéréotype d'une personne rustre voire idiote. Autrement dit, la 'voix' des personnages varie et n'est pas homogène d'un dialogue à l'autre.

#### IV. Le flou des formes du passé

##### 1. Utilisation de *done* en tant qu'auxiliaire

Les exemples ci-dessus mettent en évidence que ce n'est ni l'emploi du prétérit ni l'emploi du participe passé qui exprime l'aspect perfectif d'une action en anglais des Appalaches, car l'utilisation de ces deux temps est très floue. Ce qui exprime qu'une action est finie est l'utilisation de *done* en tant qu'auxiliaire. Cependant, *done* n'est pas utilisé à la place de l'auxiliaire *have* en anglais standard comme nous allons le voir, il exprime vraiment l'aspect perfectif.

Dans le premier exemple ci-dessous, la mère de Holland Winchester dit au shérif qu'elle a l'intime conviction que son voisin, Billy, a tué son fils. Dans le deuxième exemple, Holland Winchester insiste pour qu'Amy, la femme de Billy, accepte une médaille de guerre qu'il a reçue lors de la guerre de Corée.

“Billy Holcombe’s <b>done</b> killed my boy.” RR, (OFE, 12 : 20)	— <b>Le</b> Billy Holcombe <b>me l’a</b> tué. IR, (UPP, 26 : 29)
Like I <b>done</b> said, I want you to have it. RR, (OFE, 88 : 23)	— Comme je l’ai dit, je veux que tu <b>l’ayes</b> . IR, (UPP, 137 : 21)

L’auxiliaire *done* vient s’insérer entre le verbe au present perfect, *has done killed*, dans le premier exemple. L’on peut donc voir qu’il ne remplace pas l’auxiliaire *have*. Montgomery et Heinmiller expliquent que cette utilisation de *done* met l’accent sur le fait que l’action est finie et qu’il y a un accent de phrase sur l’auxiliaire.

*“To express completed action, sometimes to stress that completion, did or done is often used. (...) The auxiliary done expresses completion and is roughly equivalent to already, completely, or both. It most often precedes a past participle and may be accompanied by a form of have or be. Occasionally, it is followed by and adjective, an adverbial, by and, or by a past-tense verb<sup>57</sup>.”*

Cette caractéristique du SAE est surprenante et inhabituelle pour le lecteur américain. Malgré de nombreux exemples où Reinhartz neutralise entièrement ce fait de langue relevant du sociolecte, elle parvient néanmoins à deux reprises à le faire passer en partie. En effet, dans le premier exemple, elle rajoute l’article défini ‘Le’ devant ‘Billy’, pour donner un ton familier. Elle introduit également une marque d’oralité, ‘me l’a’. Dans le deuxième exemple, elle choisit de faire apparaître une faute d’orthographe sur la conjugaison du verbe avoir au subjonctif, qui est une erreur qui peut être se rencontrer en français, et qui dénote un manque d’instruction, souvent dans un milieu rural. Or, ceci relève d’une marque écrite qui ne s’entendrait pas à l’oral.

<sup>57</sup> Montgomery, Heinmiller, 2021 : Iiv.

Ainsi, même si le sens général a été traduit, il aurait été plus exact de faire des variations autour de ‘Je vous/j’vous ai déjà dit que c’est Billy Holcombe qui a/qu’a tué mon garçon/fils’, et ‘Comme je l’ai déjà dit, je veux que tu l’ayes.’

Les traductions de Reinharez mettent en évidence qu’elle n’adopte pas le même procédé ou approche de compensation globale pour le même fait de langue du sociolecte, et qu’elle n’a pas effectué de recherches quant à la présence insolite de *done* dans de nombreuses répliques dans le roman. De manière générale, les exemples où la traductrice fait un effort de traduction avec l’application du procédé de compensation sont sensiblement moins nombreux que ceux où elle efface totalement le sociolecte très marqué dans le texte original. En conséquence, le texte traduit est inégal et parfois légèrement inexact en ce qui concerne le sociolecte par rapport au texte original. Bien évidemment, cela n’empêche nullement le lecteur français de comprendre l’intrigue, mais la volonté de l’auteur de dépeindre avec authenticité la couleur locale qui a fait l’objet d’un travail de recherche et d’écriture conséquent n’est pas entièrement respectée.

À présent, examinons comment l’autre traductrice de Ron Rash a traduit cette caractéristique du sociolecte. Le passage suivant a lieu à la fin du roman où Pemberton, accompagné de Galloway, se fait mordre par un serpent lors d’une partie de chasse.

“That poison has <b>done</b> got in your veins.” [Galloway]	— Le poison, <b>il l’est déjà</b> passé dans vos veines. [Galloway]
RR, (S, 360 : 29)	BV, (S, 507 : 24)

Contrairement à l’autre traductrice, Vierre a traduit *done* qui est un marqueur de ‘perfectif’ ou ‘parfait’, par ‘déjà’ qui se comprend intuitivement. De plus, elle a rajouté une virgule après le sujet ‘poison’, suivi de sa reprise ‘il l’est’, qui dénote un registre familier et un milieu rural. Sa traduction prend en compte le trait du sociolecte des Appalaches. Non seulement Vierre en rend compte dans sa traduction par application du procédé de compensation, mais le texte traduit est sémantiquement correct. Elle n’a pas neutralisé le sociolecte et respecte ainsi les intentions de l’auteur ainsi que son texte.

La conjugaison des verbes en anglais des Appalaches suit généralement les mêmes règles d'accord en genre et en nombre qu'en anglais standard, mais c'est souvent le contexte qui va appeler un emploi différent. Comme nous l'avons vu dans deux exemples précédents, la terminaison *-s* à la troisième personne du singulier est parfois utilisée pour d'autres personnes (*As if you wants to go,*) et surtout avec *don't*. L'emploi des verbes en SAE se distingue aussi par l'utilisation des formes au passé des verbes irréguliers. Montgomery et Heinmiller nous apprennent que :

*“Smokies English exhibits much variation in the principal parts of both regular and irregular verbs. Verbs that are regular in usage are often irregular in the mountains, and vice versa. More often verbs are irregular in both varieties but differ in their past tense or past-participle forms. (...) most variant forms are centuries old and traceable to Early Modern English, if not earlier. (...) In some cases (e.g., climb, help) older, irregular past-tense and past-participle forms have tended to be replaced by regular forms more slowly in SME than in general usage. In other cases (e.g. took) one irregular form has tended to dominate in SME for both the past tense and past participle. (...) Some verbs that are irregular in general usage have both irregular and regular forms in SME<sup>58</sup>.”*

Ainsi, l'explication ci-dessus nous informe que pour les verbes irréguliers, soit la forme du prétérit domine, soit celle du participe passé domine, ou bien les deux formes sont en usage. Il semblerait que l'aspect perfectif et non perfectif ne soit pas clairement défini ni au niveau du signifiant ni au niveau du signifié. En conséquence, les exemples qui suivent ne relèvent pas d'une 'erreur de grammaire' où le locuteur connaîtrait les règles de grammaire en théorie, mais ne les appliquerait pas dans sa pratique. Il s'agit ici véritablement de traits distinctifs du sociolecte des Appalaches.

## 2. Utilisation du participe passé au lieu du prétérit

Dans le passage suivant de *One Foot in Eden*, le shérif qui enquête sur la disparition de Holland Winchester, interroge Amy, la voisine de ce dernier.

<p>“When’s the last time you <b>seen</b> Holland?”</p>	<p>— C’était quand la dernière fois où vous <b>avez vu</b> Holland ?</p>
--	--

<sup>58</sup> Montgomery, Heinmiller, 2021 : XLIX.

RR, (OFE, 12 : 29)	IR, (UPP, 27 : 12)
--------------------	--------------------

Nous pouvons constater dans cet exemple que c'est la forme du participe passé qui est utilisé, alors que nous aurions le prétérit en anglais américain général (*saw*). Malgré l'introduction d'une structure clivée, la traductrice Reinharez neutralise quelque peu cet aspect spécifique de l'anglais des Appalaches en utilisant la forme verbale ordinaire dans le texte traduit. Elle n'a pas recours à des marques d'oralité orthographiques ou lexicales comme elle peut le faire pour faire passer le sociolecte à d'autres moments.

L'exemple suivant illustre comment l'autre traductrice de Ron Rash procède, confrontée à la même difficulté. Dans cet extrait de *Serena*, les bûcherons parlent d'un incident au cours duquel un serpent qui avait été capturé par l'aigle dressé de Serena était tombé et avait atterri à deux pas d'un des leurs, le prédicateur autoproclamé, McIntyre. Celui-ci est dans un état de choc, car lui comme ses compagnons, interprètent l'arrivée brutale du serpent parmi eux comme un « dernier vestige de la rébellion de Satan, qui leur tombait du ciel.<sup>59</sup>»

“You <b>seen</b> well as I did where it landed.” RR, (S, 106 : 12)	— T' <b>as</b> bien <b>vu</b> , tout comme moi, où qu' <b>y</b> l'est tombé, le serpent. BV, (S, 162 : 21)
---	---

Tout comme l'autre traductrice, Vierre recourt à une forme standard de la conjugaison en français et ajoute quelques marques du langage oral et familier avec l'élision de la voyelle 'u' du pronom personnel 'tu', l'emploi du pronom 'y' pour 'il', et l'ajout de l'article sous sa forme contractée 'le' devant le verbe être pour proposer la tournure 'où qu'y l'est'. Ainsi, elle applique une stratégie de compensation pour tenter de transmettre au lecteur français d'idée d'un parler local des Appalaches, mais peut-on faire autrement ?

<sup>59</sup> Béatrice Vierre, *Serena* (2008 : 159)



### 3. Utilisation du prétérit au lieu du participe passé

Le premier extrait ci-dessous est une réplique du shérif qui tente de rassurer la mère du porté disparu. Celle-ci vient de lui exprimer sa méfiance à l'encontre du shérif, car comme le suspect principal, Billy, est un parent éloigné du shérif, elle craint que cela ne l'influence dans le bon déroulement de l'enquête. Le deuxième exemple est un commentaire du narrateur, le mari Billy.

<p>“If he’s <b>went</b> and done something against the law that’ll make no difference, I said, slipping more and more into the way of speaking I’d grown up with.”</p> <p>RR, (OFE, 13 : 16)</p>	<p>— S’il nous a fait <b>quèque</b> chose <b>d’</b>contraire à la loi, c’est pas ça qui <b>y</b> changera <b>rien</b>, ai-je assuré, en revenant de plus belle à la façon de parler de mes jeunes années.</p> <p>IR, (UPP, 28 : 8)</p>
<p>Amy lifted her hand and brushed back a strand of hair that had <b>fell</b> over her eye.</p> <p>RR, (OFE, 119 : 3)</p>	<p>Amy a levé la main et repoussé une mèche de cheveux blonds qui <b>était tombée</b> sur son œil.</p> <p>IR, (UPP, 180 : 26)</p>

Cette fois-ci, c’est la forme du prétérit qui est utilisée, alors qu’en anglais américain général, l’on aurait l’emploi du participe passé, *fallen*. Cette utilisation non standard surprend le lecteur américain. Dans le deuxième exemple, comme dans l’exemple précédent, Reinharez évacue le sociolecte. Toutefois, dans le premier exemple, comme l’autre traductrice, elle a recours à des formes de compensation et insère des marques de langage oral au niveau orthographique (‘quèque chose d’contraire’) et au niveau syntaxique avec l’omission du ‘ne’ de la forme négative. Ces marques d’oralité ont une connotation légèrement familière.

À présent, regardons comment l’autre traductrice de Rash a traduit le même fait de langue, c’est-à-dire l’emploi non standard du prétérit qui serait un participe passé en anglais général (*gone*). Dans ce passage de *Serena*, Galloway, l’homme qui a été missionné par Serena pour tuer Rachel et son fils Jacob, parle à son patron, George, de

la vision de sa mère concernant l’endroit où ils se trouveraient. Galloway lui apprend qu’elle a perdu toute trace dans sa vision.

“That trail’s <b>went</b> colder than a well digger’s ass.”	— La piste, <b>l’est</b> plus froide que le cul d’un puisantier.
RR, (S, 364 : 23)	BV, (S, 513 : 5)

Ici, Vierre compense le trait distinctif du SAE par une stratégie de compensation avec l’ajout de la virgule après le sujet, suivi de l’article défini ‘le’ devant le verbe qui dénote un langage familier et oral. Contrairement à l’autre traductrice, Vierre n’évacue pas ce point très surprenant et visible du texte original et en rend compte dans le texte traduit.

Dans ce passage suivant tiré de *Serena*, les bûcherons échangent à nouveau sur les derniers événements du camp et l’incarcération du shérif McDowell qui a osé s’opposer au couple meurtrier Pemberton.

“I <b>seen</b> Sheriff Bowden cuffing up McDowell earlier,” Henryson said.	— J’ <b>ai vu</b> le nouveau shérif passer les menottes à McDowell un peu plus tôt, dit Henryson.
RR, (S, 322 : 13)	BV, (454 : 16)

Ici, Vierre neutralise également cette conjugaison non standard comme l’autre traductrice. La forme du participe passé est utilisée alors qu’en anglais général ce serait le prétérit *saw*.

Ainsi, la comparaison des traductions des deux traductrices et en évidence que toutes deux alternent entre neutralisation d’un trait du sociolecte pourtant très saillant dans le texte traduit, et traduction par choix de marques d’oralité à l’écrit et un lexique d’un registre plus familier.

#### 4. Utilisation du présent au lieu au prétérit.

L'anglais des Appalaches ne cessera de surprendre le lecteur américain dans l'expression du passé. Les deux exemples suivants vont mettre en évidence une autre variation propre au sociolecte. Dans cet exemple tiré de *One Foot in Eden*, la veuve Glendower parle avec Amy de la voisine de celle-ci.

<p>“I caught her young ones too. That youngest boy, he <b>come</b> late.”</p> <p>RR, (OFE, 69 : 24)</p>	<p>— Je l’ai délivrée de ses petits aussi. Son plus jeune garçon, il <b>est venu</b> sur le tard.</p> <p>IR, (UPP, 109 : 27)</p>
---	--

Le SAE fait usage ici du verbe à l’infinitif (*come*), alors que l’anglais général aurait employé le prétérit. Reinhartz neutralise cette particularité du sociolecte avec l’utilisation d’une conjugaison standard. Malgré la reprise du pronom personnel ‘il’ dans le complément de la phrase par calque syntaxique avec l’anglais, la réplique de la vieille dame est sensiblement moins marquée qu’en anglais.

Examinons à présent comment l’autre traductrice a abordé ce même point du sociolecte. Le passage suivant de *Serena* a lieu à la fin du roman, où Galloway accompagne George Pemberton pour une ultime partie de chasse. Celui-ci se fait mordre par un serpent.

<p>“That snake got you good,” Galloway said as he raised the knife from Pemberton’s flesh. “Sometimes they’ll dry bite you, but this one <b>give</b> you the full dose.”</p> <p>RR, (S, 361 : 7)</p>	<p>« Il vous a <b>pas</b> raté, ce <b>putain de</b> serpent, dit Galloway en retirant la lame de la chair de Pemberton. <b>Y</b> a des fois où ils mordent sans cracher, mais celui-là, <b>il</b> vous <b>a mis</b> toute la <b>sauce</b>. »</p> <p>BV, (S, 508 : 6)</p>
--	--

À nouveau, nous pouvons observer que Vierre procède par compensation. En effet, elle multiplie les marques de langage oral et familier par son habituelle omission du ‘ne’ de la négation, le rajout de ‘putain de’ pour traduire *that snake*, l’orthographe

à caractère familier ‘y’ pour ‘il’, l’ajout du pronom impersonnel ‘il’ au début du complément de la phrase, et enfin, la surtraduction de ‘dose’, rendue par ‘sauce’ dans l’expression ‘mettre toute la sauce’. Aux yeux de la traductrice, ces cinq points compensent l’emploi de l’infinitif *give* (au lieu du prétérit *gave* en anglais général) dans le texte traduit, qu’elle considère visiblement comme tellement saillant qu’il mérite toutes ces attentions linguistiques.

#### 5. Variations sur le prétérit et le participe passé

Dans le chapitre intitulé ‘Le mari’ de *One Foot in Eden*, Billy se souvient du moment où enfant, le médecin avait confirmé qu’il avait contracté la polio et que ses parents, inquiets, veillaient sur lui.

<p>Daddy was back, sitting in a chair he’d <b>drawed up to</b> my bed.</p> <p>RR, (OFE, 120 : 31)</p>	<p>Papa était de retour, assis sur une chaise <b>de la salle à manger</b> qu’il avait <b>tirée auprès de</b> mon lit.</p> <p>IR, (UPP, 183 : 16)</p>
---	--

Face à la forme du prétérit non standard *drawed up* qui serait *drew up* en anglais général, Reinhartz a neutralisé le sociolecte et a également fait un rajout qui ne s’explique pas, avec ‘de la salle à manger’. Conformément à de nombreux autres passages, elle n’a pas tenté de compenser cette conjugaison non standard pourtant saillante dans le texte original et typique du langage des montagnards des Appalaches. Ici, elle s’est contentée de donner le primat au sens.

Dans le chapitre ‘La femme’ du même roman, Amy vient consulter la veuve Glendower qui sert de sage-femme et que les habitants de la vallée de Jocassee considèrent comme une sorcière. En partant, Amy veut lui donner un dollar en guise de rémunération. Dans le deuxième exemple, du même chapitre, le voisin Holland, qui a une relation avec Amy, veut lui faire un cadeau.

<p>“I <b>brung</b> this <b>for to</b> pay with,” I said.</p> <p>RR, (OFE, 73 : 5)</p>	<p>— J’ai apporté ça pour payer avec.</p> <p>IR, (UPP, 114 : 25)</p>
---	--

<p>“I <b>brung</b> you something,” he said, and reached me a war medal in the palm of his right hand.</p> <p>RR, (OFE, 87 : 26)</p>	<p>— <b>J’tai</b> apporté un truc, il a dit, et il m’a tendu une médaille militaire posée dans la paume de sa main droite.</p> <p>IR, (UPP, 136 : 15)</p>
---	---

L’on peut noter que la stratégie de traduction diffère pour le même problème de traduction, c’est-à-dire l’emploi d’une forme non standard du prétérit du verbe *bring* qui serait *brought* en anglais général. Dans le premier cas, l’anglais non standard est traduit par un français correct et courant, et l’archaïsme de la locution prépositionnelle *for to* exprimant l’idée d’intention et de but est éliminé. Dans le deuxième exemple, la traductrice a fait un effort de traduction en faisant apparaître une marque d’oralité par l’élision de la voyelle et de la syllabe du pronom personnel ‘je’. Toutefois, cela ne reste qu’une marque d’oralité et ne dénote pas un parler local pour le lecteur français.

Dans l’exemple qui suit, le shérif Will Alexander vient voir son père dont il s’est éloigné en grande partie en raison de sa femme qui considère les habitants de sa région comme des ‘bouseux’ et une méfiance de la part de la famille du shérif envers elle. Alexander s’enquiert de ses neveux, qu’il n’a pas vus depuis longtemps et dont l’un a été nommé Will après lui. Son père lui fait le reproche suivant.

<p>“You need to see them twins,” Daddy finally said. “They <b>done grewed up on us.</b>”</p> <p>RR, (OFE, 38 : 25)</p>	<p>— Faut que tu voies les jumeaux, a finalement dit papa. Ils ont sacrément poussé.</p> <p>IR, (UPP, 65 : 30)</p>
--	--

La forme du participe passé *growed up* relève de l’anglais des Appalaches. En anglais général, cette forme peut se rencontrer sous forme d’erreur morphosyntaxique chez les enfants. Comme dans les exemples précédents de la partie intitulée ‘Utilisation de *done* en tant qu’auxiliaire’, Reinhartz évacue à nouveau la présence de cet auxiliaire qui signifie ‘déjà’ et qui sert à insister sur l’accomplissement d’une action. Par conséquent, ceci produit un léger décalage de sens, car la formule, ‘Ils ont sacrément poussé’, est plutôt exclamative alors que le père du shérif fait le reproche à

son fils de ne pas être venu rendre visite à sa famille régulièrement et qu’à présent, ses neveux sont déjà devenus de jeunes hommes. Ils ne sont plus les petits garçons dont le shérif se souvient. Ensuite, la traductrice a recours au procédé de compensation en choisissant le verbe ‘pousser’, qui est plus familier que ‘grandir’. Il en résulte un texte traduit d’un registre légèrement familier, mais dénué des traits du sociolecte présents dans le texte source.

Dans l’exemple suivant du même roman, la traductrice neutralise également entièrement le sociolecte sans même proposer une traduction d’un registre familier. Dans ce passage, Amy vient d’accoucher et sa mère s’occupe d’elle. Tous les soirs, elle boit une tisane préparée par ses soins.

After I’d drink it, I always <b>drowsied off</b> . RR, (OFE, 103 : 22)	Après l’avoir bue, je somnolais toujours. IR, (UPP, 159 : 17)
---	--

En anglais standard, le verbe à particule est *to doze off*, et *drowsy* est un adjectif. L’adjectif est donc transformé en verbe à particule. Cet usage est non-standard et originale pour le lecteur américain, ce qui n’est pas le cas pour le lecteur français, car il n’a aucune trace du sociolecte.

Examinons à présent comment Vierre a abordé la traduction de formes du passé non standard, qu’il s’agisse d’un prétérit construit à partir d’une dérivation inhabituelle ou une forme du prétérit ou du participe passé utilisée à l’inverse de son emploi en anglais général.

L’extrait suivant se situe vers la fin de *Serena* où l’un des bûcherons révèle aux autres qu’il savait à quelles villes du Tennessee il était fait référence dans la vision de la mère de Galloway, l’un de leurs camarades, devenu l’homme de main de leur patronne. Celui-ci a été missionné de traquer et assassiner Rachel et son fils.

“ <b>Was</b> those the places you figured, Stewart asked, when you said you <b>kn</b> owed where they <b>was</b> the other day?”	— C’était ça que <b>t</b> ’avais deviné, l’autre jour, quand <b>t</b> ’as dit que tu <b>sav</b> ais où ils <b>éta</b> ient ?
--	--

À nouveau, Vierre n'apporte que des marques d'oralité au texte traduit avec une simple élision de la voyelle du pronom personnel 'tu'. La forme non standard du passé *knowed* (qui serait *knew* en anglais général) est éliminée. Il en résulte un texte traduit où le sociolecte est entièrement effacé alors que *knowed* et l'emploi du verbe *was* au singulier au lieu du pluriel en anglais général sont typiques du sociolecte et insolites pour le lecteur américain. Ainsi, le lecteur français n'a pas la même expérience de lecture que le lecteur américain qui peut découvrir les saveurs linguistiques locales.

## 6. Les doubles modaux

Le dernier trait caractéristique des formes verbales du *Southern Appalachian English* présent dans les romans de Ron Rash et qui est également typique de ce sociolecte est la particularité des doubles modaux. À l'exception de *mought*<sup>60</sup>, qui est une variante obsolète de *might*, les modaux en SAE sont les mêmes d'un point de vue morphologique, mais c'est leur utilisation qui est différente par rapport à l'anglais général. Selon le dictionnaire du SAE :

*“As in other southern varieties of American English, might or sometimes may (but rarely another modal) may combine with another modal to express a possibility or a condition on one hand and indirectness (thus politeness) on the other. These “double modals” tend to occur in certain types of face-to-face interactions, when one person is proposing or arranging something with another<sup>61</sup>.”*

Dans le roman *One Foot in Eden*, lorsqu'Amy et Billy apprennent que Billy est stérile, lors d'une discussion entre femmes, sa sœur Ginny suggère qu'elle aille consulter la veuve Glendower, une vieille dame recluse, qui a souvent servi de sage-femme, mais que les habitants considèrent également comme une sorcière.

<sup>60</sup> They *mought* have done it; That *mought* be what makes them so sour, (Montgomery, Heinmiller : 2021).

<sup>61</sup> Montgomery, Heinmiller, 2021 : iv.

<p>“That old woman knows things,” Ginny said. “She <b>might could</b> help Amy.”</p> <p>RR, (OFE, 65 : 20)</p>	<p>— Cette vieille-là connaît tout un tas de choses, a dit Ginny. Elle <b>pourrait bien</b> aider Amy.</p> <p>IR, (UPP, 103 : 15)</p>
--	---

Cette phrase est très surprenante pour le lecteur anglais avec l’utilisation de deux modaux à la suite. Ici, Reinhartz a fait passer l’idée de la suggestion, mais il n’y a aucune marque orthographique ou compensation visible à un autre endroit de la phrase pour que le lecteur français perçoive un semblant de parler local. Cette caractéristique pourtant si typique et différente de l’anglais standard est neutralisée dans le texte traduit. L’emploi du double modal est récurrent dans le roman et a été neutralisé à chaque fois par la traductrice qui le traduit par ou ‘pourrait bien’ comme ici, ainsi que ‘peut-être bien’.

## V. Créations montagnardes

### 1. Utilisation de l’adjectif au lieu de l’adverbe

Dans l’extrait suivant de *One Foot in Eden*, le mari Billy, qui vient de tuer l’amant de sa femme, croise la veuve Glendower dans la montagne alors qu’il cherche un endroit où dissimuler le corps. Sa femme Amy est déjà venue consulter la veuve pour des remèdes pour l’aider à tomber enceinte et il ne peut l’éviter. Ils échangent quelques mots.

<p>But there was something else. I was <b>sudden</b> afraid of her.</p> <p>RR, (OFE, 133 : 24)</p>	<p>Y avait pourtant autre chose. J’avais soudainement peur d’elle.</p> <p>IR, (UPP, 202 : 20)</p>
--	---

En anglais standard, l’on s’attendrait à voir l’adverbe, *suddenly* et non l’adjectif. La traductrice emploie l’adverbe ‘soudainement’, rétablissant ainsi la correction grammaticale de sa phrase, et choisit par compensation de faire figurer une petite



touche d’oralité dans la phrasé précédente (‘Y’), alors que la phrase en anglais n’en comporte pas.

## 2. Conversions d’adjectifs en noms

Le *Southern Appalachian English* se distingue également par des règles dérivationnelles atypiques par rapport à l’anglais général. Ron Rash n’a pas manqué d’inclure de nombreux exemples de ces formes, car elles constituent des stéréotypes langagiers du sociolecte.

Le premier exemple est tiré de *Serena*. Dans cet extrait, les ouvriers parlent de la fuite du chef de camp et l’un d’entre eux pense que leur patronne Serena va lui donner un jour d’avance avant de lancer son homme de main à sa poursuite.

There’s some <b>likely</b> in that conclusion, Snipes said, finding a segue into the discussion.	— Y’a de la <b>probabilité</b> dans ce que tu dis, répondit Snipes, trouvant matière à épiloguer là-dessus.
RR, (S, 228 : 33)	BV, (S, 330 : 1)

L’adjectif utilisé en tant que substantif est typique du SAE et diffère de l’anglais standard. Vierre n’a pas trouvé d’autre possibilité que de traduire cette caractéristique dans un français courant.

Les exemples suivants montrent comment Reinharez, l’autre traductrice de Rash a abordé le même point du SAE. Dans ce passage de *One Foot in Eden*, Amy révèle à son mari Billy qu’elle est allée consulter la veuve Glendower une vieille recluse crainte par les habitants, pour des conseils et remèdes de fertilité. Billy lui reproche d’ébruiter sa stérilité qu’il juge humiliante à tous les habitants de la vallée. Amy tente d’expliquer ses bonnes intentions dans sa démarche face à son mécontentement.

There was some <b>moody</b> in my voice too. It was like our words <b>was</b> clouds gathering up for a storm.	Il y avait un peu de <b>grogne</b> dans ma voix aussi. On aurait cru que nos paroles
--	--

RR, (OFE, 74 : 20)	<p>étaient des nuages qui s’amassaient pour donner un orage.</p> <p>IR, (UPP, 116 : 27)</p>
--------------------	---

L’emploi de *moody* en tant que substantif relève du SAE. Il ne s’agit pas d’une utilisation familière de ce terme qui est un adjectif en anglais courant. La dimension phonologique du lexème converti est identique à celle du lexème servant de base et possède les mêmes propriétés syntaxiques typiques d’un nom.

Au niveau sémantique, en anglais standard, l’adjectif *moody* signifie quelqu’un qui est sujet à des changements d’humeur imprévisibles ou quelque chose qui donne une impression de mélancolie ou de mystère. Ici, le sens de *moody* en tant que nom est interprétable et conditionné par le contexte. En effet, le sens a évolué et signifie que la colère d’Amy gronde, et commence à monter, prête à éclater. On pourrait remplacer *moody* par *anger brewing* en anglais général. C’est en quelque sorte un emploi métaphorique de l’adjectif *moody*.

Le choix du nom ‘grogne’ par la traductrice présente deux avantages. En effet, ce nom relève d’un registre familier et il s’agit d’un terme vieilli. Ce choix permet de conserver les deux traits distinctifs du sociolecte des montagnards des Appalaches dans le texte traduit, c’est-à-dire justement ce mélange de langage familier enrichi d’un lexique et de tournures désuètes, archaïques ou non standard. Cependant, il n’y a pas de correspondance totale au niveau sémantique, car ‘grogne’ signifie un mécontentement ou une insatisfaction collective et non pas une colère qui monte. Ainsi, le terme ‘gronde’ aurait peut-être été plus juste, car il aurait eu l’avantage de former un tout cohérent avec la métaphore filée de l’orage du passage. De plus, son usage insolite et presque non standard en français aurait créé un effet de surprise lexicale pour le lecteur français (et non lexical et morphologique comme dans le texte original), similaire à celui du lecteur américain.

La traductrice n’a pas opté pour une traduction créative ou originale ici, alors que le texte source l’y invitait de par le caractère dialectal du terme en anglais. Elle ne s’est pas appuyée sur l’emploi du verbe au singulier *was* au lieu de *were*, qui aurait pu

confirmer au lecteur francophone qu'il s'agissait bien d'un parler local. Cet élément d'oralité a également été neutralisé. Il en résulte un texte traduit qui ne dénote pas de régionalisme ou d'utilisation insolite d'un terme que le lecteur peut facilement accepter comme étant un marqueur du sociolecte comme dans le texte source. À l'inverse, le lecteur anglophone a le plaisir de découvrir un sociolecte très marqué et authentique et comprend aisément que l'anglais non standard, et les néologismes ou converts, relèvent du SAE. Il semblerait que la traductrice n'ait pas pris le risque de donner l'impression d'un français maladroit, incorrecte, voire d'une mauvaise traduction. Le choix de traduction dans cet exemple précis semble indiquer que si les caractéristiques du sociolecte des montagnards avaient été présents dans le texte traduit dès le début, en application d'une stratégie traductive globale du sociolecte, ces utilisations insolites du langage auraient rapidement été assimilées non pas à des erreurs de français ou de traduction, mais bien à des traits distinctifs du parler local.

### 3. Redondance grammaticale d'adjectifs et de noms

Voyons à présent comment Vierre aborde ces conversions atypiques. Dans le passage suivant extrait de *Serena*, les bûcherons commentent l'état d'un de leurs camarades qui est en état de choc depuis qu'un serpent provenant du ciel, lui est tombé dessus. La couleuvre avait glissé des griffes de l'aigle dressé par leur patronne Serena. Ce prédicateur autoproclamé a interprété cela comme une punition divine. Ses camarades s'étonnent de son état de choc prolongé et expliquent sa façon de voir le monde par l'étroitesse d'esprit dans laquelle il a grandi.

<p>He <b>growed</b> up in the most way-back <b>holler</b> in this county. He told me once it was so <b>darksome</b> in there they had to use a crowbar to get any light in.</p> <p>RR, (S, 185 : 4)</p>	<p>L'a grandi dans le <b>creux</b> le plus reculé de tout le comté. <b>Y</b> m'a dit un jour qu'y faisait <b>si noir</b> de par chez lui qu'y <b>z'</b>étaient obligés de se servir d'un levier pour y faire entrer la lumière.</p> <p>BV, (S, 269 : 27)</p>
---	--

Nous avons ici un autre exemple de l'emploi des temps du passé ou prétérit et participe passé sont utilisés à l'inverse de l'anglais général. Ce point précis a été traité

précédemment dans la partie intitulée ‘Le flou des formes du passé’. Vierne compense la forme non standard du prétérit *growed up* (qui serait *grew up* en anglais général) par l’élision de la voyelle dans le pronom personnel ‘il’, l’emploi par deux fois d’une variante orthographique ‘y’ pour le même pronom ‘il’ ou ‘ils’, et l’ajout orthographique de la liaison prononcée à l’oral dans ‘z’étaient’. De plus ce passage contient un lexique relevant du sociolecte avec le nom *holler* qui signifie littéralement ‘un trou’.

Le point d’intérêt particulier ici est la formation d’un adjectif nouveau à partir d’un adjectif existant par l’ajout de la terminaison — *some*. Ainsi, l’adjectif *dark* devient *darksome* mais reste néanmoins un adjectif. L’adjonction de suffixes divers pour des mots de nature différente est typique du *Southern Appalachian English*.<sup>62</sup> Or, ces deux termes si singuliers (*holler* et *darksome*) ont été neutralisés dans le texte traduit. Il aurait été possible d’employer le terme ‘trou’ en français pour traduire ‘holler’, qui a une connotation péjorative et qui aurait été cohérent avec les critiques et moqueries sans fard des bûcherons à l’encontre de leur camarade. La traductrice n’apporte que des marques d’oralité et ne propose rien au niveau lexical.

Dans l’extrait de *Serena* ci-dessous, les bûcherons déplorent le fait qu’un jeune travailleur de seize ans, qui vient d’être tué par le mât d’un treuil, n’a pas de famille connue et que rien dans son portefeuille n’a permis de retrouver des proches pour les informer de son décès.

<p>That’s a <b>terriblesome</b> thing. There’ll never be a flower nor teardrop touch his grave.</p> <p>RR, (S, 247 : 2)</p>	<p>C’est vraiment quelque chose <b>d’épouvantable</b>, ça. Jamais y aura ni une fleur ni une larme qui touchera sa tombe.</p> <p>BV, (S, 353 : 21)</p>
---	--

Ici, la traductrice a à nouveau neutralisé le terme lexical du *Southern Appalachian English* qui est la formation d’un nouvel adjectif à partir d’un adjectif existant par

<sup>62</sup> Le dictionnaire de *Southern Appalachian English* liste également l’exemple de l’adjectif *gladsome*, (Montgomery, Heinmiller, 2021 : Ixiv).

l'ajout du suffixe *some*. Ainsi, *terrible* devient *terriblesome* de façon redondante. L'omission du 'ne' de la négation ne vaut pas ce trait distinctif du sociolecte et ne traduit qu'un registre familier. Souvent, Vierne rajoute une multitude de traits d'oralité et choisit des termes d'un langage plus familier afin d'éviter la difficulté de traduction que pose le sociolecte et afin de suggérer un parler local. Or ce n'est pas le cas ici.

La redondance grammaticale concerne également les noms et pose problème en traduction. Dans le chapitre intitulé 'Le mari' de *One Foot in Eden*, Amy, la femme de Billy, lui avoue avoir entretenu une relation adultérine avec leur voisin Holland Winchester, uniquement afin de tomber enceinte, et qu'elle a désormais mis fin à leurs entrevues.

<p>“Does he know you got a baby coming ?”</p> <p>“No, that’s not <b>his concerning</b>,” Amy said. What’s happened between me and him is finished, but it ain’t finished between us, <b>without you want it to be</b>. That child can be mine or it can be ours.</p> <p>RR, (OFE, 118 : 31)</p>	<p>— Est-ce qu’il sait que tu as un bébé en route ?</p> <p>— Non, <b>ça le regarde pas</b>. Ce qui s’est passé entre moi et lui c’est terminé, mais entre nous ça l’est pas, <b>sauf si toi tu veux</b>. Cet enfant peut être à moi ou il peut être à nous.</p> <p>IR, (UPP, 180 : 22)</p>
---	--

*Concerning* est un nouvel exemple de création de mots. Alors que nous avons étudié précédemment la traduction d'adjectifs formés à partir d'adjectifs existants (*darksome, terriblesome*), ici, nous avons un substantif formé à partir un substantif existant : *a concern* → *a concerning*. La catégorie grammaticale ne change pas. C'est uniquement l'adjonction d'un suffixe, ici — *ing*, qui crée un nouveau mot. C'est ce que Montgomery et Heinmiller appellent la redondance propre au SAE (*redundance*), qui est une caractéristique typique qui touche les mots de toutes les natures et fonctions grammaticales, ainsi que la conjugaison, le comparatif ou encore la formation du pluriel.

Reinherez atténue les marques du sociolecte et produit un texte traduit qui ne comporte que des marqueurs légers du langage familier. Ainsi, *his concerning* est

rendu par une tournure verbale ‘ça le regarde pas’, avec la suppression du premier élément de la négation en français. De la même façon, elle applique cette stratégie traductive pour traduire la préposition *without*, dont l’utilisation relève également du sociolecte des Appalaches. En effet, elle a traduit le passage *without you want it to be* par ‘sauf si toi tu veux’. L’omission du pronom personnel COD ‘le’, traduit le niveau de langage familier, mais ne permet pas au lecteur français d’entrevoir le paysage langagier spécifique à la région par l’utilisation insolite et créative du langage.

Dans le passage suivant du même roman, Billy se rappelle le matin où, enfant, il s’était réveillé avec les symptômes de la polio.

<p>Momma had her <b>fearings</b> of what it was and sent Daddy on horseback to Seneca for Doctor Griffen.</p>	<p>Maman qui avait ses <b>craintes</b> de ce que c’était avait envoyé papa à cheval à Seneca <b>quérir</b> le docteur Griffen.</p>
<p>RR, (OFE, 120 : 5)</p>	<p>IR, (UPP, 180 : 22)</p>

Ici aussi, il y a la formation redondante d’un nom du nom, *fearing*, à partir d’un nom existant, *fear*. Il s’agit à nouveau d’une instance de redondance. À nouveau, Reinhartz neutralise entièrement le terme *fearings* en proposant une traduction d’un registre de langue courant, ‘craintes’. En revanche, cette fois-ci, au lieu de recourir à la compensation sous forme d’élisions orales qui ne traduisent que le registre de langue familier, elle choisit de compenser le sociolecte, par l’emploi du verbe ‘quérir’<sup>63</sup> pour traduire *to send for* qui relève d’un anglais standard courant dans le texte original. Le choix de ce verbe, d’un style littéraire ou volontairement archaïque, permet de faire passer les éléments archaïques du sociolecte des Appalaches. Toutefois, ces deux exemples montrent que les deux traits distinctifs du SAE, caractérisé par un langage à la fois familier et archaïque, ne sont pas présents simultanément dans ces passages alors que *Momma* aurait pu faire l’objet d’une traduction dénotant également un

<sup>63</sup> Le *Manuel des expressions vicieuses les plus fréquentes* datant de 1880, définit le verbe ‘quérir’ ainsi : Il y a bien longtemps que ce verbe a été corrompu par les classes laborieuses, car aujourd’hui elles ne cessent de dire : va le *qu’rir* pour va QUERIR ou va CHERCHER quelqu’un.

registre familial. En effet, soit il y a un effort de traduction du langage familial par compensation, soit les traductrices réussissent à proposer des termes vieilliss.

Examinons à présent comment Vierne a abordé ce même point. Dans l'extrait suivant de *Serena*, les bûcherons parlent de la mère de l'un de leurs anciens chefs d'équipe, Galloway, devenu l'homme de main de leur patronne, et qui exécute les meurtres commandités par elle. La mère de Galloway est connue pour ses visions prémonitoires.

<p>Some <b>claims</b> Galloway's mama helps him with his <b>murderings</b>.</p> <p>RR, (S, 228 : 30)</p>	<p><b>Y'</b>en a qui disent que la maman à Galloway, elle aide à réussir ses <b>meurtres</b>.</p> <p>BV, (S, 329 : 28)</p>
--	--

Ici aussi, nous avons deux traits caractéristiques du sociolecte qui sautent aux yeux du lecteur américain : la terminaison *-s* à *claims* (qui serait *some claimø* en anglais général) et la redondance de la substantivation du nom *murder* par ajout du suffixe — *ing* : *a murder* → *a murdering*. Il arrive fréquemment que la terminaison du *-s* de la troisième personne du singulier est utilisée à la troisième personne du pluriel ou d'autres personnes et inversement. En anglais général, *murdering* n'est autre que le verbe au présent progressif, il n'est jamais employé en tant que nom. Comme l'autre traductrice, Vierne neutralise ces deux points pourtant si remarquables et mis à part l'utilisation du pronom familial 'y' pour 'il y en a', l'idée ou l'impression lointaine d'un sociolecte est absente pour le lecteur français.

Le passage suivant a lieu à la fin du roman *Serena* où George Pemberton apprend par l'homme de main de sa femme que celle-ci a empoisonné ses sandwiches et qu'il va mourir. Galloway lui fait part des du message de Serena à l'attention de son mari.

<p>“She said to tell you she thought you the one man strong and pure enough to be</p>	<p>« <b>M'</b>a dit de vous dire qu'elle avait cru que vous étiez le seul homme assez fort et assez pur pour être son <b>égal</b>, mais qu'en cherchant à sauver la vie de ce</p>
---	---

her <b>equaling</b> , but you wanting that child alive showed the otherwise of that.”	gosse, vous aviez bien montré que <b>c'</b> était pas vrai. »
RR, (S, 363 : 8)	BV, (S, 511 : 6)

Nous avons ici un nouvel exemple de substantivation redondante avec l'adjonction du suffixe — *ing* : *an equal* → *an equaling*. Comme Reinhartz, et comme dans l'exemple précédent, Vierre fait apparaître quelques marques d'oralité avec l'élision complète du sujet 'elle' dans 'M'a dit', et l'omission du 'ne' de la négation par compensation pour la traduction neutralisante de *her equaling* par 'son égal'.

#### 4. Adjectifs non standards substantivés

Le *Southern Appalachian English* réserve décidément beaucoup de surprises. Nous venons de voir qu'un adjectif nouveau peut être formé à partir d'un adjectif existant (*darksome*, *terriblesome*) par l'ajout du suffixe — *some*, et qu'un nouveau nom peut être formé à partir d'un nom existant (*equaling*, *murdering*) ce qui est tout à fait original. Autre caractéristique remarquable, le SAE forme également des noms à partir de ces adjectifs non standards. Ceci rend bien évidemment le travail de traduction d'autant plus difficile.

Ainsi, dans ce passage du roman *Serena*, les bûcherons parlent de l'aigle que leur patronne Serena vient d'acquérir, et qu'elle dresse pour qu'il tue les serpents.

That bird sets there on the perch like a big old rooster. Don't blink nor nothing. It's partial to the <b>darksomeness</b> of that stable.	Et cet oiseau, <b>y</b> reste assis sur son perchoir comme un gros coq. <b>Y</b> cligne même pas des yeux, ni rien du tout. Et <b>y</b> se plaît dans la <b>sombritude</b> de l'écurie.
RR, (S, 105 : 24)	BV, (S, 161 : 26)

Ici, l'adjectif déjà propre au SAE *darksome* est substantivé par l'ajout du suffixe — *ness*. Outre l'utilisation attendue de la forme familière 'y' au lieu du pronom personnel 'il' qui n'est qu'une marque d'oralité, Vierre a cette fois-ci également fait



attention dans son choix de termes. Sans oser le néologisme, elle a néanmoins choisi le nom rare, mais pas obsolète, ‘sombritude’. Il est formé à partir de l’adjectif sombre auquel a été ajouté le suffixe -itude. Ce choix est assez heureux, car même s’il ne s’agit pas d’un terme désuet ou obsolète, ni même un régionalisme, sa rareté traduit l’idée du sociolecte pour le lecteur français en plus de la présence des trois ‘y’ dans la réplique.<sup>64</sup>

L’extrait suivant comporte également l’emploi de *darksomeness*. Toujours dans *Serena*, les bûcherons taquinent leur chef d’équipe Snipes qui est accoutré d’un vêtement bariolé et qui a trouvé une pièce d’une couleur indéterminée pour boucher un trou. Snipes, qui se considère plus instruit que ses camarades, les informe qu’il s’agit de la couleur ‘mauve’ dont personne n’a entendu et il impute leur ignorance de cette couleur à leur étroitesse d’esprit.

<p>I <b>done</b> explained the science behind it, <b>same as</b> I explained what <b>darksomeness</b> can do to a man, Snipes said.</p> <p>RR, (S, 185 : 26)</p>	<p>Je t’ai <b>d’ja</b> expliqué la science qui se cache derrière, <b>tout comme</b> je viens d’expliquer comment <b>l’assombrissement</b>, y peut affecter un homme, dit Snipes.</p> <p>BV, (S, 270 : 26)</p>
--	---

Vierne traduit bien le sens de *done*, qui est un auxiliaire exprimant le caractère perfectif et synonyme de ‘déjà’ ou ‘complètement’ avec une forme contractée de ‘déjà’. En revanche, le comparatif *same as* (qui serait *just like I explained* en anglais général) et le terme *darksomeness* sont neutralisés et traduits dans un français courant. Elle n’a pas pensé à réutiliser le terme ‘sombritude’ qu’elle avait employé environ cent pages avant qui présent l’avantage d’être un mot rare et donc insolite pour le lecteur français, tout comme l’est la présence de *darksomeness* dans le texte original.

Le passage suivant illustre encore la flexibilité grammaticale typique du SAE, où nous avons à nouveau affaire à un adjectif substantivé. Cette fois-ci, c’est la traduction

<sup>64</sup> Ce terme paraît dans le *Dictionnaire amoureux de la France* de Denis Tillinas, Plon 2011, et *Le Redresseur de Clous*, Charlie Bauer, Cherche Midi, 2012.

de Reinharez qui est étudiée. Dans ce passage de *One Foot in Eden*, après la naissance de son fils, Amy est en proie à la culpabilité, car elle avait convenu avec la veuve Glendower d'en faire sa sage-femme si elle tombait enceinte, mais elle n'a pas tenu parole. Elle pense que la grosse fièvre dont son mari est affecté depuis des semaines est une forme de punition.

<p>“If I wanted to revenge you why didn't I let you freeze to death out on my porch?” Widow Glendower asked. Because maybe <b>you got the wanting of</b> something more than just folks' lives, I thought.</p> <p>RR, (OFE, 110 : 2)</p>	<p>— Si je voulais me <b>revancher</b> de toi, pourquoi que je t'ai pas laissée mourir de froid là-dehors sur ma galerie ? — Peut-être parce que vous <b>convoitez</b> autre chose que simplement la vie des gens, j'ai songé.</p> <p>IR, (UPP, 169 : 17)</p>
--	---

Ici, *wanting* est utilisé en tant que substantif alors qu'en anglais contemporain courant, ce mot est non standard. En effet, en anglais contemporain, *wanting* sous cette forme est employé en tant qu'adjectif et signifie un manquement ou une déficience par rapport à ce qui est requis ou une qualité nécessaire (*Trump isn't wanting in confidence*), ou l'absence de quelque chose (*Diplomacy is wanting in many of these teenagers*). Cependant, ici, il n'y a pas de correspondance au niveau sémantique avec l'adjectif, mais avec le verbe *to want*, qui renvoie à la notion de désir. Le rajout du suffixe — *ing* à un verbe est une caractéristique typique du SAE. La traductrice a traduit le sens et n'ayant pas pu trouver un terme vieilli ou qui pourrait suggérer un parler local, elle a eu recours à la compensation dans la réplique qui précède avec l'emploi de 'revancher' qui lui est un terme vieilli ou littéraire. Ce terme a l'avantage de posséder les caractéristiques du SAE.

##### 5. Conversion de noms en verbes non standard

En plus de la nominalisation d'adjectifs non standard pour former des noms non standard, le sociolecte des Appalaches se distingue également par la conversion de noms en verbes, comme dans l'exemple suivant. Dans ce passage du même roman, la mère de Billy fait venir le docteur Griffen pour traiter sa polio.

<p>He was old, his hands liver-spotted and shaky, but Momma <b>confidenced</b> him.</p> <p>RR, (OFE, 120 : 15)</p>	<p>Il était vieux, il avait les mains tavelées et tremblantes, mais maman <b>avait confiance</b>.</p> <p>IR, (UPP, 182 : 25)</p>
--	--

Ici, le verbe *to confidence* au prétérit a été converti depuis le nom *confidence*. Il s'agit ici d'un emploi non standard en anglais, également caractéristique du sociolecte. L'élément saillant est le procès dénoté par l'action, le verbe, et non pas la notion de confiance. En d'autres termes, l'autorité approbatrice est représentée par la mère, cette montagnarde rude et pragmatique, qui *fait* toute confiance en ce médecin et non pas par le médecin lui-même qui inspirerait le concept de confiance. Notons que la traductrice a également mis en valeur l'action (avoir confiance), et qu'elle n'a pas choisi de traduire ce verbe par 'maman avait confiance en lui'. Ici, le sens du verbe dérivé correspond directement à celui du nom base, il n'y a pas de changement de sens comme dans la conversion précédente. Encore une fois, le texte traduit ne laisse pas entrevoir le parler local qui est complètement éliminé.

#### 6. Conversion d'adverbes en noms

Les exemples suivants illustrent des conversions de catégories lexicales où le convert formé est un mot qui n'existe pas en anglais général. Il est important de préciser que ces dérivés ne concernent pas toujours des termes archaïques.

L'exemple suivant porte également sur la traduction par la traductrice Vierne d'un terme relevant du sociolecte. Dans ce passage de *Serena*, Rachel, une employée de cuisine, qui a eu un fils du patron Pemberton, est en fuite, traquée par l'homme de main de sa patronne qui veut l'éliminer ainsi que son fils. Elle se cache quelque temps chez un ami du shérif qui lui propose à boire.

<p>“You partial to sweet milk or buttermilk?”</p> <p>“Buttermilk would <b>be my rathering</b>,”</p> <p>Rachel said.</p>	<p>« Vous préférez le lait ou le babeurre ? — J'aurais <b>plutôt du goût pour</b> le babeurre », dit Rachel.</p>
---	--

Le terme *rathering* utilisé en tant que substantif par la nominalisation de l’adverbe *rather* est typique du *Southern Appalachian English*. Son emploi en tant que nom reflète la flexibilité grammaticale de l’anglais qui peut créer de nouvelles catégories grammaticales plus facilement que le français. *Rathering* en tant que substantif n’est pas répertorié dans les dictionnaires d’anglais courant, mais le verbe (*to rather*) l’est, avec la mention non standard ou dialectale et signifie ‘préférer’. Il est utilisé aussi bien en anglais américain que britannique. Ainsi, il s’agit ici plutôt de la conversion du verbe non standard (*to rather*) en nom, plutôt que de l’adverbe *rather* qui donne lieu à une forme non standard. Les exemples précédents montrent que la formation de substantifs non standard à partir de mots de nature grammaticale diverse (adjectifs, adverbes, verbes) est typique du SAE. La traductrice a neutralisé ce terme qui est traduit par la tournure courante ‘avoir du goût pour’. Le lecteur français n’a ici aucune indication ou idée du sociolecte.

Ces exemples de conversion mettent en évidence une absence de stratégie traductive pour un même problème de traduction donné chez Reinhartz. Il n’y a pas visiblement de contraintes éditoriales puisque les marqueurs d’oralité et de langage familier fluctuent en fréquence et en intensité pour chaque exemple. C’est dire aussi la difficulté extrême que pose la traduction de ces néologismes qui font fi des règles dérivationnelles et qui constituent néanmoins des stéréotypes de langage du *Southern Appalachian English*.

## 7. Des superlatifs créatifs et non standards

L’exemple suivant illustre à nouveau l’une des spécificités du SAE qui est utilisé en tant que stéréotype linguistique par de nombreux auteurs. Après avoir accouché, la mère d’Amy s’occupe d’elle et remarque que le bébé, Isaac, grandit à vue d’œil.

“That’s the **growingest** young one I’ve ever seen,” **Momma** said, “and not **the least bit** colicky.”

— Jamais vu de marmot **qui pousse à ce point**, a dit maman, et pas la moindre colique.

RR, (OFE, 104 : 18)	IR, (UPP, 160 : 30)
---------------------	---------------------

Le superlatif de supériorité *growingest* est non standard puisqu'il est a été construit à partir de la forme fléchie du verbe *to grow* au présent progressif auquel on a ajouté le suffixe — *est*. Les superlatifs non standard sont typiques du SAE<sup>65</sup>. La traductrice a eu recours à une périphrase qui ne rend pas compte du sociolecte. Elle a donc donné le primat au sens. Au niveau sémantique, il y a une corrélation directe avec le sens du verbe de base, dont le sens est renforcé par la forme grammaticale du superlatif de supériorité, rendu par ‘à ce point’.

Par compensation pour l'évacuation du sociolecte, la traductrice a choisi d'accentuer le registre de langue familier *young one*, traduit par ‘marmot’. Peut-être a-t-elle jugé que cette surtraduction était suffisante pour compenser le gommage des autres éléments de langage du registre familier présents dans ce passage qui ont été neutralisés, tels que *Momma* et *not the least bit* (au lieu de *not at all*). Si l'on peut aisément comprendre que la traduction du sociolecte pose énormément de problèmes lors du passage en français, l'absence de marqueurs d'oralité ou de langage familier dans ce passage, l'est moins, d'autant plus que souvent, la traductrice fait des efforts de traduction au niveau du langage familier et oral. Il en résulte un texte traduit inégal d'un registre de langue courant et parsemé de marqueurs d'oralité et de langage familier.

Dans l'extrait suivant, la mère de Billy Holcombe prie pour que son fils ne soit pas emporté par la polio.

<p>“Please, God, don't take my <b>onliest</b> boy from me,” Momma said over and over.</p> <p>RR, (OFE, 120 : 9)</p>	<p>— Mon Dieu, je vous en supplie, m'enlevez pas mon <b>unique</b> garçon, répétait maman sans arrêt.</p> <p>IR, (UPP, 182 : 5)</p>
---	---

<sup>65</sup> Il y a même des superlatifs redondants comme *firstest*, *bestest* ou *most wealthiest* (Montgomery, Heinmiller, 2021 : Ixiv).

Ici aussi, le superlatif de supériorité *onliest* prend la forme d'un superlatif non standard. Contrairement à l'exemple précédent, ce superlatif est construit à partir un adjectif qui existe en anglais, *only*. Le sens n'est pas figuratif et identique à celui de l'adjectif de base. Mis à part l'omission du 'ne' de négation devant 'm'enlevez pas', la traductrice n'a pas compensé par une surtraduction dans un registre légèrement plus familier que le texte source comme dans l'exemple précédent alors qu'elle aurait pu jouer sur *boy*, *Momma* et *over and over* qui aurait été *over and over again* en anglais standard. À nouveau, le sociolecte n'a pas été traduit, ni même le registre de langue. Dans le texte traduit, le lecteur ne peut pas visualiser le paysage langagier de cette mère, habitante de cette région rurale et reculée des Appalaches.

L'exemple suivant décrit Billy qui grimpe un arbre pour y attacher le corps de Holland.

<p>I looped the rope around my free shoulder and grabbed a holding on the <b>lowliest</b> limb and pulled myself up.</p> <p>RR, (OFE, 135 : 7)</p>	<p>J'ai passé la corde autour de mon épaule libre et attrapé la branche <b>de tout en bas</b> pour grimper dessus.</p> <p>IR, (UPP, 182 : 5)</p>
--	--

Ici, la traductrice a choisi de traduire ce superlatif typique du SAE construit à partir d'une préposition cette fois par une tournure familière que l'on pourrait entendre de la bouche d'un enfant en français : 'de tout en bas'. Contrairement aux deux exemples précédents, elle ne choisit pas une traduction neutralisante dans un français courant et neutre telle que 'la plus basse'. Les trois choix différents pour le même fait de langue montrent qu'elle opère au cas par cas et qu'elle n'applique pas de stratégie de traduction. Il en résulte un discours oral quelque peu incohérent pour le même personnage dans le texte traduit.

Portons notre attention à présent sur la façon dont l'autre traductrice de Rash, Béatrice Vierne a traduit les superlatifs du *Smoky Mountain English*. Dans cet extrait, les bûcherons se lamentent sur le travail difficile et extrêmement physique qu'ils accomplissent.

<p>“Makes me wish I was a big boar hog, cause at least then I’d enjoy slopping around in it.” Stewart sighed. “There can’t be a <b>worser</b> job in the world.”</p> <p>RR, (S, 176 : 29)</p>	<p>— Ça me fait regretter de ne pas être un gros verrat, <b>pasqu’</b>au moins je serais heureux de me vautrer <b>d’dans</b>, soupira Stewart. Y peut exister un <b>pire</b> métier dans le monde entier.</p> <p>BV, (S, 258 : 4)</p>
---	---

Tout comme Reinharez, Vierne a recours à la compensation. En effet, elle ne s’est pas hasardée à proposer un superlatif non standard en français, moins plausible et acceptable en français, mais elle a toute de même réussi à suggérer le parler des Smokies par des marques orthographiques et des contractions typiques de la langue orale en français.

#### 8. Comparaisons originales

Revenons à présent à Reinharez et *One Foot in Eden*. Après avoir tué l’amant de sa femme, Billy décide de tuer son cheval sous l’arbre où il a attaché le corps pour que le cadavre de l’animal fasse diversion et soit considéré comme l’origine des odeurs, des buses et des mouches lors de la décomposition inévitable qui attirerait l’attention du shérif.

<p>He’d been a good plow horse as I’d ever been around, even-tempered and strong and <b>ever reliable as</b> the sun rising.</p> <p>RR, (OFE, 138 : 20)</p>	<p>Ç’avait été un bon cheval de labour comme <b>y en</b> avait pas beaucoup, placide et fort et <b>aussi fidèle au rendez-vous que</b> le soleil qui se lève.</p> <p>IR, (UPP, 209 : 30)</p>
---	--

Nous découvrons une nouvelle forme de comparatif d’égalité cette fois-ci où le premier élément dans la construction du comparatif est remplacé par *ever*. Au lieu d’avoir la structure habituelle *as* + adjectif/adverbe + *as*, nous avons *ever* + adjectif + *as*. La traductrice a rétabli la correction grammaticale du comparatif en français (‘aussi... que’) et a choisi de compenser cet anglais non standard par plusieurs

marqueurs d’oralité lexicaux, et orthographiques comme ‘Ç’avait été,’ où la forme contractée appartient au registre familier et oral, de même que ‘y en avait pas beaucoup’, qui propose une contraction de la forme impersonnelle ainsi que l’omission du premier élément de la négation ‘ne’. L’adjectif *reliable* est quelque peu surtraduit par l’expression ‘être fidèle au rendez-vous’ alors que le simple comparatif comme en anglais ‘aussi fidèle que le soleil’ aurait été tout à fait suffisant.

L’exemple suivant examine la façon dont l’autre traductrice de Rash a abordé la traduction de la comparaison non standard du SAE. Ici, l’un des ouvriers fait une remarque sur l’énergie négative qui se dégage de l’un de leurs camarades.

<p>“It’s <b>like as if</b> a black pall gets draped on everything he passes.” [Ross]  RR, (S, 186 : 6)</p>	<p>— C’est <b>comme si</b> un linceul noir, y se drapait autour des choses, dès <b>qu’y</b> passe devant. [Ross]  BV, (S, 271 : 12)</p>
--	---

Vierne fait le même choix que Reinharez, c’est-à-dire qu’elle neutralise la comparaison non standard du SAE en rétablissant une correction grammaticale et a recours à la compensation dans la même phrase. En effet, elle accentue le registre de langue familier avec l’emploi du pronom ‘il’ orthographié sous la forme ‘y’, et elle fait usage de la contraction à nouveau en tant que marqueur d’oralité.

\*\*\*

La langue comme paysage serait une bonne définition des sociolectes des romans étudiés. Ils sont inextricablement liés à une région précise. Il a y par exemple différents termes pour désigner la faune et la flore de l’Ouest américain pour lesquels il n’existe pas d’équivalent en français. De plus, il s’agit de lieux reculés, sauvages et peu connus, voire inconnus. Par conséquent, la langue désuète avec ses spécificités géographiques illustre par là même l’isolement géographique et culturel des habitants de ces régions. Ce rapport entre langue et paysage, entre langue et nature, montre le pouvoir du langage en tant que garant de survie géographique, linguistique, culturelle et politique. Le langage est un paysage. En effet, nommer, connaître les noms précis de la nature environnante signifie également reconnaître son existence et lui donner une



importance. Ainsi, le langage reflète l'essence même d'une communauté spécifique d'un lieu spécifique et illustre le rapport qu'ont les habitants avec celui-ci. C'est ainsi que l'on parle de langue-culture pour montrer justement l'interpénétration de la langue et de la culture.

Le traducteur, qui par l'acte traductif met en contact deux langues-cultures, permet de transmettre et de faire connaître des situations linguistiques et écologiques désastreuses dans d'autres endroits du monde. Il porte les voix de la nature au-delà des frontières régionales et nationales et devient lui-même et de façon presque involontaire, une des voix de la nature. La traduction relève d'une relation dialectique entre mouvement et lieu et met en lumière une certaine ambivalence entre célébration de l'ancrage géographique profond, voire de l'isolement géographique comme prérequis, pour une survie linguistique ou prise de conscience écologique, et la mobilité, de par le contact avec d'autres langues-cultures, qui potentiellement peuvent affaiblir la langue et la culture minoritaire si l'on se contente d'en rendre compte, tel un fait divers linguistique et culturel, avec une distance socioculturelle. Grâce à la traduction, l'écrivain et les causes qu'il épouse accèdent à une reconnaissance internationale.

Les exemples commentés de cette partie mettent en évidence l'extrême difficulté à laquelle les trois traductrices ont été confrontées pour traduire les sociolectes. Les traductions étudiées mettent au jour le constat de Humboldt <sup>66</sup> repris par Cassin selon lequel aucun concept ou terme dans une langue n'a d'équivalent parfait dans une autre langue.

De manière générale, Sophie Aslanides a recours à la sous-traduction et la neutralisation. Elle applique le principe de compensation et donne le primat au contenu informationnel général, au détriment de l'une des caractéristiques du style de l'auteur et du sociolecte hautement culturel. De plus, les changements de termes non justifiés ou les omissions de mots privent le texte traduit de l'humour de certains passages. Cela produit un texte traduit certes tout à fait lisible, mais où les répliques d'un même personnage ne sont pas harmonisées ou cohérentes. Il y a une absence de stratégie traductive globale avec une approche au cas par cas, et elle n'a pas recours à la note

---

<sup>66</sup> B. Cassin cite Wilhelm von Humboldt dans son « Introduction à *l'Agamemnon* », qui l'a profondément marquée lors de la rédaction de son *Dictionnaire des Intraduisibles*, 2017 : 194.

de bas de page. Le résultat est une traduction, plus lisse, sans doute plus commerciale. Il en ressort des personnages moins hauts en couleur avec moins de personnalité et une écriture en français qui paraît moins incisive et humoristique.

Lorsque Aslanides traduit le langage familier et les marques d'oralité des blancs de Craig Johnson, les exemples étudiés mettent en évidence une absence de stratégie traductive et de cohérence interne des marques de l'oralité. Il y a une dilution certaine des marques d'oralité, des neutralisations et même des omissions. La traductrice a souvent recours à l'usage de l'interjection passe-partout 'putain' pour traduire indifféremment *damn, fuckin', son of a bitch, Hold yer goddamned horses!* (Putain, on se calme !), ou encore le juron *Jesus*. La variété des expressions et des interjections de l'anglais ne transparaît pas dans le texte traduit.

La solution adoptée d'estomper l'*Indian English* en proposant son interprétation du sens des énoncés a l'avantage de procurer une lecture sans heurts pour le lecteur français, et s'insère dans une stratégie commerciale de mondialisation. La présence même des personnages indiens, leurs personnalités fortes, ainsi que la part importante qu'occupe la culture indienne dans le roman, suffit à offrir au lecteur français une note d'altérité suffisante pour satisfaire son désir d'exotisme. Inversement, Aslanides renforce le discours familier des personnages blancs en surtraduisant des éléments d'oralité qui ne figurent pas dans le texte source. Est-ce le reflet de sa conception des cowboys de l'ouest contemporain ? Il semblerait que les marques d'oralité dans le texte traduit correspondent à sa vision personnelle de ce qu'est le langage familier. Aslanides oscille donc entre une traduction plus lisse pour ce qui est de l'*Indian English*, et une présence de marqueurs de langage familier plus importante que dans le texte source pour faire passer le langage des blancs. En conséquence, comment distinguer le parler des Indiens et celui des cowboys, alors que l'on recourt aux mêmes marqueurs d'oralité ou de familiarité ?

En ce qui concerne le paysage langagier dépeint par Rash, l'étude de la façon dont le sociolecte a été traduit met en évidence que le SAE est principalement constitué de formes de variétés d'anglais des îles britanniques. Montgomery et Heinmiller sont surpris de constater que malgré des contacts avec d'autres langues comme le cherokee et les colons allemands, ces deux langues ont laissé peu de traces dans le SAE contemporain :

*“For reasons demanding explanation, the linguistic influence of German settlers (...) is minute (...). Cherokee influence on mountain culture is manifest in some ways, particularly in medicinal applications, but overt contributions to the local English appear to be detectable only in place names<sup>67</sup>.”*

Rash rend avec précision le parler des personnages en fonction de leur origine géographique et leur milieu socioculturel. Il est indéniable que la traduction du sociolecte de Rash est beaucoup plus difficile que ceux des romans de Johnson, car les trois points mentionnés constituent chacun un défi de traduction. Ces spécificités langagières très marquées donnent de la profondeur, de l’authenticité et une saveur locale aux personnages et au roman dans sa globalité. Rash se positionne comme un anthropologue linguistique avec le souci de préserver et de faire connaître la culture des Appalaches qu’il considère comme un monde en voie de disparition. En effet, son tout premier roman, *One Foot in Eden*, se termine de façon explicite par une scène d’inondation de la vallée de Jocassee au profit de la construction d’un barrage, et le shérif a cette pensée terrible qui est également la dernière phrase du roman : *This was a place for the lost*. (RR, OFE, 214 : 15)

Pour ce qui est de deux traductrices de Ron Rash, confrontées à la difficulté majeure de traduire le sociolecte très marqué des montagnards des Appalaches appelé *Southern Appalachian English* ou encore *Smoky Mountain English*, les choix et stratégies de traduction sont différents.

Ainsi Béatrice Vierende a choisi de traduire les marqueurs d’oralité de façon quasi systématique dans tout le roman. En effet, contrairement à Aslanides, Vierende ne traite pas chaque problème posé par le parler très typé des montagnards au cas par cas, mais inscrit cette difficulté dans sa stratégie globale, décidée à l’avance. En effet, interrogée à ce sujet, elle dit avoir mis en place un ‘système’<sup>68</sup> dont elle était satisfaite, et que malheureusement, sa conception du parler des ouvriers n’a pas concordé avec celle de la maison d’édition. En tout état de cause, le lecteur français perçoit, par sa traduction, une identité sociale et régionale indéniable, mais atténuée, qui renforce l’ancrage géographique du roman et constitue sans aucun doute l’un des facteurs de succès de

---

<sup>67</sup> Montgomery, Heinmiller, 2021.

<sup>68</sup> Voir interview de Béatrice Vierende en annexe.

Ron Rash en France. Le roman *Serena* a d'ailleurs été adapté en bande dessinée en 2018<sup>69</sup>.

Dans une perspective traductologique, cette approche s'apparente à une stratégie globale d'adaptation. L'avantage c'est qu'il y a une cohérence du parler des montagnards pour le lecteur français, c'est-à-dire pour la culture réceptrice. On peut également constater qu'à l'examen, de nombreux passages examinés isolément sont surtraduits, c'est-à-dire que comme chez Aslanides, il y a de nombreux marqueurs de langage familier dans le texte traduit qui n'apparaissent pas dans le texte source. Vierne accentue le trait qui est parfois à la limite de la caricature et elle a recours à la note de bas de page treize fois dans *Serena*. Lors de sa première intervention, elle indique au lecteur : « Toutes les notes sont de la traductrice » (BV, S : 38). Par conséquent, nous pouvons en conclure qu'il ne s'agit pas là de contraintes éditoriales. Ces interventions indiquent que Vierne a la volonté d'être visible et de renoncer à l'illusion pour le lecteur qu'il s'agit d'un texte non traduit. Ces indications mettent en évidence sa conception du rôle du traducteur. En effet, la nature des notes de bas de page fait apparaître la volonté de la traductrice de partager son enthousiasme et son amour pour la langue et la culture anglaises. Elle se positionne presque comme une enseignante, car il s'agit ici d'un roman et non d'un ouvrage didactique ou scientifique. De plus, elle ne recule pas devant l'exercice d'une nouvelle forme d'autorité sur le texte traduit qui devient sien.

Isabelle Reinarez quant à elle, fait apparaître moins de marqueurs d'oralité dans son travail que ceux qui sont présents dans le texte source. En effet, contrairement à Vierne, elle a généralement tendance à lisser ou à neutraliser le sociolecte avec élévation du registre de langue et ne rend pas toujours les nuances lexicales ou les tournures propres au sociolecte. Si l'on se situe au niveau de l'expérience de lecture pour le lecteur français, Reinarez propose une lecture peut-être plus fluide pour le lecteur français, avec des changements de registres distincts, entre les montagnards et les riches propriétaires terriens, mais avec un ancrage géographique sensiblement moins marqué. Au niveau traductologique, le rendu est plus plat, avec moins de singularités lexicales, idiomatiques ou géographiques, avec le registre de langue

---

<sup>69</sup> *Serena*, Pandolfo, Risbjerg, éditions Sarbacane, Paris, 2018.

comme seul critère de différenciation. Or, la spécificité du langage employé par les ouvriers dans le texte source est justement un mélange savoureux entre un langage d'un registre familier ou archaïque, ainsi que des régionalismes lexicaux, grammaticaux et morphosyntaxiques et toute l'étendue de la créativité lexicale que cela peut produire. En outre, comme Aslanides, Reinharez traite chaque difficulté posée par le sociolecte au cas par cas, sans avoir mis en place une stratégie globale, si bien qu'à l'étude, l'on peut constater des choix de traduction qui semblent contradictoires dans leur approche. En effet, il y a un manque de cohérence dans la traduction d'un même point ou fait de langue ce qui produit des répliques de personnages inégales. En outre, contrairement à Vierne, elle n'a pas de recours à la note de bas de page. Cela n'est pas surprenant, car le texte traduit est beaucoup plus fluide et lisible en français, et présente peu d'aspérités. Contrairement à Vierne qui ne recule pas devant la difficulté et le parti pris de ne pas feindre l'invisibilité du traducteur, la conception de Reinharez est visiblement tout autre.

Les trois traductrices ont choisi de traduire les sociolectes par un langage familier qui relève de leurs conceptions personnelles de la forme écrite que peut prendre l'oralité. Ainsi, Aslanides et Reinharez, qui traduisent deux écrivains différents, ont une approche de la traduction des sociolectes similaires, c'est-à-dire qu'elles opèrent au cas par cas et proposent une lecture la plus fluide possible pour le lecteur français. Aslanides oscille entre atténuation et surtraduction et Reinharez fait apparaître des marqueurs d'oralité de façon inégale avec un lissage global. Même si la lecture est plus facile et plus fluide pour le lecteur français, celui-ci peut néanmoins percevoir de façon inconsciente, un manque de cohérence dans les répliques, ce qui peut le surprendre par moments. Vierne, l'autre traductrice de Ron Rash, applique ce qu'elle-même appelle un 'système' qu'elle a élaboré pour traduire le sociolecte afin d'apporter plus de cohérence au niveau des répliques et du discours direct dans une stratégie globale d'adaptation. Cette cohérence est perceptible par le lecteur dans le texte français, même s'il peut s'interroger sur la forme écrite que prennent certaines répliques. Bien évidemment, seule une analyse contrastive peut mettre cela en évidence.

Or, même avec un système de traduction en place pour aborder la traduction des sociolectes, Vierne se voit également obligée de déroger par moments à ses propres règles. Cette observation ne constitue pas une critique. Elle met simplement en

évidence les difficultés posées par la traduction, et particulièrement des idiolectes, ainsi que la nature de l'art de la traduction qui est inévitablement contradictoire dans sa pratique.

Reinharez et Vierne, les deux traductrices de Rash, compensent par ailleurs par des marqueurs orthographiques et lexicaux du langage familier selon leur bon vouloir, de façon presque aléatoire, c'est-à-dire, sans que la compensation mise en œuvre précède ou succède à un trait du sociolecte pour lequel aucune solution autre que la neutralisation n'a pu être trouvée. Parfois, des correspondances d'archaïsmes ou de mots désuets en français ont pu être trouvées, mais ces cas sont peu nombreux.

Les deux traductrices ne se sont hasardées au choix courageux de la traduction-création que très rarement. Ceci peut être expliqué par plusieurs facteurs. D'une part, le sociolecte en général pose problème en traduction, et particulièrement la complexité du *Southern Appalachian English*. D'autre part, la plasticité grammaticale et la notion d'acceptabilité de l'anglais ne sont pas les mêmes en français et tout écart de langue en français court le risque d'être perçu comme une 'erreur' et non un néologisme. En effet, il est généralement mal accepté en français, et peut même être jugé inutile surtout s'il existe déjà des mots ayant le même sens. Barbara Cassin en fait le constat lorsqu'elle écrit :

« Est-ce que toutes les langues ont la même faculté d'inventer ? Elles n'ont pas la même faculté d'inventer, mais elles sont toutes inventables. Une langue est une énergie et elle s'invente tout le temps, selon ses modalités propres. (...) En français nous avons du mal, nous pouvons un peu le faire, mais un peu seulement<sup>70</sup>. »

Les deux traductrices de Rash n'ont osé le néologisme ou la traduction-création que rarement. Reinharez l'a fait une fois et Vierne y a eu recours par quatre fois. Paradoxalement, l'on pourrait même dire que le *Southern Appalachian English* est si singulier, qu'il a poussé l'une des traductrices en particulier (Vierne) dans ses retranchements où elle ne pouvait entrevoir d'autre solution possible que le néologisme ou la note de bas de page (par treize fois). Le sociolecte a invité ou incité les traductrices à aller au-delà de leur zone de confort.

---

<sup>70</sup> Cassin, *Plus d'une langue*, 2019 : 42.

En effet, en ce qui concerne Vienne, les néologismes qu'elle a créés concernent des outils de bûcheronnage et une expression déjà considérée une 'curiosité' dans les années 1930. De plus, ces néologismes ont été introduits dans le cadre d'un contexte textuel et situationnel favorable ou 'sécurisé', qui assurait l'acceptation de bon gré par le lecteur français. En effet, ils ont été précédés ou suivis d'une définition au sein même de la phrase et mis en italiques. Ainsi, la signalétique textuelle en guise de précautions pour l'acceptabilité du néologisme ne laisse aucun doute au lecteur quant au caractère singulier du terme traduit qu'il peut immédiatement identifier comme relevant d'un régionalisme.

La rareté des néologismes permet de mettre en évidence que le lecteur, tout comme l'éditeur et le traducteur, est un acteur de la langue et un agent invisible du processus de traduction. En effet, son évaluation et sa réception du texte traduit ne peuvent qu'être supposées et anticipées par le traducteur et l'éditeur et il joue le rôle de pierre de touche de la réception de la traduction. Par conséquent, les choix non faits en disent long sur les différents paramètres avec lesquels le traducteur doit négocier en permanence : les considérations linguistiques, le degré d'acceptabilité en français dans l'usage insolite de termes défectifs pouvant être considérés comme étant des erreurs de langage ou des néologismes et enfin, des contraintes éditoriales parfois visibles dans le texte (voir la note de l'éditeur de la page de garde de *Serena*), mais qui pourraient sous-tendre ce choix d'atténuation ou de neutralisation du sociolecte.

Dans tous ses romans, Ron Rash a méticuleusement inclus un lexique très typique du *Southern Appalachian English*. Toutes les caractéristiques stéréotypées du sociolecte sont présentes dans son œuvre. Sa détermination à préserver la culture et la langue des Appalaches est dirigée vers le lecteur et il se mêle un désir de rendre hommage, mais également la perpétuation de stéréotypes sur cette région et ses habitants. Montgomery et Heinmiller constatent que le parler des Appalaches est souvent stéréotypé dans les œuvres littéraires par des auteurs qui ne sont pas originaires de la région, mais pas uniquement. Ils insèrent des formes lexicographiques qui n'ont pas été répertoriées ou dont l'usage peut être remise en question. Cette tradition littéraire constitue une tentative de reproduire la singularité et le charme désuet de cette région pour des considérations, il faut le dire, commerciales. Même si Ron Rash évite de manière générale cet écueil, il y achoppe de façon consciente. Par

exemple, il utilise le pronom relatif *what* à plusieurs reprises alors qu'une seule occurrence de cet emploi a été relevée à l'écrit par le linguiste Hall et qu'il est très rarement employé à l'oral. De même, Ron Rash emploie le préfixe *a* —devant un participe passé à plusieurs reprises alors qu'il s'agit d'une forme obsolète, même en *Southern Appalachian English*. Ainsi, l'auteur lui-même renforce certains stéréotypes linguistiques sur la région de façon involontaire, la difficulté extrême posée par la traduction du sociolecte résulte en un texte traduit plus lisse, mais qui ne perpétue pas certains stéréotypes de langage du sociolecte.

Nous nous trouvons face au paradoxe selon lequel plus le sociolecte est marqué et répond aux attentes stéréotypées de l'éditeur, du traducteur et du lecteur visé, plus il apporte une authenticité aux romans de Johnson et de Rash, et confère une dimension universelle à leur écriture. Ron Rash en a tout à fait conscience. Dans une interview avec Jesse Graves et Randall Wilhelm, des spécialistes de Rash, il dit :

*“To me, one of the most interesting aspects of literature is how the most intensely “regional” literature is also often the most universal. There’s no better example of this than Joyce’s Ulysses. The best regional writers are like farmers drilling for water; if they bore deep and true enough into that particular place, beyond the surface of local color, they tap into universal correspondences, what Jung called the collective unconscious<sup>71</sup>.”*

En effet, plus les personnages ont de profondeur et d'authenticité, plus ce fort ancrage géographique et culturel peut résonner pour les lecteurs d'une autre culture qui peuvent transposer cette spécificité à leur pays ou à leur région.

---

<sup>71</sup> Ron Rash, 2008 : annexe de *Serena*.



## CONCLUSION

Qu'il soit positif ou négatif, un 'prêt-à-penser', ou un raccourci biaisé, le stéréotype reste néanmoins la manifestation de l'établissement d'un contact, d'un 'lieu commun' avec l'Autre. Dans le cadre d'une œuvre de fiction, comme nous l'avons vu, il peut permettre de créer un lien de complicité entre l'auteur et le lecteur, une forme de connivence. D'autre part, la traduction des stéréotypes contribue au développement et au maintien d'une identité culturelle, mais elle peut également la faire évoluer par la rencontre avec l'altérité que constitue le processus de traduction et son résultat.

Comme nous l'avons vu en introduction, Ron Rash et Craig Johnson touchent les lecteurs en raison des stéréotypes qu'ils renversent, l'hybridité de genre et le profond ancrage géographique de leurs romans. Tout comme Thomas Hardy, Ron Rash et Craig Johnson font du paysage leur personnage central. C'est d'ailleurs une caractéristique de Hardy dont Rash s'est inspiré. En effet, lorsque Rash parle de Hardy, il explique :

*“He does such an amazing thing with the landscape, the way the landscape is a character and I really admire that<sup>72</sup>. (...) To me, landscape is always a character. And I would say the cove itself, the landscape, is in some ways as dominant a character as many other character...It's hard for me to completely articulate, but landscape is destiny. The environment you grow up in has to have some kind of effect on how you perceive the world<sup>73</sup>.”*

Pour que cette universalité soit appréciée d'un plus grand nombre de lecteurs, il est indispensable que les écrivains accèdent à une reconnaissance d'abord régionale, puis nationale et enfin internationale. C'est la traduction qui va permettre à un écrivain d'obtenir une consécration internationale. Autrement dit, le simple fait qu'un nouveau genre ou un genre qui présente des traits novateurs est traduit, confère une légitimité à cette innovation et comme le souligne Gouanvic, « c'est bien de légitimité qu'il s'agit ici : toute traduction est fondée sur la reconnaissance de la valeur culturelle d'un texte

---

<sup>72</sup> M. Miller Claxton, R. Newcomb, *Conversations with Ron Rash*, 2017: Interview with Ron Rash, Justin Wade Tam.

<sup>73</sup> Ibid.

et, au-delà du texte, sur la reconnaissance de la valeur d'un espace culturel<sup>74</sup>. » D'ailleurs, l'une des motivations claires de Ron Rash est d'exprimer sa fierté et son amour pour sa région par le biais de l'écriture et par l'accession à une consécration internationale :

*“To me, the tradition I want to follow, and I'm not comparing myself to them, is the tradition of O'Connor and Faulkner and Welty, because those are writers who achieved great regard and a wonderful readership outside the region, not just inside it. I would not want to be a writer who would only be read within the region and people would only understand inside the region. (...)”*<sup>75</sup>.

Cependant, cette consécration internationale dans l'espace mondial tant convoitée soulève des questions d'ordre politique, culturel et philosophique et par conséquent, n'est pas sans poser de questions sur la fonction et le rôle de la traduction. Pascale Casanova fait une remarque assez dure à cet égard en disant que l'« on remet au goût du jour tous les procédés du roman populaire et du feuilleton inventés au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>76</sup>. » Autrement dit, le genre hybride serait un fourre-tout romanesque qui permettrait d'accroître le nombre de lecteurs dans une visée purement politico-économique. Selon elle, ce type de roman hybride et les thèmes abordés révèlent l'influence de la vision de la culture américaine dans le monde, en Europe et plus particulièrement en France. Casanova explique bien que la domination économique des États-Unis, notamment dans les domaines du cinéma et de l'édition, leur permettent d'universaliser leurs romans populaires nationaux. Emily Apter<sup>77</sup> va dans le même sens en affirmant que les guerres linguistiques déterminent les politiques de traduction dans le négoce du livre et sur Internet. Elle rend compte des effets d'une esthétique internationalisée favorisant la production d'œuvres et de genres prêts-à-traduire. Casanova et Apter mettent au jour certains enjeux du paradoxe d'auteurs considérés comme régionaux aux États-Unis, peinant à trouver une place dans la littérature nationale comme Rash, mais qui bénéficient d'une reconnaissance dans la structure mondiale. Rash a conscience, que comme d'autres écrivains du sud avant lui,

---

<sup>74</sup> Jean-Marc Gouanvic, *Pratique sociale de la traduction*, 2007 : 86.

<sup>75</sup> Ibid: interview with Ron Rash, Forest Anderson, 2007.

<sup>76</sup> Pascale Casanova, 2008 : 248.

<sup>77</sup> Emily Apter, 2013.

tel Faulkner qu'il ne cesse de citer, il jouit d'une plus forte reconnaissance mondiale que nationale :

*“The best of Southern writing has always been universal – the region merely a starting point, not an ending point”<sup>78</sup>. (...) Outside the United States, from my sense of it, Southern Literature is held in higher regard<sup>79</sup>.”*

Johnson et Rash ont tous deux conscience du fait que pour exister, il faut se faire une place dans la littérature mondiale. Il n'est donc pas surprenant qu'ils soignent leurs relations avec leurs maisons d'édition respectives ainsi qu'avec leurs traductrices. En effet, tous les deux viennent régulièrement en France pour présenter leurs romans dans le cadre de salons du polar, de rencontres avec des universités, d'ateliers, de résidences ou d'événements organisés par les maisons d'édition. Ils ont également rencontré leurs traductrices. Johnson a même accueilli Aslanides chez lui. Rash, quant à lui, a fidèlement suivi l'éditrice qui l'a repéré de maison d'édition en maison d'édition. Cette volonté personnelle de se faire connaître au-delà des frontières nationales implique la reconnaissance par certains centres d'édition comme New York ou Paris, auxquels il est difficile de se soustraire<sup>80</sup>.

Maintenant que le contexte éditorial a été replacé dans un espace international, nous pouvons nous attarder sur ce qui ressort de la traduction du stéréotype. Ainsi, de manière générale, nous avons pu constater que pour la traduction des expressions idiomatiques et des stéréotypes socioculturels, les traductrices ont recours entre autres à des techniques de traduction comme l'équivalence, l'emprunt, l'incrémentalisation, l'explicitation, la périphrase, la compensation, l'adaptation, la création, l'invention de nouvelles expressions idiomatiques, la note de bas de page, la neutralisation et autres 'procédés' connus<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> Ibid: interview with Ron Rash, Justin Wade Tam, 2010.

<sup>79</sup> Ibid: interview with Ron Rash, Thomas Ærvold Bjerre, 2006.

<sup>80</sup> Certains auteurs font le choix de survivre hors système comme Michaux Cioran, Naipaul et Ramuz, mais c'est un choix difficile, car ils ont dissous leur héritage national pour s'intégrer à un espace dominant.

<sup>81</sup> Ce sont des termes empruntés à l'approche linguistique de V&D, Guillemain-Flescher et Chuquet-Paillard. Michel Ballard, dans sa critique des procédés de traduction, nous apprend que l'ouvrage *Traduire l'anglais* de Henri Van Hoof (1989) ainsi que celui de Françoise Vreck, *l'ABC de la version anglaise* (1992) reprennent également ces procédés. L'ouvrage de V&D est le plus cité et s'est même vu traduire vers l'anglais en 1995.

En ce qui concerne la difficile tâche de traduire le sociolecte, l'on s'aperçoit que la traduction-crédation reste rare et que les traductrices ont invariablement recours à des marqueurs de la langue familière en français. L'avantage de l'approche linguistique de la traduction, c'est qu'elle ne relève pas de la théorisation abstraite et va de pair avec la pratique de la traduction. Cependant, le problème principal de cette approche est qu'elle pourrait laisser entendre qu'il y aurait des règles, des recettes ou des techniques que l'on pourrait appliquer à la traduction face à des faits de langue récurrents qui posent problème lors du passage d'une langue-culture à une autre.

C'est ainsi qu'en complément de la traductologie descriptive, l'approche socioculturelle de la traduction permet d'éclairer des choix de traduction en fonction des trajectoires professionnelles et personnelles des trois traductrices. Élaborée de manière féconde par Gouanvic, elle permet de rendre plus visible ce que Lawrence Venuti (1995) nomme l'« invisibilité » des traducteurs si tant est qu'on ait la chance de pouvoir échanger avec le traducteur et qu'il ait déjà mené une réflexion sur sa visée traductive et son expérience du métier. En outre, ce que Gouanvic appelle l'approche socioculturelle prenant en compte le contexte historique, culturel, sociologique et *l'habitus* du traducteur, Berman, lui, le nommait déjà « l'horizon du traducteur » — « horizon » qu'il définit comme « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur<sup>82</sup>. »

Ainsi, ce croisement entre approche linguistique et socioculturelle dans notre étude n'est pas fait pour éviter habilement les critiques de théories traductives reconnues ou pour se garder de prendre position. L'idée n'est pas de devoir adopter une position clivante ou de trancher<sup>83</sup>. En effet, il est utile de rompre avec les sempiternels clivages et dichotomies stériles tels que la traduction de l'esprit ou de la lettre, la traduction du sens ou de la forme, l'opposition sourcier-cibliste ou encore la dichotomie produit-processus. Dans la pratique, le traducteur se voit constamment

---

<sup>82</sup> Berman, 1995 : 79.

<sup>83</sup> Dans son ouvrage *Contra Instrumentalism*, Venuti dit très justement : « *Scholars succumb to disciplinary specializations that limit their thinking about translation to narrowly defined themes and methods, maintaining current orthodoxies and disregarding criticism from discourses that are marginal or originate in other disciplines* » : (2017 : 16).

obligé de faire au cas par cas, ce qui le renvoie à une humilité traductive relativement prosaïque, parfois loin des considérations théoriques de la recherche.

En effet, les exemples de traduction des stéréotypes de notre corpus d'étude mettent au jour une évidence pour quiconque pratique la traduction, c'est-à-dire qu'en traduction, il est *impossible* de systématiser. S'il fallait proposer une 'loi' ou une 'règle', ce serait que la seule constante en traduction est qu'il n'existe *pas* de recette de traduction applicable à un problème de traduction récurrent donné. Chaque cas est spécifique et presque systématiquement déterminé par une foule de contraintes et de paramètres co-textuels, contextuels, paratextuels, socioculturels, éditoriaux et personnels, liés à la lecture et à l'interprétation personnelle du traducteur.

Cette constatation fondée sur une pratique traductive personnelle et l'analyse du travail des trois traductrices à l'étude est également celle de nombreux chercheurs en traductologie. C'est ce que Barbara Cassin décrit très justement dans son ouvrage *Éloge de la traduction* : « Je soutiens que la traduction, plus encore que l'écriture, viole régulièrement le principe de non-contradiction dans la seule mesure où il y en a (plus d'une : possible/bonne/correcte/vraie ?), car cela suffit à contrevenir au principe, au moins dans sa forme aristotélicienne. Le principe de non-contradiction est fondé sur l'exigence d'univocité stricte : un mot, un sens, ou en tout cas pas deux sens à la fois, pas en même temps deux sens. Or, il y va toujours, avec la traduction, d'une confrontation entre deux équivocités non superposables<sup>84</sup>. »

De plus, les trois traductrices ont recours à des « pratiques hypertextuelles » sous forme de « traductions ethnocentriques », tel que Berman les systématisé dans son analytique négative et qu'il nomme des « tendances déformantes ». En effet, l'on constate de la part des traductrices, des tendances telles que l'ennoblissement, la vulgarisation, l'appauvrissement quantitatif, la destruction des rythmes, la destruction ou encore l'exotisation des locutions. Toutes ces tendances 'déformantes' contribuent à la destruction des « réseaux langagiers vernaculaires » et à « l'effacement des superpositions des langues<sup>85</sup>. » D'ailleurs, Berman se garde bien de proposer une analytique « positive » du 'bien traduire', sans doute par peur d'aboutir lui aussi à une liste de recettes normatives qu'il dénonce. Cependant, ces « procédés » font partie

---

<sup>84</sup> Cassin, *L'éloge de la traduction*, 2016 : 113

<sup>85</sup> Antoine Berman, 1984.

intégrante de la pratique de la traduction, que le traducteur ait une approche plutôt ethnocentrique ou pas. Notons que systématiquement, nous sommes obligés d'utiliser les mots 'plutôt', ou 'tendance à', car justement, la traduction est instabilité, elle est déséquilibre, et le traducteur doit parfois mettre en œuvre ces 'pratiques hypertextuelles déformantes' ; il ne peut jamais totalement s'en passer.

Cette étude met aussi en lumière le fait que dans le cas de la traduction de stéréotypes, la « lisibilité » d'un texte est avant tout fonction de la conception qu'ont l'éditeur et le traducteur de ce qu'ils pensent être l'« horizon d'attente <sup>86</sup> » du lecteur. En effet, pour ce qui est de la traduction des romans de Craig Johnson, c'est en réalité l'éditeur qui décide de ce qu'il considère être un schéma reconnaissable ou non par le lecteur français<sup>87</sup>.

À présent que les conclusions d'ordre général ont été tirées, venons-en aux trois traductrices à l'étude de manière plus spécifique. En effet, que nous apprennent-elles individuellement ? Nous nous apercevons que Béatrice Vierne tombe dans l'un des pièges du traducteur : celui de supplanter la voix du texte original et de l'auteur par la sienne propre. En effet, le contenu des treize notes de bas de page de la traductrice Vierne dans la traduction du roman *Serena* de Ron Rash sont révélateurs. Ce n'est pas tant le choix d'avoir eu recours à la note de bas de page qui interrompt la lecture que ce que cela dénote qui est intéressant. En effet, Vierne fait preuve de beaucoup de zèle. Elle semble plutôt vouloir 'montrer' que de 'partager' le fruit de ses efforts de recherches terminologiques et culturelles. Très intéressée par la langue et la culture, elle tient à expliquer des faits au lecteur français alors que l'auteur ne le faisait pas pour le lecteur américain. Cela fait apparaître un désir de reconnaissance, une volonté inconsciente de contrôler et une certaine possessivité à l'égard de sa traduction. Cela peut tout à fait s'entendre. En tant que traducteur, il est toujours difficile d'accepter que quelqu'un modifie notre travail lors de la relecture par exemple et l'on peut immédiatement reconnaître notre style ou notre traduction. Si un mot a été déplacé ou supprimé, on le voit tout de suite. L'approche de Vierne met en évidence l'influence de la personnalité du traducteur sur le texte traduit. Pour elle, l'investissement

---

<sup>86</sup> Notion définie dans le chapitre 3 de la partie II.

<sup>87</sup> Voir entretien avec Oliver Gallmeister, éditeur des éditions Gallmeister en annexe.

émotionnel est visible dans le texte traduit et elle a besoin de montrer qu'elle s'y est donnée corps et âme.

Reinharez, l'autre traductrice de Rash, produit une traduction plus lisible et plus fluide. Elle est plus centrée sur le lecteur français et il semblerait qu'elle ne se soit pas donnée autant de mal pour traduire le sociolecte. Elle suggère plus qu'elle ne crée, même si elle s'est hasardée à une traduction-création, bien moins souvent que Vierre, cependant. Cela peut être mis en parallèle avec la dernière version cinématographique de *West Side Story* de Spielberg où il a pris le parti de ne pas traduire les scènes en espagnol. Ce qui était important, c'était de transmettre l'atmosphère et l'ambiance sans recourir aux mots pour gloser ou expliquer. De même, Reinharez parvient à transmettre au lecteur français la couleur locale et la conscience d'un vernaculaire. Sa traduction du sociolecte 'sonne' local, il évoque et témoigne de la présence de ce sociolecte, autrement construit, en tordant un peu la syntaxe française et cela suffit. Le lecteur français n'a pas besoin d'avoir une marque visible de tous les mots ou marqueurs du sociolecte de façon exhaustive dans le texte traduit et ce n'est pas lui qui va aller vérifier. Il n'y a que le traductologue ou le doctorant qui va comparer le texte traduit au texte original. Elle s'est contentée de faire son travail sans volonté d'être visible. Sa traduction du sociolecte respecte la différence entre les deux langues.

Aslanides, quant à elle, produit une traduction plus lisse et en accord avec l'éditeur pour ce qui est de la traduction de références culturelles. Elle produit une traduction que l'on pourrait qualifier de plus 'commerciale', notamment en ce qui concerne la traduction du sociolecte dont elle efface beaucoup de subtilités dans le texte traduit, retombant souvent sur le langage familier et par conséquent stéréotypé en français. On sent également la présence de l'éditeur dans sa traduction. C'est lui qui place le curseur pour décider de la lisibilité du texte traduit pour le lecteur français. Elle prend en compte les contraintes et les exigences éditoriales avec lesquelles elle se dit d'accord. Elle fait preuve d'une 'éthique professionnelle'<sup>88</sup> (Pym, 2009), où la traduction est envisagée comme un acte de communication, un travail professionnel auprès d'un client, l'éditeur, et pour un récepteur donné, le lecteur visé.

---

<sup>88</sup> Anthony Pym, 2009.

Pourtant, c'est la traductrice qui a déployé le plus d'efforts dans sa recherche et qui s'est passionnée pour l'auteur, les Indiens et leur langue en tant que linguiste de formation. Lors de son séjour chez Craig Johnson aux États, elle s'est enthousiasmée pour leur langue.

« Les Cheyennes sont la tribu la plus pauvre. J'ai passé du temps avec les Cheyennes. Je suis rentrée extrêmement affectée. Pendant deux ans j'ai beaucoup correspondu avec eux, et j'ai passé mes vacances scolaires là-bas. Je me suis procurée la seule grammaire du cheyenne écrite par un blanc pour essayer de préserver leur langue. (...) Je voulais m'y installer un an, mais j'ai renoncé, car j'allais m'installer dans une inaction et pour moi qui vient du sud, le climat me posait problème, vous savez quand il neige neuf mois par an...<sup>89</sup> »

Elle travaille très étroitement avec l'auteur et ils sont devenus amis. Toutefois, cela ne transparaît pas du tout dans le texte traduit et relève d'un choix délibéré de sa part. En effet, pour elle, l'invisibilité du traducteur est selon ses propres termes, un prérequis. Sa seule intervention est en page de garde où elle informe le lecteur qu'elle a choisi de conserver les noms des personnages indiens et que comme l'auteur a parfois fondé des jeux de mots sur ces noms, elle en fournit une traduction approximative. Ainsi, Aslanides sépare ses passions et centres d'intérêt personnels de sa vie professionnelle et s'est contentée de faire ce qui était attendu d'elle au plan professionnel. On sent que sa trajectoire professionnelle lui donne une assise et une confiance que Vierre n'a pas. Rappelons qu'elle est normalienne, est agrégée d'anglais, spécialiste de linguistique et qu'elle a été maîtresse de conférences. En effet, elle ne ressent pas le même besoin de reconnaissance ou de montrer sa passion personnelle et tous les efforts déployés pour traduire le roman.

Cela va à l'encontre de l'idée d'une traduction éthique selon Berman. Si l'on suit Berman, Aslanides aurait produit une 'mauvaise' traduction en ce qui concerne l'*Indian English* car « sous couvert de transmissibilité », elle aurait opéré « une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère<sup>90</sup>. » Elle 'domestique' la

---

<sup>89</sup> Entretien avec Sophie Aslanides, annexe.

<sup>90</sup> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, 1984 : 17.



langue par une traduction ethnocentrique. Malgré son parcours de linguiste et son investissement personnel, il n'y a pas de garantie d'une traduction qui rendrait compte du parler des Indiens.

Ce qui ressort également de cette étude, c'est que le traducteur est un être humain et que sa personnalité et son ego peuvent s'infiltrer dans le texte traduit. En effet, souvent à son insu, le traducteur, habité de son *habitus*, introduit ces signes infimes dans le texte traduit. Il y a différentes façons *d'être* traducteur et ces différentiels *d'habitus* pèsent presque plus finalement sur les choix linguistiques. De plus, et là je vais être tout simplement réaliste en tant que traductrice pragmatique, ce qui influe sur la façon de traduire est aussi 'qui paye' le traducteur, quelle est la vision du client ou de l'éditeur, et s'il est susceptible de donner un autre roman ou document à traduire. Cela explique pourquoi par exemple, Aslanides accepte toutes les propositions de traduction de l'éditeur, et pourquoi Vierre ne s'est pas vue proposer un autre roman de Rash en raison d'un désaccord avec l'éditrice sur la façon de traduire le sociolecte. L'autre facteur à prendre en compte est la raison pour laquelle un traducteur traduit et sa situation personnelle. En effet, est-ce sa seule source de revenus ? Est-ce qu'il le fait en parallèle d'un autre métier ? C'est le cas d'Aslanides lorsqu'elle a traduit les deux romans de Craig Johnson qui était enseignante et universitaire, alors que Vierre et Reinarez vivent uniquement de la traduction.

Toutefois, même si cette conclusion débouche sur une aporie au niveau théorique et que la seule constante en traduction est l'instabilité du sens, l'absence de règles, qu'il n'y a pas de solutions préfabriquées, que chaque nouvelle traduction est une nouvelle aventure, et que le traducteur doit se contredire dans son approche traductive et ses tactiques de traduction, souvent au sein de la même phrase, la théorie est néanmoins indispensable, car elle permet au moins au traducteur de mener une réflexion sur sa pratique traductive, ou sur son expérience de traduction, ce qui est exactement la définition que donne Berman de la traductologie dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1985). Habilement, Berman n'oppose pas théorie et pratique. Il préfère donc parler de réflexion sur son expérience de la traduction. Selon lui, « l'éthique » de la traduction c'est *savoir* ce que l'on fait et pourquoi on le fait. L'éthique de traduction impose un devoir de cohérence avec le projet traductionnel qui n'est pas nécessairement facile à atteindre. Dans *l'Épreuve de l'étranger*, Berman

insiste sur le devoir à l'égard de « la lettre ». Cependant, dans *Pour une critique des traductions*, il abandonne les clivages futiles entre sourciers et ciblistes et met l'accent sur le traducteur. En effet, il dit que « Le traducteur a *tous les droits* dès qu'il joue franc jeu<sup>91</sup>. » Autrement dit, l'éthique du traduire c'est ne pas traduire à l'aveuglette et implique avoir un projet de traduction (que l'on va devoir contredire) et une stratégie plus ou moins claire en fonction des difficultés spécifiques à un texte même si la stratégie sera mise à mal dans certaines instances et que celle-ci changera face à un texte différent et ses spécificités.

Pour porter les choses plus loin, en plus de se poser la question *qui est le traducteur ?* dans la méthodologie d'analyse recommandée par Berman, il faut également se poser la question *qui est le lecteur ?* et *pour qui traduit-on ?* En effet, le lecteur est lui aussi un acteur de la langue. C'est en ce sens-là que l'éclairage des traductrices, des auteurs et des éditeurs sur leur conception de la traduction, de la fidélité et de ce qu'est une 'bonne traduction' est important. Berman définit la « position traductive » ainsi : « une certaine 'conception' ou 'perception' du traduire, de son sens, ses finalités, ses formes et modes. (...) La position traductive est, pour ainsi dire, le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de traduction, et la manière dont il a 'internalisé' le discours ambiant sur le traduire (les 'normes')<sup>92</sup>. » En outre, le traducteur, mais également l'éditeur, qui sont tous deux les premiers lecteurs, ont un « projet de traduction » qui est en partie déterminé par le lecteur cible. Le « projet » ou la « visée » selon Berman, « (...) définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un 'mode' de traduction, une 'manière de traduire'<sup>93</sup>. » Ce « projet » peut tout aussi bien s'appliquer à l'éditeur.

Même si les traductrices affirment en entretien ne pas avoir de lecteur implicite en tête, elles contredisent leur « position traductive » dans leurs réponses et dans leurs traductions (les notes de bas de page de Vierre ou la note de la traductrice Aslanides en page de garde en sont des illustrations puisque ces éléments paratextuels sont bien destinés au lecteur français). Berman explique que les 'positions traductives' « (...)

---

<sup>91</sup> Berman, *op. cit.* : 93

<sup>92</sup> Berman, *op. cit.* : 74

<sup>93</sup> Berman, *op. cit.* : 76

peuvent être reconstituées à partir des traductions elles-mêmes, qui les disent implicitement (...)»<sup>94</sup>. » De plus, la concertation, voire les conseils ou différences de conception de la traduction avec l'éditeur mettent au jour l'existence d'un lecteur cible, pour utiliser un terme commercial. Cette réalité qui fait partie de la pratique traductive ne peut pas être ignorée et influe sur le texte traduit. En traduction pragmatique, le destinataire du texte est primordial. Il l'est tout aussi en traduction littéraire malgré une certaine réticence à se l'avouer de la part des traductrices. Ainsi, adopter des positionnements théoriques coupés de la pratique traductive est tout aussi infructueux que de rejeter en bloc la théorie comme étant inutile, voire dangereuse, comme le font les trois traductrices de cette étude.

Cette étude manque de sources universitaires concernant l'auteur Craig Johnson alors que certains ouvrages sur l'œuvre de Ron Rash sont disponibles depuis quelques années en raison de son succès grandissant. C'est le lot des écrivains contemporains où il manque le recul du temps. En effet, il serait intéressant d'observer si cet engouement pour cette littérature policière-verte est pérenne ou juste un effet de mode, ainsi que l'évolution des deux auteurs dans l'espace international. De plus, il n'a pas été possible d'obtenir un entretien avec l'éditrice de Rash, malgré des sollicitations répétées. Malheureusement, le temps et l'éloignement géographique n'ont pas permis d'obtenir un entretien avec Ron Rash pour lui poser des questions propres à la traduction, mais il existe de nombreux entretiens avec lui qui sont éclairants.

Je terminerai par l'une des citations préférées de Ron Rash, qui est aussi devenue l'une de mes citations préférées, car elle définit à la fois la fonction et le rôle de la littérature et de la traduction qui ne sont que des déclinaisons concrètes de la rencontre entre altérité et identité : *“One place understood helps us understand other places better”*<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Berman, *op. cit.* : 75

<sup>95</sup> Eudora Welty, *On Writing*, 2002.

## ANNEXES

### Annexe 1 — Entretien avec Craig Johnson, auteur de *The Cold Dish* et *Death Without Company*, le 12 et le 13/04/2014.

Emily Butler (EB): Where do you come from?

Craig Johnson (CJ): I'm from Ucross, Wyoming, population 25, so there are more people in this room than there are in my county. It's 23 this weekend because my wife and I are here. We're just excited to be anywhere where we don't know somebody.

EB: I know you've had many different jobs. How did you start writing your first novel, *The Cold Dish*?

CJ: I've got to tell you honestly also, that this is a series of books that almost never happened because one of the things that kicked the whole thing off was that I really wanted to use a character that was very emblematic of western justice and I thought OK well it'll be about a new sheriff in town, there's got to be a sheriff in town, so I'll use this sheriff character and there was only one problem, and that was that I knew absolutely nothing about being a sheriff. So I thought OK well, primary research material. I sat down and I wrote the first two chapters of *The Cold Dish* and I rapidly discovered I knew nothing about being a sheriff so I thought OK I'm going to drive the 18 miles in and I'm going to go find a sheriff like that to talk to. So I drove into Buffalo, this is pre 9/11 days so there's no bullet-proof glass, there's no computer rooms, there's nothing like that. There's a wood counter, and a doorway open down the hall and a guy with his boots up you know on the desk. I knock on the counter there and this guy goes "What?". I say "Hey sheriff can I talk to you for a minute?" This guy comes out, by the name of Larry Kirkpatrick, a wonderful guy, been the sheriff there for about 12 years. I'm looking at him trying to judge, because I want a seasoned guy, don't want a 6-week wonder, I'm looking at him and I'm thinking yes, this guy's about right and so he says well come on back to my office and I notice there are bookshelves, and not all sheriffs have bookshelves in their office. I think maybe I can

talk him into this. I say I've got a little ranch out at Ucross and I'm writing this novel about a Wyoming sheriff and I was wondering whether you'd be willing to vet the chapters, if you could kind of make sure procedurally everything makes kind of sense as far as the sherifing is concerned. And he said "Well I've never done anything like that before". And I say "Well I'm not really looking for literary criticism" and he says "Yeah I'd be willing to try". I was so relieved I walked out of that office and went back to the ranch and built fences, finished my ranch, and what happened was that I opened that third drawer down on the right hand side and those lonely two chapters were looking up at me and almost ten years had gone by. So I pulled them out and re-read them, and lo and behold, in ten years I hadn't learned a damn thing about being a sheriff and so I thought this is going to be really embarrassing, I'm going to have to go back in, I'm going to have to re-introduce myself to this sheriff and start all over again, and I knew he was still the sheriff because I'd voted for him three times, and so I hadn't girded my loins to the point where I was willing to go in and talk with him like that but I did have to go put gas in my truck so I go into Buffalo, I'm sitting at the Texaco station putting gas in my truck and I cross the pump island and this cruiser pulls in beside me and this guy gets out and he drops his sunglasses down and he tips his hat back, and folds his arms and looks at me, from across the pump island, and it was a look that I recognized, one of those looks that said "What did I arrest you for and when was it?" I hang up the gas pump and think this is going to be even more embarrassing than I thought because it's going to be in public and so I stuck out my hand and said "Sheriff Kirkpatrick, you're not going to remember me". He looks at me and says "Your name is Craig Johnson, you're the one that lives in Ucross Wyoming and you're the one that's writing a mystery novel about a Wyoming sheriff. This was a five-minute conversation from almost ten years previous and I looked at him and said "That is absolutely amazing" and he looked back at me and he goes "Yeah..this novel, it's going kind of slow". Well that pissed me off so I went home and wrote the rest of *The Cold Dish* in about six months and it was about 650 pages, it was kind of like War and Peace in Absaroka County and I kind of had to cut it down a little bit like that but Larry helped me. He would read the chapters as I would go along. And I got to about chapter 4, I'm having coffee with Judy and all of a sudden I hear the sirens and I see the lights coming up the ranch road and all of a sudden this cruiser comes sliding to a stop right there in front of the house. So I walk out on the front porch with my cup of coffee and Larry raises up out of there and he looks up at

me and says “I know who did it”. I said “Larry you’re only 4 chapters into a 16 chapter book and an epilogue, are you sure you want to play your cards now?” He says “Yep I’m a trained professional, I know who did it.” So I said “Alright then who did it?” and he guessed and he was wrong and he said “Damn”, got back in his car, turned around and went back down the ranch road. Two weeks later I deliver him another chapter to read and he calls me up and says “I know who did it now”. I said “Larry you can’t guess after every chapter” and he says “The hell I can’t, it’s my county I can guess as many times as I want”. And I said “Alright then who did it?” He guessed and he was wrong again and I said “Larry I got to tell you, I’m starting to feel a lot less secure about the law enforcement in my county I got to tell you”, and he says “Well you’re just changing it every time I guess”. I said “No Larry, I’ve got a ten-year old outline, I’m sorry but you’re wrong”. And so I was fortunate enough that I got Larry guessing until the end and he’s kind of handy because he continues to read the books and invent those chapters for me and it’s kind of a nice relationship to have.

EB: What do you think about the title in French, *Little Bird*, which doesn’t allude to the saying which also exists in French?

CJ: I’m OK with that. The publisher thought it sounded better for French readers and I agree with him. It refers to a pivotal character in the novel.

EB: Had you in mind to write a series?

CJ: Not at all, as I said, my first draft was over 650 pages, it was ridiculously long. I put everything I had into it. I think I had the attitude that a lot of young beginning authors have which was “Boy if I can publish this one book that’ll be good enough”. When the American publishers sat down with me they said “We really like the characters, we really like this place, we really think that you should think about doing more of these books. That’s when I, without having the knowledge of having had even one book published, started arguing with one of the big publishers in New York going “I don’t think that’s a good idea, I don’t think that’ll work. Why don’t you go back to your ranch in Wyoming and think about that.” So I did. This is how it works, you ask me a question and it takes me about 20 minutes to answer.

EB: In which genre would you say your novels belong to?

CJ: I don't. You know it's even simpler than that. Whenever somebody gives me a rule I start figuring out how to break it you know and literature is not different than any other type of business. There's always people that are willing to tell you what you what the rules are, you know and what you should do, and how you should do it and as soon as anybody gives me one of those rules, I start trying to break them because there's a reason I'm trying to break them, and that's to try and do something different. People have been reading this stuff for a long time and they are very aware and very knowledgeable so for me it's always a challenge to try and stay one step ahead of trying to do something different all the time. I think it's just a question of trying to do good writing, I mean that's it, that's what it all boils down to. I don't care what genre it is, I don't care where the story goes, as long as it's good writing, good story telling, for me that's the most important aspect. Other authors are always very free with their advice whenever you're starting out, and all these other mystery authors said "Whatever you do, don't give your protagonist a pet because then you have to take care of that pet, you know, forever, you know." And I thought "Well that's stupid, I've got to full ranch full of animals and I've got to take care of them back in Wyoming. I don't see why Walt can't take care of one dog because in essence what I'm writing about is about an armed man who's driving around all over Wyoming by himself OK. Well I can either have him talk to himself or I could have him talk to the dog. Well I don't know about you, but armed people who talk to themselves, they worry me so I thought "Have him talk to the dog". So he has a lot of wonderful conversations with the dog and I think it's in *Dark Horse* where he gets out of the truck and he turns around and he looks at the dog and he says "Stay in the truck and don't play with the radio" and then he says to himself "It was our private joke, he knew he could play with the radio if he wanted to". To me, it's when you have to try to do something different each time.

EB: What is the role of humor for you?

CJ: For me the clearest example of the humanity of a character is their sense of humor. Each character has his own specific sense of humor, even the dog. That's very important to me. Anyone who has a very difficult job must have a sense of humor to get through the day. I can always tell when someone is writing a mystery novel who's

never been round a cop before. The characters are so serious, “We want to break the case”.

EB: Walt is an anti-hero. Do you like debunking stereotypes?

CJ: Well, I’ve never met the super cop. He’s on TV every night but I’ve never met that guy. That’s my least favorite character. The 6’2 man of twisted steel and sex appeal. Every woman wants him, every man fears him, that’s not him. That kind of character just drives me up the wall. For me, the construction of Walt, was, in a sense, it had to go in a different direction and a lot of crime fiction does and once again, breaking the rules, doing something different. I don’t like these books where some stranger comes from outta town and kills 37 people by the time the book is over with. Walt knows everybody in that county, he was born there, he grew up there, he went to Vietnam, went to college but he came back there to try and make that corner in his little part of the world a better place, and that means he’s connected and that to me, makes him a worthwhile character. I made Walt as what I refer to as “over”. He’s over-age, over-heavy, overweight, he’s over-depressed but he still gets up every morning and does the job and that to me is true heroism, that’s much more heroic than some guy with a cape, that’s infinitely better for me. Walt is the sadder-but-wiser sheriff. My favorite musketeer was Athos, the heartbroken one.

EB: In *The Cold Dish*, you also play on Indian stereotypes. Is that intentional?

CJ: Absolutely, you know the quickest way to kill these clichés is to meet an Indian. My ranch is near the Wyoming-Montana border so near the Northern Cheyenne and Crow reservations. They’re my neighbors, my friends, they’re I don’t think there’s ever been a group of individuals who’s been so historically maligned than the American Indians. One of the quickest ways to dehumanize a group of people is to say that they don’t have a sense of humor and I think that that’s one of the ways that the Indians have really been abused in the sense that the stereotypes and the clichés of all the Indians that you see you know in the movies, in the books, on TV, they’re always these like stoic characters, you know “How”, cigar-store Indian kind of characters with no sense of humor and that is *not* the Indians that I know. The Indians that I know run on about seventeen different layers of irony and if you are not aware of that irony, you get to be the butt *of* that irony, so for me, to give you an example, it’s a very dry sense



of humor, but they're just multidimensional human beings. One example of that humor to show you how dry it can be: I'd found out that there had been a church up on the Northern Cheyenne reservation and I remember asking my friend Marcus Red Thunder, who's kind of the model for Henry, I was surprised by that, I thought you know a Mennonite church on a Cheyenne reservation, that really sounds weird, and I said "Is there really a Mennonite church on the rez?" and all he could say was "It didn't take" and that was all I needed to know. You can't say "Indians" because there are like 193 different tribes. Each reservation is completely different from any other because each tribe is completely different. They are so multi-faceted. I try to be as honest as I can about the tribes I know. In *The Cold Dish*, Walt talks about the statistics about unemployment, alcoholism, domestic violence, but then he finishes by saying that you've got to be careful with statistics because they get in the way of seeing people. Instead you start seeing them as a social cause or a social group and that's not an individual and it's important in Walt's job to deal with people on an individual basis. I don't try to put a big rubber stamp on Indian. For me I'm looking at the person first. I'm thinking about that character as an individual before I'm assigning them the burden of an ethnicity. That's where the work of a sheriff and a writer are alike. Because you can go the other way. You can be too romanticized about the Indians and say they were perfect and lived in harmony in nature. It's not true because they tried to kill each other but you don't want to be so degrading and only show the negative side of things, the hardship and the societal evils. I think you have to try and shoot for the middle road.

EB: You do however confirm the idea that spirituality is part of Indian life.

CJ: That's actually true. I have to say I've been more in sweat lodges in the last twenty years than I have been in a church. I knew the books were going to have a spirituality to them, I knew they were going to have something that was going to try and work on a higher plane and I think that what had a big effect on that was that I always look at my Indian friends and I always think to myself, "OK my kind of people have only been in that part of the world for a couple of hundred years". Their people have been there for thousands, so it might be that they might know just a little bit more and be more in touch with what's going on around them than we do. So for me it was very important that that spirituality that runs as a thread from the very beginning of the first book all

the way through the series and will continue to run all the way through the series have that Indian spirituality. To me that was very important.

EB: What about clichés of the American West? There are Basques in your second novel.

CJ: It's always been the cliché of cowboys and Indians but there are so many other layers, so many other facets to it. To me, it just wouldn't be honest to not include all the other facets, the other communities because these are all very important parts of the books. When the second book came out, it was so funny because I toured all over the US and everybody kept asking me "There are Basques in Wyoming?". And then it was really funny because we toured here in France and we were down in the Basque region and the Basques kept asking, "There are Basques in Wyoming?" and I was like "Yes there are, a lot of them". Some of the largest ranches that are in Johnson county, my county, are owned by Basques. So, the truth is always going to be more interesting than some cardboard John Ford - John Wayne kind of cut out to me, so that's why I always try to make sure that there are enough of those actualities in there to make it as interesting as it is. I call it the Hamlet syndrome. It's that world that exists just out of the corner of your eye. It's that part of the world that exists. I think it's out there, it's just that we're not in tune to it, we're not aware of it as much as our ancestors were. For me, when you're dealing with a place like Wyoming where you really are out there, where you can't ignore those type of things. We're fortunate enough that we live in these western societies where we're kind of insulated from a lot of things, which is good because it protects us but it also costs us because if we're in a city like Clermont, a lot of times you can ignore things like the weather, because there's so much to support you, to make you safe, in Wyoming that's not the case. You're kind of out there and if you don't know what the weather is, there's hardly a ranching family that I know that hasn't lost at least one family member who went out to check cattle and didn't make it back. To me, that puts you a little further on that ragged edge that makes it a little bit more interesting.

EB: What guidelines did you give your translator? Were there any specific instructions to follow or general guidelines?

CJ: French was the first language my books were translated into. It's like any other business. Any good business translates into something different, something better, something 'more'. One of the wonderful things that happened was that Oliver Gallmeister bought *Little Bird*. The best thing that ever happened to me was that I got assigned Sophie Aslanides. It was really nice because Sophie wrote me an email. It was a wonderful charming email that said "I know you're busy, I know that you have a lot on your plate, but I'm the one that's been assigned to do the translation and I've got a lot of questions but I don't want to bother you". The first thing I thought was "What kind of idiot author would not respond to and say 'Absolutely, let's hear your questions, if for no other reason that just the curiosity factor. What didn't translate? What didn't work?'" I'm always curious about language and what works or not. So we started this relationship, it's almost like a dance partner. She's asking me all these questions and I'm providing her with the answers and it became a really wonderful experience you know, going back and forth with the translation and then we've been here in France 16 times in the last 7 years. There's a reason for that. My ranch is in a town of 25 so if I've turned down one trip to France, I'm going to be a divorced man and that would be really bad so any time I'm invited to France, I'm coming. You have 7% of the population of Ucross in front of you. But there have been translations of my books in countries where they've never spoken to me. They bought the book, they handed it to someone and they just took it and ran with it and you never know if they're getting it right and to me, that's really kind of hideous, to be honest, because I want you to know what I've written, not only the words but the timber, the tone, everything about it: the texture, the words, the characters, the place, all of that. That's very important to me that you get all of those details and in that, you are completely reliant on the translator. You get a good translator, you get a good book. You get a bad translator, you get a bad book. I got a really good translator, so France always has veto power.

EB: What cultural aspects did you want to keep untouched?

CJ: Everything about the Indians.

EB: Which writers have inspired you?

CJ: Shakespeare, all the classics, Steinbeck that I read over and over again.

EB: Can you describe your typical writing day?

CJ: I'm on a ranch and the animals won't wait so the first thing I've got to do is to look after the animals. That's usually before the sun comes up around four. Then I usually come back and I'll make a big pot of coffee and I'll sit down and I'll start work. I don't believe in writer's block and any of that stuff. I think it's writers being lazy if you want to know the truth. If you want to go take a walk, go take a walk but don't blame the writing. If it's not going well, if I'm not getting into the flow of it or whatever, I look at what I wrote yesterday because basically what that's doing is that it's telling me that something is wrong with what I've already got written. And I'll go back and I'll fix that and then I can move on ahead but it's a lot like sport in the sense that you know you get out on a basketball court and you're sinking everything. The 3-pointers are just dropping in, you don't want to come off the court. It's kind of the same way with writing. If the writing starts going, everything starts falling into place, you don't want to stop. There have been times where Judy will come and put her hand on my shoulder and say "Craig it's two o'clock in the morning". Sometimes I stop, sometimes I don't.

EB: How did you choose the Indian names, are they existing names of people you know?

CJ: Absolutely.

EB: Do you carry out research for you books?

CJ: Yes, I start research a year ahead while I'm already writing a book and I can't wait to get started on the next one. It's not always newspaper articles. Whenever I hear a conversation or somebody will tell me a story. It's gotten so bad now in Northern Wyoming where, if I go into a bar, or a café and I sit down, it gets really quiet all around me. People say "Don't say anything, he's going to put it in his book".

EB: Setting seems as important as the characters in your mysteries, any tips on conveying a sense of place well?

CJ: Be specific. Most writers fail in attaining that universality of people and place by thinking that they can get away with being vague—don't do it. Be as detailed and as exact as you can. Notice the things that say something about where your story takes

place; environment, not inventory. Like Chekhov used to say, “There can be a rifle over the mantelpiece in the first act, but the damn thing better go off by the third.”

EB: Your novels are uniquely a mix of modern western and mystery, was that simply a case of writing what you know or was that by design?

CJ: Well, it’s where I live which makes my job easier but I think the two genres work well in conjunction with each other. There’s a lot of baggage that goes with both western and mystery, but I’ve found that a liberal dose of humor goes a long way in keeping the novels fresh. I enjoy both, so it was an easy choice for me. You better write what you read, or else you’re going to be in deep trouble pretty soon.

Annexe 2 : Entretien avec Oliver Gallmeister, directeur éditorial des éditions Gallmeister, le 12/06/2014.

Emily Butler (EB): Pouvez-vous me dire quels auteurs anglophones vous avez lu, ceux que vous admirez ?

Oliver Gallmeister (OG) : J'ai un parcours classique. J'ai lu les classiques français mais également la littérature russe, Fitzgerald, Hemingway, Steinbeck. J'aime l'aspect non-européen de la littérature américaine. J'aime les auteurs comme Paul Auster, Henry James, Philip Roth. La littérature américaine de la côté a une forte empreinte européenne, elle n'est pas caractérisée. J'apprécie la voie spécifique américaine marquée par des paysages, ancrée dans la terre, le territoire. Les auteurs comme H. Melville, M. Twain, Faulkner représentent cette spécificité avec cette notion d'espace, le mythe de la frontière qui la hante.

EB : Qu'est-ce qui vous a décidé à sauter le pas et à créer votre maison d'édition ? Pourquoi avoir choisi de travailler dans ce domaine ?

OG : Je m'ennuyais dans ma vie professionnelle précédente et à un certain moment, il a fallu que je me consacre enfin à ce qui m'intéressait. C'est en lisant des textes jamais traduits (tout un pan de la littérature américaine un peu délaissée par les éditeurs français qui se sont toujours beaucoup plus investis dans la littérature de la côte est) qu'est né le projet. Il conciliait mes vraies passions : la littérature et la nature. J'ai toujours aimé la nature. Plus jeune, j'ai passé beaucoup de temps en montagne ; je pratique la randonnée et la pêche à la mouche, etc. Quant à la littérature américaine, je l'ai découverte quand j'avais une petite vingtaine d'années et je ne m'en suis jamais remis. La lecture de Jim Harrison m'a incité à me mettre à la pêche à la mouche qui est devenue une vraie passion et m'a permis de découvrir certains écrivains-pêcheurs comme John Gierachou, John D. Voelkner, puis, de fil en aiguille, ce qu'il est convenu d'appeler le *nature writing*. Enfin, je découvrais des écrivains qui traitaient de sujets qui me touchaient tout en produisant une littérature de qualité.

EB : Quelle est votre politique éditoriale ?

OG : Les éditions Gallmeister se positionnent, tout comme plusieurs autres maisons indépendantes, majoritairement assez jeunes, parmi ceux qui cherchent à se démarquer par un contrôle strict de leur production et un véritable soin attaché au livre. Il y a trois ans, nous n'étions que deux éditeurs à composer cette maison mais aujourd'hui l'équipe se compose de sept personnes. À côté des collections du grand format Nature Writing et Noire, Philippe Beyvin dirige la collection Americana, qui propose de jeter un regard différent sur les États-Unis, plus décalé, plus coloré, plus loufoque. Mais si l'on veut dire les choses simplement, disons que nous restons avant tout des éditeurs de littérature américaine contemporaine. Toutes les étapes de la chaîne éditoriale méritent une action particulière. Il est donc tout à fait naturel pour moi de suivre chaque livre depuis la signature du contrat jusqu'à sa livraison en librairie, en passant par le travail avec le traducteur, le choix des visuels, la promotion et la présentation de l'ouvrage. C'est aussi l'avantage d'être une structure légère : publier peu de livres par an nous permet de mobiliser toute notre attention sur chaque texte. De manière générale, la discussion occupe une place importante. Nous passons également beaucoup de temps avec les librairies, à les informer de l'actualité de nos auteurs et à organiser des rencontres en librairie. Notre rôle d'éditeur est aussi de faire le lien entre les librairies et les auteurs, de leur permettre de faire vivre la littérature dans leurs librairies.

EB : Comment choisissez-vous les livres et les auteurs ?

OG : On ne choisit pas à proprement parler des auteurs, on choisit en effet des livres. Ceux qui nous touchent en tant que lecteurs. Il n'y a pas de méthode ni de règle : des conversations avec un ami, les conseils d'un agent, des errances sur les blogs de lecteurs américains, tout peut conduire à un texte. Souvent, et comme pour chaque lecteur d'ailleurs, un livre en appelle un autre. Nous avons sporadiquement envie d'explorer telle ou telle partie du territoire littéraire américain. Je m'intéresse en ce moment particulièrement à certains pans de la littérature "noire" au sens de "roman noir", mais il y a quelque temps encore, je découvrais le western, que je ne connaissais pas très bien, grâce au conseil d'un ami éditeur, François Guérif, qui est un immense connaisseur. Tout est affaire de hasard et de rencontres.

EB : Pouvez-vous décrire le processus avec l'auteur et le traducteur depuis la sélection du livre jusqu'à sa sortie ?

OG : Nous essayons de travailler en osmose en respectant au maximum l'univers de chaque auteur. Certains auteurs deviennent amis avec leurs traducteurs. C'est notamment le cas de Craig Johnson qui travaille très étroitement avec Sophie Aslanides, sa traductrice. Les traducteurs jouent évidemment un rôle essentiel qui est trop rarement considéré à sa juste valeur. Le traducteur est la voix française d'un auteur et il existe de véritables génies de la traduction. Échanger avec les traducteurs, discuter avec eux de choix de traduction est l'une des grandes richesses de notre profession. Je ne peux que saluer le travail remarquable de tous ceux qui font vivre nos auteurs en France.

EB : Dans quel projet particulier s'inscrit la traduction de Craig Johnson (CJ) ? Pourquoi faire traduire CJ ? Quelles étaient les intentions ?

OG : Il n'y avait pas de projet. C'était un coup de cœur. C'est l'agence de CJ aux États-Unis qui m'a contacté.

EB : Comment concevez-vous l'acte de traduction ? Qu'est ce que la traduction pour vous ?

OG : Traduire c'est rester le plus fidèle à la langue de l'auteur. Le traducteur ne doit pas imposer sa voix à celle de l'auteur. C'est essentiel pour nous. Par exemple en anglais, il y a beaucoup de « and ». Il faut le répéter en français aussi, garder les verbes en -ing. S'il y a quinze lignes dans le roman original, il faut le traduire par quinze lignes en français.

EB : Qu'est-ce que vous entendez par « rester le plus fidèle » ?

OG : La fidélité en traduction c'est le respect de l'écriture de l'auteur. Le respect de sa syntaxe, le registre de langue, les informations contextuelles culturelles, le respect des métaphores.

EB : Quel lectorat (lecteurs implicites) aviez-vous en tête lorsque vous aviez entrepris de faire traduire CJ ?

OG : C'est obligatoirement personnel, je ne fonctionne pas avec un comité de lecture.

EB : Qui sont les lecteurs de CJ (lecteurs réels) ?



OG : Cela dépend des librairies et des villes. Il y a généralement plus de femmes de plus de quarante ans lectrices de Craig Johnson. C'est normal car plus de femmes lisent les polars. Ses livres sont vendus dans 3500 librairies.

EB : Pouvez-vous m'expliquer comment les titres *Little Bird* (LB) et *Le Camp des Morts* (CDM) ont été choisis ?

OG : C'était un choix éditorial. Les titres américains passent mal en français. Ils sont sans saveur. La référence à l'expression en français passe mal alors que *Little Bird* fait allusion à un personnage central du roman et sonne bien. Le titre évoque l'ambiance du livre. La traduction du titre a été décidée avec l'accord de l'auteur. Il fallait donner une idée de l'environnement dans lequel le lecteur sera plongé.

Pour *Le Camp des Morts*, le titre fait référence au passé de Lucian. Il est à double sens et ne pervertit pas la vision de l'auteur.

EB : Quels sont les raisons pour le choix de la couleur et des symboles de la mise en page des couvertures ?

OG : Tous les romans policiers noirs ont un fond noir. C'est une tradition française stricte qui vient de la Série Noire des années 40.

EB : Combien d'exemplaires ont été vendus pour chacun de ses livres ?

OG : *Little Bird* a été vendu à 50,000 exemplaires et *Le Camp des Morts* à 30,000 exemplaires.

EB : Quels sont les stéréotypes avec lesquels C.J joue ?

OG : Il joue avec les stéréotypes sur les indiens, l'anti-héro, la petite ville de l'ouest américain, les grands espaces. Les indiens sont souvent perçus comme des bons à rien, des dégénérés, proches de la nature mais cela varie en fonction de son bagage. Craig joue avec ces stéréotypes. Il les casse et s'amuse avec le lecteur.

EB : Pensez-vous qu'il y ait création de nouvelles représentations partagées par la communauté des lecteurs de CJ ?

OG : Je l'espère. Les livres font évoluer la pensée.

EB : Pouvez-vous commenter sur la note en début de livre (est-ce votre note ou celle de la maison d'édition ?) : « *Afin de rester fidèle au texte original, la traductrice a choisi de conserver les noms des personnages indiens. L'auteur ayant parfois fondé des jeux de mots sur ces noms, il paraît cependant utile d'en fournir au lecteur une traduction approximative.* »

OG : Avant, les noms d'Indiens auraient été traduits. Ce n'est que dans la note en page de garde qu'ils sont traduits. Ensuite dans les romans, ils sont en anglais. Cela ne passe pas d'appeler Henry Standing Bear « Henri Ours Debout » mais il était nécessaire de les traduire en début de roman pour que le lecteur comprenne que le nom Brandon Buffalo fait référence au personnage qui a la force d'un bison.

EB : Pourquoi les livres de CJ plaisent-ils autant en France ?

OG : Les livres sont bien écrits et il y a beaucoup d'humour ce qui n'est pas fréquent dans le monde du polar. Les personnages sont attachants. L'auteur crée un univers, une comédie humaine et on a envie d'y retourner. Ses livres font voyager les gens.

EB : Quelles sont les contraintes éditoriales imposées à S. Aslanides avant la traduction ?

OG : Il y a un planning à suivre qui dépend du planning de la traductrice. Je lui demande de donner une vision de la littérature américaine la plus authentique possible. Au niveau de la traduction, le principe c'est de ne pas traduire les noms d'Indiens, le code pénal, les unités de mesure, les noms de magasins, les noms d'hôpitaux. Par exemple dire un « 7-11 » et « Fox News ».

EB : Avez-vous dû revoir ou réviser certaines contraintes éditoriales en cours de traduction ?

OG : Oui, par rapport aux unités de mesure dans la catégorie *Nature Writing*. D'habitude, je demande au traducteur de ne pas transposer les unités de mesure. Il y a des passages où ça ne passe pas pour le lecteur français et comme je considère que ce n'est pas un élément déterminant, on peut le traduire car sinon ça devient compliqué à

lire donc là on va lire les degrés Celsius, par contre il y aura toujours des miles et les onces, ça dépend. L'idée c'est de ne pas gêner la lecture.

EB : Avez-vous beaucoup échangé avec la traductrice sur la traduction ?

OG : Oui, nous travaillons toujours ensemble et nous discutons des points qui impliquent un choix. Nous nous connaissons bien et avons la même vision de la traduction.

EB : Qui a relu la traduction ?

OG : J'ai une relectrice, Chloé Epstein, une franco-américaine qui relit.

EB : Considérez-vous que l'auteur a un droit de regard sur la traduction et les choix de traduction ?

OG : Oui, pour les jeux de mots, les blagues, les références ardues ou pointues.

EB : Est-ce qu'il y a des aspects culturels que vous avez voulu adapter à la culture française ?

OG : Oui. Dans *Little Bird*, le personnage se demande pourquoi tout le monde se met à parler comme John Garfield. Cela a été traduit par Humphrey Bogart car Garfield est une référence pour les plus de trente ans qui sont cinéphiles ou qui aiment le cinéma noir américain. C'est un exemple de trahison assumée, un constat d'échec de traduction. Humphrey Bogart est associé au film noir américain et tout le monde le connaît en France. Il y a trente ans, on aurait traduit ça par Gabin. Les autres échecs concernent les accents et les registres de langue. C'est une affaire de compromis. Je ne veux pas que le lecteur réfléchisse pendant trop longtemps.

EB : Qui choisit lorsqu'un fait culturel doit être adapté, quand ça ne « passe pas » ?

OG : C'est moi, le curseur c'est moi. Il faut accepter un minimum d'adaptation. Par exemple quand c'est 'trop américain'. Il y a des lois qu'on explique comme le Homestead Act. Soit on contourne et quand il le faut, on met une note en bas de page quand une explication est indispensable à la compréhension. Par exemple, on va mettre John Brown, suivi de « abolitionniste américain » entre parenthèses dans un dialogue

si c'est indispensable à la compréhension. Je compte sur l'intelligence du lecteur. Il y a des choses qui ne sont pas importantes que le lecteur comprendra qui n'ont pas besoin d'être expliquées. Par exemple, dire « on se croirait dans un film de X ou Y » n'est pas important mais dans un dialogue, c'est important. Le critère de sélection est différent selon les générations mais il faut qu'il y ait un plaisir de la lecture.

EB : Quels aspects culturels ont été exclus de façon intentionnelle dans la traduction ?

OG : Dans *L'indien blanc* qui se passe à Philadelphie, Craig s'amuse de l'accent des gens de Philadelphie. Traduire ça par un faux accent n'est pas naturel. La traductrice a donc écrit normalement en mentionnant « avec l'accent de Philadelphie » et le lecteur doit imaginer l'accent.

Annexe 3 : Entretien avec Sophie Aslanides, la traductrice de Craig Johnson, le 21 et 22 août 2014.

Cet entretien s'inscrit dans le cadre théorique de la notion de « projet/visée traductive » de Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, 1995 : 73.

Emily Butler (EB) : Quels auteurs avez-vous lu ? Quels auteurs admirez-vous ?

Sophie Aslanides (SA) : C'est difficile pour moi de répondre à cette question. J'ai toujours beaucoup lu et dans les deux langues. En ce moment, je lis en fonction de ce que je traduis, j'ai peu de temps pour mon plaisir pur.

EB : Avez-vous un parcours d'angliciste ?

SA : J'ai fait des études d'anglais, l'ENS, puis l'agrégation, puis une thèse en linguistique où j'ai travaillé sur un projet de recherche européen sur la traduction automatique qui concernait d'autres langues : le danois, l'italien, le grecque qui est la langue de mon père. Je suis toujours restée entre les deux langues (l'anglais et le français).

EB : Vous considérez-vous bilingue ?

SA : Oui, j'ai grandi aux États-Unis.

EB : Combien de temps ?

SA : Entre l'âge de quatre et neuf ans. J'allais dans une école américaine et je n'ai pas parlé le français du tout.

EB : Quelle langue parliez-vous à la maison pendant cette période ?

SA : A la maison mes parents me parlaient en français mais je répondais en anglais.

EB : Parlez-vous le grec ou d'autres langues ?

SA : Oui le grec. Mon père est grec et ma mère est française. Il n'y avait pas une démarche volontariste de la part de mon père de m'apprendre le grec. Je l'ai appris toute seule après, vers dix ans.

EB : Qu'avez-vous traduit au tout début ?

SA : Ma première traduction était un recueil de nouvelles canadien. C'était une belle expérience, mais très difficile, stylistiquement difficile. Le style était très dépouillé et les nouvelles étaient sur les violences infligées aux femmes. J'ai beaucoup souffert pour cette première expérience. Après, j'ai eu droit à des textes plus faciles, mais moins intéressants.

EB : Comment en êtes-vous venue à la traduction ?

SA : J'étais Maître de Conférence à l'université de Paris 8 que j'ai quitté en 2000. Je suis devenue professeur en classe préparatoire scientifique, je ne veux pas faire de prépa littérature car c'est un boulot monstre, je ne pourrais plus faire de traductions et les épreuves sont de plus en plus aberrantes comme l'épreuve de synthèse. Je veux traduire plus et enseigner moins. Il y a de plus en plus de personnes qui quittent l'enseignement. On est méprisés par la classe dirigeante et politique donc les parents suivent. J'ai pris un an de disponibilité pour voir si je pouvais survivre financièrement en faisant des traductions et j'ai vu que je le pouvais. On se fait massacrer régulièrement dans les médias alors que les politiques mettent leurs enfants en prépa. L'enseignement me plaisait plus que la recherche. Quand on faisait peu ou pas de recherche, on n'avait pas de perspectives de carrière, on ne va pas grimper les échelons, on n'est pas reconnu pour ce qu'on est. J'ai changé de corps, j'ai quitté le corps des MCF et j'ai demandé ma réintégration dans le corps des agrégés à l'indice qui était le mien dans le corps des MCF, un indice dérisoire. En termes de rentabilité, le doctorat et la rédaction d'un livre pour 6<sup>ème</sup> qui était intéressant, c'était zéro.

EB : Vous n'aimiez pas la recherche ?

SA : C'était anxiogène, pourtant j'étais en linguistique informatique. Le milieu est un panier de crabes, les gens ne se respectaient pas. J'ai fait la demi-douzaine d'articles requis, des cours complémentaires rigolos : l'école des mines cours de linguistique, DESS langue des signes, s'est conjugué avec une dégradation du public en

linguistique. J'ai enseigné la linguistique et la version, puis le thème d'agrégation pendant plusieurs années à Normale Sup. Je me sentais assez bien dans le thème, mieux qu'en version. Je n'avais jamais pensé à traduire des livres mais c'est un copain qui avait trop de traductions qui m'a demandé si je voulais en traduire un. Il fallait ensuite convaincre l'éditeur, ce qui n'est pas facile car ils sont frileux, et l'éditeur a accepté.

EB : Avez-vous toujours traduit des romans policiers ?

SA : Non, au début, j'ai traduit pour les éditions Buchet/Chastel, d'ailleurs c'est rigolo, leur logo est une statue cycladique. Cette maison d'éditions faisait de la bonne littérature étrangère. Ça a changé il y a cinq ans car le directeur éditorial pour la littérature étrangère a changé et le directeur éditorial qu'il y a maintenant n'a pas la même conception des choses.

Donc au début, j'ai traduit des livres de Michelle Richmond. J'ai commencé par *L'année Brouillard*, qui a été shortlisté pour prix des lectrices pour *Elle*. C'est un roman contemporain, sur l'étude de caractères, souvent sur les quêtes d'identités. C'est une écriture qui n'est pas forcément remarquable dans sa complexité, mais c'est chaleureux, ça m'a beaucoup plu. J'ai rencontré l'auteure.

EB : Quand avez-vous commencé à vous spécialiser dans la traduction de romans policiers ?

SA : Et bien j'ai traduit Sean Doolittle et Duane Swierczynski (*The Blonde*) qui ont été rachetés par Rivages. Quand les propositions arrivent, on se rend compte qu'on nous propose que des polars. Par contre il y a un éditeur qui me propose des choses complètement différentes, éventuellement des textes historiques.

EB : Donc ce n'est pas par goût personnel ?

SA : J'aime quand même particulièrement le roman noir et le polar. Le choix des textes que je peux choisir, ça peut être conjoncturel. Un éditeur m'a proposé un jour un roman qui se passait à Cuba. Ça demandait beaucoup de travail de recherche, ce n'était pas le moment, j'avais beaucoup de choses à faire, je n'avais pas envie de me tartiner des livres d'histoire de Cuba.

EB : Comment êtes-vous devenue la traductrice de Craig Johnson ?

SA : Oliver Gallmeister voulait lancer une collection polar pour la maison d'édition Les Arènes. J'ai travaillé avec lui en tant que directeur éditorial. Je n'ai jamais eu le projet de traduire du polar, je n'ai jamais construit de démarche professionnelle dans ce sens-là. Dans le cadre de ce travail éditorial, on bosse les textes et on le fait toujours. C'est extrêmement précieux. Il m'a énormément appris sur le métier de traducteur.

EB : Etant donné qu'il n'est pas traducteur lui-même, que vous a-t-il appris sur la traduction ?

Il lit vraiment le texte et commente en disant « Ça ou ça ne fonctionne pas », ou « Ça, ça ne passe pas pour un français », ou, « Cette phrase ne claque pas assez pour une clôture de chapitre ». Il a une oreille extrêmement affûtée, il éprouve des émotions. On se retrouve car on a la même définition de ce qu'est que la traduction.

EB : Quelle est votre conception de la traduction ?

SA : Pour moi, traduire un livre c'est restituer le mieux possible dans un autre système linguistique, les mêmes émotions que provoque la lecture dans la version originale. Je suis là pour essayer de donner au lecteur français une expérience de lecture la plus proche possible de celle du lecteur américain. Comme le lecteur français n'a pas les mêmes réflexes, les mêmes références culturelles, je lui donne quelque chose à lire évidemment sans dénaturer le texte source.

EB : Qu'entendez-vous par 'dénaturer' ?

SA : Ce serait aplatir, gommer tout ce qui est réalité américaine. Par exemple, ça voudrait dire faire parler tous les noirs éventuellement systématiquement en mettant une apostrophe à la place d'un /r/, gommer tout ce qui est l'américanité dans le texte source. Par exemple, on ne peut pas traduire *General store* par « superette » sous prétexte que « general store » ne parlerait pas à un lecteur français. Un jour, une relectrice a critiqué le fait que j'utilise *pick-up* quatre fois dans la même page et que c'était trop. Elle m'a demandé pourquoi je n'utilisais pas « estafette » ou « véhicule utilitaire », mais je ne peux pas faire monter ou descendre un cowboy d'une estafette



ou d'un véhicule utilitaire ! La relectrice m'a dit que *pick-up* est un mot anglais. Oui, mais les français l'utilisent et le comprennent.

EB : Justement, par rapport à la relecture, en tant qu'auteur du texte traduit, avez-vous le dernier mot concernant les modifications ?

SA : C'est une question de négociation avec la relectrice. Il y a deux situations. Soit je travaille pour un éditeur où je ne connais le relecteur et je relis les épreuves pour lesquelles je suis sensée donner un bon à tirer. Le stade des épreuves c'est à six mois de la traduction, et je ne vérifie pas après si mes modifications ont été prises en compte et quand le livre arrive, je ne le relis pas. Une fois ils ont écorché mon nom, à 5000 exemplaires, j'étais effondrée. Je ne veux pas ouvrir un livre et voir une phrase que j'aurais pu mieux tourner, ça m'empêcherait de dormir. Je me contente de regarder la couverture, je la trouve belle ou pas, et je distribue des exemplaires autour de moi. Soit, je connais l'éditeur. Avec Oliver [Gallmeister, l'éditeur] que je connais, je traduis dans mon coin, je fais des choix. Comme il est anxieux, il me demande souvent « Surtout appelle-moi si tu veux de l'aide. » Il m'est arrivé de discuter avec lui avant de traduire car je savais qu'il y aurait des difficultés, c'est-à-dire des choix à faire. Par exemple, dans le livre que je suis en train de traduire, quand mon flic noir interpelle son copain en l'appelant « Hey negro », il y a des choix à faire car ça peut être traduit de plusieurs façons.

EB : Qui prend la décision finale concernant plusieurs choix de traduction possibles ?

SA : C'est Oliver. C'est lui qui vend le bouquin, j'ai confiance en lui, pour ça il est très, très bon. Donc au début, je fais mes choix, je fonce, je lui donne et je vois ce qui se passe. En général, quand mon choix ne lui pose pas de problème, il ne dit rien et ça passe inaperçu, ou alors il met une note en marge.

EB : Traduisez-vous plusieurs langues ?

SA : Je traduis essentiellement de l'anglais vers le français. J'ai des missions ponctuelles pour le cinéma vers l'anglais mais je n'ai pas cette prétention-là.

EB : Est-ce que vous faites de l'interprétation ?

SA : Non, sauf si c'est pour valoriser le boulot de traduction. C'est un moyen de trouver du travail. Par exemple, j'ai fait des tournées dans des librairies ou festivals littéraires avec Craig Johnson ou David Vann, un autre auteur chez Gallmeister.

EB : Selon vous, quelle est finalité de la traduction ?

SA : C'est rendre un texte lisible, accessible à un lectorat pour qui la langue anglaise n'est pas accessible et qui mérite d'être traduit. C'est ce que je dis quand je fais des rapports pour le CNL [Centre National du Livre], je regarde des dossiers proposés par des maisons d'éditions qui demandent des subventions pour tel ou tel roman. Nous, on expertise ça en fonction de 'est-ce que le texte en vaut la peine ?' et 'Quelle est la qualité de la traduction ?'

EB : Alors comment évaluez-vous la « qualité » d'une traduction ? Qu'est-ce qu'est une traduction de qualité selon vous ?

SA : Une bonne traduction est une traduction qui ne se voit pas, « ça ne pue pas la traduction à plein nez », c'est ce que je dis à mes étudiants.

EB : Voulez-vous dire que pour vous une bonne traduction est une traduction où le traducteur est invisible ?

SA : Ah oui, l'invisibilité du traducteur pour moi c'est un prérequis. Si je reconnais sa patte au bout de deux trois pages, ce n'est pas un bon traducteur. Je veux bien trouver une valeur intrinsèque à la traduction que Baudelaire a faite de Poe mais ce n'est pas du Poe.

EB : Donc selon vous, la conception de la traduction des *Belles Infidèles* n'est pas la vôtre.

SA : Les *Belles infidèles* correspondent à une époque. A partir des années 80, il s'est passé des tas de choses intéressantes en linguistique et il s'en passe toujours, en particulier pour la traduction. Par exemple tout le travail sur les collocations c'est fondamental. Un traducteur qui ne maîtrise pas les collocations, ce n'est pas bien. Il faut avoir un très bon niveau en français et pour ça il faut lire du français de haut

niveau. J'apprends tous les jours. J'ai un certain nombre d'outils : des dictionnaires de collocations, des dictionnaires de synonymes etc., c'est fondamental.

Donc pour revenir à votre question, une bonne traduction est une traduction dans laquelle le traducteur a analysé dans le détail et avec finesse les caractéristiques du texte source et a trouvé des moyens en français d'exprimer une émotion résultante pour le lecteur français. Je repense à un autre cas assez flagrant, Ron Carlson que j'ai traduit. Il a une prose poétique dont une des figures majeures est de casser des collocations, de faire des collocations inattendues. Il décale l'expression attendue. Alors je me dis, « Comment je fais en français ? » Est-ce que je peux adopter la même technique et tordre les mots ? Quelque fois ça marche, quelque fois ça ne marche pas. C'est ce que j'aime en traduction, on est obligé de remettre en question tout le temps. A chaque fois qu'on traduit un nouveau livre, on recommence à zéro. On fait des projections qui souvent s'avèrent fausses. Une fois qu'on a le nez dans le guidon, qu'on a pris des décisions, il faut recommencer. Il n'y a pas de règle.

EB : Donc pour vous, il n'est pas possible de systématiser ou théoriser la pratique de la traduction ?

SA : Je ne devrais pas vous dire ça mais en France, il faut toujours théoriser en recherche. Au bout d'un moment, ça m'a gonflé. La recherche est dans l'abstraction, les chercheurs manient des concepts, mais dans quel but ? Ce sont des gens qui sont toujours angoissés, qui cherchent à se rassurer. La traduction c'est une aventure nouvelle à chaque fois. L'expérience va faire que je suis plus rapide, moins en moins déroutée et donc je gagne en vitesse.

EB : Selon vous, à quel genre appartiennent les deux premiers romans de Craig Johnson ?

SA : C'est difficile. Ses romans sont à cheval sur plusieurs genres et ça dépend du pays.

EB : C'est-à-dire ? Dans quels rayons trouve-t-on ses livres aux États-Unis ?

SA : Aux États-Unis, ses livres sont souvent classés « crime fiction ». Il est publié chez Penguin en fiction alors que Penguin ne publie pas de romans policiers.

EB : Et en France ?

SA : En France, Oliver Gallmeister a introduit la littérature des grands espaces. Sinon les livres de Craig Johnson sont aussi classés romans policiers, ou romans de l'ouest américain. Nous en France, on n'a pas eu la littérature des westerns purs et durs comme Louis Lamour. C'est une grande tradition aux États-Unis. En France on a eu les films westerns mais pas les livres. Ça ne parle qu'aux Français par rapport aux films westerns.

EB : Pouvez-vous comparer le succès de Craig Johnson aux États-Unis à celui dont il jouit en France ?

SA : Je ne sais pas si je suis la mieux placée pour répondre à cette question mais en tous cas je sais qu'en France, les livres de Craig Johnson font voyager aux États-Unis, dans l'ouest américain qui est lointain et exotique. Ils font rêver, comme les films westerns, comme des ados dans les années 70-80, avec cette espèce de renouveau de l'indien, cette mouvance-là. Il est certain que Craig surfe sur cette vague-là.

EB : A quoi attribuez-vous le succès de Craig Johnson ?

SA : Les personnages plaisent aux lecteurs américains et français. Ils ne sont pas stéréotypés, juste ce qu'il faut, ils ont suffisamment de fantaisie et d'inattendu pour que la série ne s'essouffle pas. L'investissement culturel, tout ce qui historique, social, culturel, plait en particulier. D'après Craig, les américains sont moins sensibles et étonnés qu'il y a des basques dans le Wyoming alors que les français oui.

EB : Pensez-vous que la façon dont il dépeint les indiens est un facteur de son succès ?

SA : Oui, même s'il y a un tas d'autres auteurs qui rendent hommage aux Indiens. Depuis deux générations, on est sorti des stéréotypes archi pro-blancs et rétrogrades des Indiens. Il fait ça avec simplicité et franchise. Les Cheyennes est la tribu la plus pauvre. J'ai passé du temps avec les Cheyennes. Je suis rentrée extrêmement affectée. Pendant deux ans j'ai beaucoup correspondu avec eux, et j'ai passé mes vacances scolaires là-bas. Je me suis procurée la seule grammaire du cheyenne écrite par un blanc pour essayer de préserver leur langue.

EB : Craig aussi côtoie des tribus indiennes pour qui il a énormément de respect.

SA : Oui Craig habite à côté des Crows et des Navajos mais ils ont des ressources énergétiques, contrairement aux Cheyennes, qui ont la tête basse. L'identité cheyenne, c'est difficile. Ils sont repliés sur eux-mêmes, n'ont plus beaucoup d'énergie pour lancer des projets, la réserve est un lieu triste.

EB : Est-ce qu'ils ont tous de l'eau courante et de l'électricité ? Quand je faisais mes études en NAS (Native American Studies) à Oklahoma, les gens ne me croyaient pas quand je leur disais qu'il n'y avait pas d'eau courante ou d'électricité sur la réserve.

SA : Effectivement, ils n'ont toujours pas tous l'eau et l'électricité. Il y a des stéréotypes dans l'histoire qui ne sont pas passés en Europe. On ne se rend pas compte de ce qu'est la réserve. Il y a des fonds fédéraux énormes pour financer des projets. Il y avait un projet, on parlait de 400, 000 dollars, pour la préservation linguistique, pour l'encouragement d'initiations artistiques, mais on n'a jamais réussi à leur faire écrire la demande de subvention. Ça suppose une maîtrise de la rhétorique poussée, les dossiers sont très longs et ils n'ont plus l'énergie. Il faut aussi dire qu'ils sont inscrits dans une temporalité qui n'est pas la nôtre. Je voulais m'y installer un an, mais j'ai renoncé, car j'allais m'installer dans une inaction et pour moi qui vient du sud, le climat me posait problème, vous savez quand il neige 9 mois par an...

EB : Pouvez-vous commenter sur la note en début de livre ? Qu'entendez-vous par le mot fidèle ?

SA : Fidèle pour moi veut dire que je ne vais pas appeler Henry Standing Bear 'Henri Ours Debout'. Même dans la tradition française du western, on ne dit pas Taureau Assis, on dit Sitting Bull. La note ne veut pas dire que j'ai la flemme de traduire. Comment traduire sinon le jeu de mots sur les noms. Par exemple quand Lucian appelle Henry Standing Bear Ladies Wear, je pense que le lecteur français peut entendre la ressemblance phonique. C'est aussi pour dire, attention il y a des limites à la traduction. Donc pour moi la fidélité, c'est conserver l'américanité du texte et faire qu'elle soit accessible dans un système différent. D'ailleurs quand Craig cherche les noms de personnages indiens, il connaît la différence entre un nom Cheyenne et

Lakota. Les noms sont des inventions des blancs, quand ils parlent entre eux, ils ne s'appellent pas comme ça.

EB : Oui mais c'est une traduction sémantique du nom en Cheyenne ou Lakota.

SA : Oui.

EB : Combien de temps avez-vous eu pour traduire les romans de Craig Johnson ?

SA : Concernant les délais, en général avec éditeurs organisés et Oliver Gallmeister en fait partie, ils sont raisonnables, au moins six mois voire un an et demi. Je n'ai jamais eu de pression temporelle sur Craig Johnson. Il se passe six à huit mois entre le moment où je rends le manuscrit, la relecture d'épreuves et la fabrication. Il y a des coups de pression, ça arrive.

EB : Est-ce qu'on vous a imposé des contraintes éditoriales ?

SA : Personne n'impose des contraintes sur la genèse d'une traduction. Quand c'est un éditeur pour lequel vous n'avez jamais traduit, il vous envoie un test de cinquante pages et il n'y a aucune contrainte. On peut traduire la page 50 avant la page 2. Une fois, on m'a proposé un roman sur les indiens d'Inde, qui mangent tout le temps, et la direction d'édition me demandait de faire un glossaire pour mettre en fin de roman et de mettre des astérisques partout. Moi je ne voulais pas. Si le lecteur veut savoir ce qu'est le *dahl*, il peut le rechercher, je ne vois pas l'intérêt de mettre en glossaire que le dahl est une purée de lentilles.

EB : Aviez-vous en tête un lectorat plus ou moins précis lors de la traduction de *Little Bird* et *Le Camps Des Morts* ?

SA : Non, pas vraiment. L'image est basée sur soi ou sur ce qu'on connaît. Mon conjoint est assez prototypique, je vois les lecteurs de Craig Johnson. En général, ils sont assez cultivés, assez fascinés par l'Amérique authentique, ils sont capables de dire qu'il y a des problèmes aux États-Unis, ils sont passionnés de littérature américaine. Je teste aussi ma traduction sur ma mère. Elle est le maillon invisible de toute cette chaîne, elle lit tout ce que je traduis et je ne lui donne pas le livre en anglais. C'est

difficile pour elle de faire semblant que c'est un livre car le format A4, ce n'est pas le format d'un livre. Maintenant elle peut me relire sur écran.

EB : Qu'est ce qui fait que vous allez expliciter un fait culturel ou une référence intertextuelle et pas à d'autres moments ?

SA : J'ai pas un lecteur prototypique en tête honnêtement quand je traduis. Walt cite Shakespeare tout le temps. Shakespeare n'a pas le même statut dans le patrimoine culturel américain et français. Je demande à mon conjoint ou ma mère et j'en discute avec Oliver. On a une confiance mutuelle. On n'a pas le même âge, il y a quasiment dix ans de différence, c'est déjà beaucoup pour le background culturel. Je ne me pose pas la question très longtemps, je le sens et je suis prête à lâcher le lest sur ces sujets, car il sait ce qu'il fait. Il fréquente beaucoup les libraires, va au-devant des lecteurs, a une approche que n'ont pas d'autres maisons d'éditions. Les livres Gallmeister ont des traits exclusifs : ils ne publient que de la littérature américaine, du polar noir et les livres grands espaces. Le Cherche Midi a une visibilité plus confuse. Ils publient aussi bien les recettes de plantes que des merdes franchouillardes différentes. Sinon je demande à ma mère qui lit tout ce que je traduis. Quand il y a quelque chose, elle me met note en marge et me dit qu'il doit y avoir une référence mais qu'elle ne la capte pas.

EB : Aujourd'hui encore, avez-vous remarqué des stéréotypes qu'ont les américains envers les indiens ?

SA : Oui, il y a des blancs qui changent de trottoir quand ils voient un Indien, il y a encore du racisme mais je ne peux parler que de ce que je connais. Je connais le Wyoming, le Montana et le territoire Navajo. Je n'ai pas l'impression qu'il y ait les mêmes stéréotypes. Il y a des variations claires. Les Navajo sont la tribu la plus riche. Elle est la seule qui a l'appellation de territoire. Les Navajos ont une autonomie politique, une structure intermédiaire, sur le même modèle. La langue Navajo est bien informée. Les Cheyennes et les Crows provoquent moins d'intérêt, et la série *Longmire* aux États-Unis a été extrêmement importante.

EB : Oui, Craig Johnson m'a dit que son ami Marcus Red Thunder, qui lui a inspiré le personnage de Henry Standing Bear, est consulté pour la façon dont sont représentés

les Indiens. Et l'acteur de *La Bamba*, Lou Diamond Phillips, qui joue le rôle de Henry, a été accepté par les Cheyennes. Il est un quart Cherokee.

SA : Oui, j'ai vu vidéo qui est sortie il y a quelques mois. Oui, Marcus Red Thunder est le conseiller technique pour toutes choses indiennes pour série. Et l'acteur qui joue Henry est allé voir les Cheyennes. Il y a eu une cérémonie d'adoption, il a eu une coiffe. En tout cas ses livres ont eu un succès fou aux États-Unis. J'ai fait une tournée avec Craig pour le livre qui sort l'année prochaine. En France, ils sont plus intellos, aux États-Unis, ils sont très friands d'anecdotes. En France, le contenu culturel c'est important. Ce n'est pas parce que la question indienne est plus familière pour les américains et plus exotique pour les français mais sur le fond, les américains sont plus sur l'histoire.

EB : Vous voulez dire l'intrigue en elle-même, la trame, le scénario ?

SA : Oui, c'est l'histoire qui les intéresse. J'ai un copain qui a lu les livres en version originale et en version français et il a dit « J'ai retrouvé les mêmes émotions dans les deux versions. »

EB : Les mêmes émotions ou effets ?

SA : Non émotions, je préfère émotion à effet. Craig dit ça aussi. Il s'y retrouve. Il dit que les gens remarquent les passages qu'il veut qu'ils remarquent : l'humour, l'ironie, le chagrin, l'intensité dramatique.

EB : Pouvez-vous m'expliquer pourquoi vous avez traduit *Tonto* par « Grand Chef » dans *LB* et ensuite par *Tonto* dans *CDM* ? Est-ce parce que le film *Lone Ranger* avec Johnny Depp est sorti entre la publication des deux livres ou que vous considérez que le lecteur du deuxième roman a probablement lu le premier de la série ?

SA : Non puisque le film est sorti l'année dernière, après la publication du deuxième livre. Je ne me souviens plus précisément de ce point mais je peux vous parler du principe. Le principe c'est de ne jamais prendre le lecteur pour un con. Comme moi, il a Internet et il peut faire des recherches sur Tonto. S'il fait des recherches, il va voir qu'il y a des échos dans d'autres duos célèbres et qu'il y a la même connotation. Oliver et moi avons essayé de lui faciliter la tâche et on a cherché à traduire par des trucs plus



stéréotypés. En général, je discute de cela avec Craig pour des connotations qui peuvent m'échapper pour déclencher ce faisceau de connotations chez le lecteur sans faire dire quelque chose de stupide au personnage. Il faut que ça reste plausible dans la bouche du personnage.

EB : Et pour John Garfield ?

SA : Pour John Garfield, j'ai demandé à Craig ce qu'il voulait dire et j'ai dit que ça ne fonctionnerait pas en France, ça n'aurait pas le même écho. C'est lui qui m'a proposé plusieurs autres noms et on a choisi Humphrey Bogart.

EB : Est-ce qu'il y a des aspects culturels qui ont été exclus de façon intentionnelle dans la traduction ?

SA : Non. Là où je reconnais ma défaite, c'est dans le cas de jeux de mots basés sur la phonique, des homonymes, des assonances. Je suis obligée de décaler, d'essayer de faire un trait d'humour différent. Je vais ruser, inventer un mot-valise. Ça s'arrête quand on me prend le fichier que je dois rendre car je me dis que je peux toujours trouver mieux.

EB : Est-ce que le registre vous pose problème ?

SA : Oui, je ne dois pas faire parler un garagiste du Wyoming comme un agriculteur berrichon. C'est fatiguant pour un lecteur de lire une transcription phonétique, donc j'évite. Eventuellement je fais un commentaire, 'avec son accent' : Dans *l'Indien Blanc*, je n'ai pas déformé son style direct. Il n'y a que les personnages principaux qui ne parlent pas de la même manière, on sait qui est qui. D'ailleurs Craig n'éprouve pas le besoin de dire 'dit-elle', 'dit-il'. En français je caractérise la langue de manière assez claire pour qu'on sache qui parle.

Annexe 4 : entretien avec Béatrice Vierne, traductrice de *Serena* de Ron Rash, 2016.

Cet entretien s'inscrit dans le cadre théorique de la notion de « projet/visée traductive » de Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, 1995 : 73.

Trajectoire personnelle

Emily Butler (EB) : Pouvez-vous vous présenter ? Habitez-vous à Paris ?

Béatrice Vierne (BV) : Je suis entre Rennes et Brest, à 200km de Nantes. Quand je vais à Paris, je pars de St Briec, je prends le train à Guingamp.

EB : Êtes-vous mariée ? Avez-vous des enfants ?

BV : Je ne suis pas mariée, je n'ai pas d'enfants. Je me suis posée la question des enfants vers quarante ans. Ma mère est morte en 2011. Nous étions trois enfants. Mon frère cadet est mort. Je vis avec mon frère aîné dans une grande maison. Je suis à la retraite. Je suis née en octobre 1946, nous avons trente ans d'écart. J'habite en Bretagne.

Née en octobre 1946, je fais donc partie d'une génération qui a grandi sans télévision, sans électronique et avec des livres. Dans les années 1960, on n'avait pas la télé à la maison. On faisait du sport, on lisait beaucoup. J'ai grandi dans une famille où il y avait beaucoup de livres. Issue d'une famille bourgeoise où les arts et la littérature étaient très appréciés, dernière d'une fratrie de trois, j'ai commencé à lire très tôt (avant d'entrer au jardin d'enfants à pas tout à fait quatre ans, mais attention, je ne lisais pas Proust, plutôt Bécassine) et je pense avoir une solide formation littéraire. J'ai lu (ou essayé de lire) à peu près tous les grands auteurs de la littérature française, romanciers, essayistes, poètes et dramaturges. J'ai fait du latin pendant toute ma scolarité, même si par goût je suis plus sensible à la culture grecque. Je n'ai malheureusement pas fait de grec, parce que cela m'aurait obligée à ne faire qu'une seule langue vivante et j'ai toujours eu le goût des langues. J'aurais préféré faire du grec et des langues vivantes et pas de mathématiques, physique, ni chimie, mais je n'en ai pas eu la possibilité. Le

système français n'est pas souple. Je suis vite passée à la littérature d'autres pays, soit dans le texte original, soit en traduction.

EB : Quels auteurs avez-vous lus ? Quels auteurs et genres aimez/admirez-vous ?

J'aime particulièrement les romans, la poésie et le théâtre. J'aime aussi l'histoire, si bien que les romans historiques ont bercé ma jeunesse (Dumas, Scott et j'en passe). J'aime trop d'auteurs pour les citer tous, mais si je devais me limiter à dix noms, je dirais aujourd'hui (mais en hurlant de frustration à l'idée de ceux qu'il faudrait éliminer) : Shakespeare, Euripide, Hugo, Dickens, Austen, Zola, Molière, Colette, George Eliot et... P. G. Wodehouse.

EB : Quel est votre parcours universitaire ?

BV : J'ai fait une licence d'anglais à la Sorbonne. Mes professeurs de faculté auraient voulu me voir tenter l'agrégation, mais si j'étais sûre d'une chose, même à vingt ans, c'était que autant j'aimais apprendre, autant je n'aimais pas enseigner. Donc l'agrégation n'aurait pas eu grand sens. Moi, je voulais déjà traduire, mais à mon époque les études de traduction n'existaient pas. On apprenait sur le tas. (De toute façon, à mon avis, on apprend toujours un métier sur le tas, quelles que soient les études qu'on a faites).

EB : Avez-vous un parcours d'angliciste ?

BV : Angliciste assurément. Un peu par hasard, car personne dans ma famille ne cultivait les langues étrangères, il se trouve que j'ai appris l'anglais assez tôt (avant dix ans, je me débrouillais déjà) et j'ai continué dans cette voie.

EB : Vous considérez-vous bilingue et biculturelle ?

BV : Oui, je crois pouvoir dire sans me vanter que je suis vraiment bilingue et que je manie l'anglais (d'Angleterre) avec autant d'aisance que mes amies anglaises. Et je suis très sensible à la culture anglaise, je connais bien l'histoire du Royaume-Uni, les institutions, les coutumes, le folklore. Si je devais écrire un livre, chose à laquelle je rêve parfois, il pourrait fort bien être écrit en anglais. (Comme ça, je pourrais le traduire en français).

EB : Quelle(s) langue(s) avez-vous parlé à la maison et jusqu'à quel âge?

BV : À la maison, nous parlions uniquement le français (avec quand même bon nombre d'expressions méridionales relevant plus ou moins du patois, origines obligent), mais quand j'avais dans les six ou sept ans, ma mère s'est mise à apprendre l'anglais et je l'apprenais avec elle. Comme elle était cantatrice, nous travaillions aussi l'italien et l'allemand. Tout ça m'amusait beaucoup. J'adorais apprendre de nouveaux mots et j'avais beaucoup de mémoire.

EB : A quel âge et pendant combien de temps avez-vous séjourné dans un pays anglophone ?

BV : Je suis partie en Angleterre pour la première fois en juillet 1957, j'allais sur mes onze ans. Mes deux frères aînés partaient dans des familles anglaises comme paying guests et ma mère (mes parents avaient divorcé) s'est dit que ce serait une bonne idée de se débarrasser des trois pour l'été, donc elle m'a aussi trouvé une famille qui habitait le Hampshire, près de Winchester, et qui avait trois filles à peu près de mon âge (la plus jeune était née en 1945). Le résultat a été des plus réussis puisque presque soixante ans après, je suis toujours intime avec deux de ces trois sœurs, la troisième étant morte, hélas, depuis déjà quelques années. Je suis retournée dans cette famille les deux étés suivants, découvrant au passage les « school stories » et les écoles de mes amies. Donc, quand l'éducation publique française a décidé que les enfants ayant un an d'avance (ce qui était mon cas) devaient redoubler, j'ai réussi à persuader mes parents de ne pas me faire redoubler ma quatrième, mais, quitte à perdre une année, de m'envoyer plutôt dans un pensionnat anglais (en septembre 1960). Je m'y suis tellement plu que j'y suis restée deux ans (j'étais la seule Française) et que j'ai passé le GCE (ça s'appelait comme ça à l'époque) O Level (ten subjects). Ensuite, je suis rentrée en France et j'ai sauté la troisième pour passer directement en seconde.

EB : Parlez-vous d'autres langues ?

BV : Je maîtrise l'italien que je traduis d'ailleurs, mais je ne le parle pas avec autant d'aisance que je le voudrais, car si j'ai souvent séjourné en Italie, je n'y ai jamais vécu. Je n'ai en revanche aucune difficulté de compréhension. Je parle aussi l'espagnol (un

peu rouillé), j'ai des notions d'allemand (par l'entremise de l'opéra) et j'ai fait un peu de russe.

EB : Avez-vous des points de chute aux Etats-Unis, au Royaume-Uni ou dans un pays anglophone ?

BV : J'ai une sorte de deuxième famille anglaise et beaucoup d'amis, j'ai aussi des amis américains, mais je ne suis allée qu'une seule fois aux États-Unis, il y a longtemps. La culture américaine ne me plaît pas trop, mais j'aime beaucoup certains auteurs (notamment Hawthorne, Poe, Twain, Scott Fitzgerald et Carson McCullers, et encore beaucoup d'autres), j'aime le cinéma américain (ah, le cinéma des années 1930 et 1940 ! Les comédies américaines ! Le bienheureux Woody Allen !).

EB : Que faites-vous pour entretenir vos compétences linguistiques ?

BV : Je lis toujours beaucoup, et puis j'ai la chance, en Bretagne, de pouvoir recevoir toutes les chaînes de télévision anglaises, ce qui me permet de me tenir au courant non pas de l'actualité politique (qui m'emmerde au plus haut point), mais des courants culturels, des trends, etc. Et je parle à mes chats en anglais. Ils sont tous trilingues (je leur parle aussi en italien).

EB : Quels aspects de la culture américaine et/ou anglo-saxonne admirez-vous ?

BV : Je ne suis pas particulièrement sensible à la culture américaine, mais je connais des Américains épatants que j'adore. Chez les Anglais, c'est surtout l'humour et une espèce d'esprit civique, de « on se serre les coudes », qui fait tristement défaut en France. Mais de toute façon, et je reconnais que c'est paradoxal après ce que je viens de dire, je suis plutôt portée sur l'individu que sur les masses. J'ai tendance à tout ramener au niveau individuel. Donc des individus sympas, il y en a forcément partout (sauf peut-être chez les djihadistes).

EB : Quels aspects de la culture américaine et/ou anglo-saxonne vous heurtent ?

BV : Le côté « ligue de vertu » de certains Américains m'énerve, mais il y a aussi en France des cathos intégristes qui sont difficiles à supporter.

## Trajectoire professionnelle

EB : Traduisez-vous plusieurs langues ?

BV : Je traduis donc l'anglais et l'italien ; il m'est parfois arrivé, pour rendre service, de traduire des articles de l'espagnol, mais jamais de livre.

EB : Depuis combien de temps exercez-vous ?

BV : J'ai traduit mon premier livre en 1977. En fait, j'ai eu ma licence en 1968, mais déjà à cette époque, la traduction était sans conteste une chasse gardée et je n'arrivais pas à m'insérer parmi les élus. Comme je voulais voler de mes propres ailes, j'ai donc trouvé du travail, d'abord pour le bureau parisien du magazine américain Newsweek, puis au service de musique classique de la firme Pathé-Marconi/EMI. Dans les deux cas, il m'arrivait souvent de faire des traductions, ce qui m'enchantait. Je travaillais chez EMI au rayon disques, musique classique, je traduisais les textes des livrets d'opéra. Ensuite j'ai travaillé pour *Newsweek*, j'étais la collaboratrice la plus proche d'Edouard Behr, il fallait que je sois là dans les bureaux en permanence au cas où il avait une question. Comme il savait que je voulais faire une traduction, il m'a demandé de traduire un livre, *Pride & Prejudice*, à l'occasion du bicentenaire de sa naissance, je me suis dit que ça pouvait intéresser quelqu'un. Puis il m'a imposé auprès du directeur des collections Laffont et Livre de Poche qui m'a contacté après avoir été content de ma première traduction.

EB : Comment en êtes-vous venue à la traduction ?

BV : J'en suis venue à la traduction par acharnement, parce que c'était ce que je voulais faire depuis toujours. Quand j'étais pensionnaire en Angleterre, j'avais même traduit une school story (de la série « The Chalet School »), que je lisais à ma grand-mère, pendant les vacances (la pauvre !). Mais comme je vous le disais, l'insertion n'a pas été facile. Je n'arrivais pas à me glisser dans le milieu de la traduction. Cela se fait par copinage ou alors c'est le domaine de chasse gardée des universitaires. J'ai aussi siégé pendant 3 ans pour le budget pour les traductions au CNL. Sur la trentaine des membres, 28 étaient des universitaires. Je leur reproche de se renvoyer l'ascenseur, il y en a beaucoup. Ils n'écrivent pas particulièrement bien.

Et puis, en 1976, coup de pot. Edward Behr, le journaliste pour qui j'avais travaillé à Newsweek (qui était d'ailleurs anglais), a écrit un livre de souvenirs, qui avait été accepté chez Robert Laffont et, comme il savait que je voulais faire de la traduction (à mes moments perdus je traduisais « Pride and Prejudice » qui à l'époque n'était absolument pas disponible en France, sauf d'occasion ou en bibliothèque, et ce passe-temps lui avait beaucoup plu), il a demandé qu'on me confie la tâche de traduire son livre. Tout s'est bien passé et ma carrière a démarré assez facilement.

EB : Qu'avez-vous traduit au tout début ?

BV : Au début, comme beaucoup de gens, je pense, j'acceptais tout ce qui passait, donc, entre les livres plus littéraires, il y avait aussi les romans à l'eau de rose, les livres de cuisine, les livres illustrés grand public, les livres pour la jeunesse et j'en oublie certainement.

EB : Avez-vous toujours traduit des romans policiers ?

BV : En fait, j'ai très peu traduit de romans policiers, ce qui est tout à fait dommage car c'est un genre que j'aime bien. Je préfère dans l'ensemble le policier anglais du type « whodunit » au policier américain et je n'aime pas vraiment le roman noir. Je trouve que la vie est assez déprimante sans aller en rajouter.

EB : Quels sont vos genres de prédilection ?

BV : Mes genres de prédilection sont le roman, les essais, les récits de voyage et les livres humoristiques. J'aimerais beaucoup traduire de la poésie, mais je n'apprécie guère la poésie moderne, ni en français, ni en anglais. J'ai besoin de rimes. D'ailleurs dans l'ensemble je suis totalement imperméable à l'art moderne (sauf la danse, je ne sais pas pourquoi).

EB : Est-ce que vous exercez une autre profession ?

BV : Pendant deux ans, j'ai fait des traductions tout en travaillant pour Pathé-Marconi, mais c'était trop lourd, je passais tout mon temps à travailler, littéralement, et je me suis donc lancée comme traductrice littéraire indépendante à plein temps, en me disant

que je pourrais toujours retrouver un boulot, si je me plantais Ah, l'heureux temps. C'est vrai que les jeunes d'aujourd'hui n'ont pas cette chance.

EB : Quelles sont vos traductions majeures ?

BV : Je ne suis pas sûre de ce que vous entendez par traduction majeure. Si c'est une question de succès de librairie, je n'en ai pas trop à mon compte, pour autant que je sache. Si c'est une question de qualité littéraire du texte original, j'ai pas mal de sujets de fierté : j'ai traduit Jane Austen, Dickens, Trollope, Twain, Elizabeth Gaskell, Wilde, Synge, Thackeray, Naipaul, Wodehouse et bien d'autres. Et aussi des auteurs moins connus dont j'ai beaucoup aimé les livres. Il y a notamment un écrivain de voyage italien, Paolo Rumiz, dont j'ai traduit plusieurs livres très agréables à lire.

EB : Avez-vous écrit des articles, publications ou livres sur la traduction ou sur les œuvres que vous avez traduites ?

BV : Non, je n'ai jamais rien écrit de ce genre.

EB : Êtes-vous également auteure ?

BV : Je ne suis pas écrivain, mais si je devais sévir en littérature, j'écrirais un roman. J'adore les romans et j'en ai un peu marre des gens qui se racontent en long et en large.

EB : Avez-vous des principes qui vous guident ?

BV : Pour une traduction, je m'efforce d'être le plus fidèle possible au texte original, tout en fournissant une version française qui coule de source. Rien ne me fait plus plaisir que de m'entendre dire : « On croirait que le livre a été écrit en français ».

EB : Quelle est votre visée traductive/conception de la traduction en général ? Comment percevez-vous votre activité de traduction ?

BV : Je me dis souvent qu'il est assez paradoxal qu'on appelle interprète quelqu'un qui traduit oralement (et souvent simultanément) et traducteur quelqu'un qui écrit la version française d'une œuvre littéraire. Il me semble que ce devrait être le contraire. Le traducteur littéraire me paraît beaucoup plus proche du rôle d'interprète (comme peuvent l'être les comédiens ou les musiciens), il ne peut donner que sa propre version



et c'est toujours assez subjectif. De ce fait même, il n'existe pas « une » traduction d'un ouvrage.

EB : Pensez-vous que le métier de traducteur est relativement méconnu du grand public ?

BV : Je ne pense pas que notre métier soit si méconnu que ça du grand public qui lit. Beaucoup de gens s'y intéressent et font la part des choses. Évidemment, le grand public qui ne lit pas ne sait sans doute même pas que nous existons.

### Traduction de *Serena*

#### Genre

EB : Selon vous, à quel genre appartiennent les romans de Ron Rash ? Est-ce que cela dépend du pays ? (US/France) ?

BV : Là, je dois dire tout de suite, que je ne suis pas du tout spécialiste de Ron Rash, j'ai traduit ce livre-là, mais je n'ai même pas eu le temps de lire les autres livres qu'il a écrits. J'ai été assez intriguée de voir que vous sembliez le ranger parmi les romans policiers, même s'il y a en effet une intrigue criminelle. Pour moi, c'est plutôt un roman noir, ou même peut-être un roman d'aventure et roman social, à la façon des grands romans du XIX<sup>e</sup>.

EB : Qu'est-ce qu'un roman noir, un roman policier pour vous ?

BV : Je fais une différence entre roman policier et roman noir. Pour moi, le roman policier doit rendre compte d'une enquête destinée à faire la lumière sur un crime, enquête menée par un détective privé ou un représentant de la police officielle, voire même par les deux à la fois. C'est une espèce de jeu auquel le lecteur participe en essayant de deviner qui a fait quoi. L'atmosphère n'est pas nécessairement oppressante et déprimante, même s'il y a eu crime. Dans certains romans anglais, elle est même franchement drôle et spirituelle. Le roman noir, comme son nom l'indique, s'attache plus à la psychologie du criminel et à la cruauté de la vie.

EB : Comment avez-vous été choisie pour faire la traduction de *Serena* ?

BV : Pour *Serena*, c'est parce qu'une maison d'édition vous connaît. On travaille souvent avec les mêmes personnes. On m'a demandé de le lire, je l'ai lu, j'ai dit oui. Mais par exemple, j'ai su qu'Acte Sud venait d'acheter les droits d'un auteur qui habite dans la Haute Loire. J'ai trouvé ses coordonnées dans l'annuaire, c'est rare aujourd'hui. Je lui ai demandé s'il pouvait demander à ce que ce soit moi qui traduise son livre. Il écrivait un récit un peu comme *Travels with my donkey* de Stevenson.

Pour le CNL, je rédige un rapport. Je dois répondre à la question est-ce que le livre d'origine est un livre qui a une vraie valeur littéraire ? Est-ce qu'il va être grand public ou pas ? Si c'est un livre grand public, le CNL dit non car il n'y a pas besoin. Le CNL fonctionne par commission et a une vocation d'encourager la littérature étrangère en traduite en français. En général, ceux qui les sollicitent ont du mal à percer ou ont un livre qui ne va plaire qu'à un type de public, sauf Gallimard qui les sollicite quand même. Pour *Serena*, je pensais que ça allait moins plaire. Le film peut parfois avoir une incidence mais pas dans ce cas.

EB : Lisez-vous la critique littéraire en France et aux Etats-Unis ?

BV : Il m'arrive parfois de lire des critiques littéraires, mais c'est très rare.

### Réception

EB : Pouvez-vous comparer le succès de Ron Rash aux Etats-Unis à celui dont il jouit en France ?

BV : Désolée, mais je n'ai aucune compétence pour répondre à ces questions. De toute façon, le succès des livres ne m'intéresse pas vraiment. Je n'ai pas lu certains des plus gros succès de ces dernières années. Je reconnais bien volontiers que j'ai des à-priori et que je délaisse délibérément certains genres.

EB : Quelles sont les exigences posées par l'écriture de Ron Rash ?

BV : En ce qui concerne la dernière question, sur les exigences posées par l'écriture de Ron Rash, j'ai rencontré chez lui un problème que je considère comme le plus difficile à résoudre pour un traducteur de l'anglais et que posent de très nombreux auteurs anglo-saxons : c'est la facilité avec laquelle un écrivain de langue anglaise peut

rendre différents idiomes et accents par des variations orthographiques, des tournures de phrase, l'ordre des mots, parfois même de simples contractions, élisions et que sais-je, alors que le français est infiniment moins souple et moins varié. Il me semble qu'en français, on utiliserait plus souvent le vocabulaire pour marquer certaines différences d'origine géographique, mais du coup dans l'esprit des lecteurs français le vocabulaire en question est associé à la région concernée et ne peut absolument pas être utilisé dès lors que l'action se passe dans un autre pays. Pour les différences de milieu social, le passage de l'anglais aux français est un peu plus facile, me semble-t-il, même si c'est relatif.

### Processus de traduction

EB : Combien de temps vous donne-t-on pour traduire un roman ?

BV : C'est variable. En général, les éditeurs sont assez raisonnables. Comme je traduis rarement des ouvrages « d'actualité », il n'y a aucune raison d'imposer des délais trop courts qui ne peuvent que nuire au résultat final. En général, je sais que je travaille plutôt vite. Disons de deux à six mois, selon la taille du livre et les recherches nécessaires. Pour *Séréna*, j'ai eu un délai de 4-5 mois. C'est très raisonnable. Il m'est arrivé de faire une traduction qui avait été coupée en deux et donnée à 2 traducteurs. Pour un livre de grande qualité littéraire, je ne le ferais pas. Pour ce livre sur l'Afrique du Sud, quand c'est un livre topical, j'accepte mais je ne l'ai fait que 2 ou 3 fois, pas très souvent et c'est parce que la maison d'édition veut la traduction tout de suite. Il y a ensuite une harmonisation au niveau de la relecture.

EB : Pouvez-vous décrire le processus de la demande de traduction à sa livraison ?

BV : Je lis évidemment toujours le livre avant de l'accepter. Il m'est arrivé de refuser une traduction parce que le livre me déplaisait vraiment, soit par son thème, soit par son atmosphère. Une fois que le contrat est signé, je me mets au premier jet que j'essaie de faire vite, au fil de la plume (ou faut-il dire du clavier), si par hasard un mot ne me vient pas spontanément en français je mets le mot anglais avec une ou deux possibilités entre parenthèses. Comme la traduction est mon unique activité professionnelle, je m'y tiens pendant de longues heures. De toute façon, j'aime traduire. À moins que le livre

ne soit particulièrement inintéressant (ça arrive), c'est un véritable plaisir. Ensuite, je laisse reposer deux ou trois jours. Puis je fais une première relecture très pointilleuse pour résoudre tous les problèmes et commencer la mise en forme. Avec la deuxième relecture, je m'efforce de m'écarter de la langue originale (tout en restant fidèle) pour privilégier le style français. Enfin, la troisième relecture, après si possible une nouvelle pause de quelques jours, s'efforce de déboucher, en comparant le français page à page au livre original, sur un texte harmonieux qui restitue au mieux l'atmosphère de l'ouvrage d'origine, telle que je la ressens bien entendu. C'est utopique, mais c'est l'idée qu'il faut avoir en tête.

Je commence toujours une traduction par le début. Je suis très méthodique. Je n'ai pas de journal de bord. Je ne suis pas quelqu'un de structurée, j'agis instinctivement. J'adore essayer de rendre, de trouver le ton, d'écrire quelque chose qui est agréable à lire.

EB : Aviez-vous en tête un lectorat plus ou moins défini/précis lors de la traduction de *Serena* ?

BV : Non, aucun lectorat particulier. Mais j'espère ne jamais sous-estimer les lecteurs. C'est pour ça que, dans le cas de *Serena*, j'ai été très déçue que l'éditeur refuse d'accepter le dialecte que j'avais mis au point pour les bûcherons. Je l'avais beaucoup travaillé et je crois, quoi qu'on ait pu me dire, qu'il était cohérent et compréhensible.

EB : Est-ce que votre maison d'édition vous a défini un lectorat plus ou moins défini/précis à « viser » ?

BV : Non, jamais un éditeur ne me parle de lectorat. Dans le cas de *Serena*, c'est après coup qu'on m'a dit que les lecteurs ne feraient pas l'effort de s'habituer au parler que j'avais imaginé pour les bûcherons. Au fond, c'est peut-être moi qui avais tort. Mais je trouve ça triste de vouloir tout de suite niveler par le bas et s'aligner sur le plus con, parce que ce que j'avais écrit n'était quand même pas impénétrable, loin de là.

EB : Aimez-vous les contraintes ? Les voyez-vous comme un défi nouveau à relever ?

BV : Je n'ai rien contre les contraintes du moment qu'elles ont une vraie raison d'être du point de vue littéraire ou artistique. Si on me demandait de faire le plus court

possible, pour des raisons de gros sous, quitte à sacrifier l'élégance, par exemple, je renâclerais. Maintenant, prenons l'exemple de la poésie : comme je n'aime que la poésie à l'ancienne, le fait de devoir respecter les règles de la prosodie et de la rime me paraît justement très stimulant. Je n'en ai pas fait énormément, mais j'aimerais bien en faire plus. Par exemple un de mes projets de retraite serait de traduire « dans les règles » une petite anthologie de mes poèmes anglais préférés, uniquement pour mon plaisir. Jusqu'ici, j'en ai traduit un.

EB : Avez-vous un 'journal de bord' de vos traductions ?

BV : Non, aucun journal de bord.

EB : Quels outils (livresques, humains, informatiques ou autres) utilisez-vous pour traduire ?

BV : Principalement des dictionnaires (l'Oxford English Dictionary en deux gros volumes, un dictionnaire bilingue pour avoir un éventail de mots, un dictionnaire des synonymes, *The dictionary of phrases and fables*, une encyclopédie, Google pour les sujets plus actuels ou pour retrouver des citations, une bible (beaucoup d'auteurs anglais adorent citer la bible), et Google aussi pour certains vocabulaires spécialisés, mais je me livre toujours à des recoupements. Il m'arrive aussi de faire appel à des amis pour certains domaines, par exemple la voile ou le sport, encore que je sois assez fortiche en sport, ayant grandi dans une famille très sportive.)à

EB : Avez-vous pu contacter l'auteur R.R et échanger avec lui sur des points de traduction?

BV : Oui, j'avais eu Ron Rash au téléphone pour élucider un ou deux points qui me semblaient douteux. Comme il a un accent de Caroline du Nord ou du Sud, je ne sais plus, carabiné, il y avait eu un petit temps de rodage. Ensuite à la sortie du livre, il est venu à Paris et je ne sais plus pourquoi, on m'a demandé de le piloter dans Paris pendant un après-midi. Il est très sympathique. Le plus souvent, quand l'auteur est disponible (autrement dit pas mort), j'entre en contact avec lui ou elle, car il y a toujours des phrases ambiguës, des doutes. Curieusement, plus d'une fois quand je posais des questions sur une phrase que je trouvais absconse, l'auteur m'a répondu (en

substance) : Ah oui, c'est vrai que ça ne veut rien dire, vous n'avez qu'à l'enlever, je ne sais plus pourquoi j'ai mis une chose pareille.

EB : Quand vous avez une question de traduction concernant le texte en anglais (finesses, compréhension), à qui la posez-vous ?

BV : En général, quand ça arrive, je demande à mes ami(e)s anglais(es).

EB : Lorsque vous avez une question concernant un choix de traduction concernant le texte traduit en français, et la façon dont il sera compris par le lecteur français, à qui la posez-vous ?

BV : Le plus souvent, j'aime mieux me débrouiller seule. Quelquefois, je demande à mon frère ou à des amis. J'ai aussi, depuis peu, une nouvelle voisine et amie, elle-même femme d'édition et traductrice, donc il arrive que nous nous consultations mutuellement en cas de problème. En général, quand on travaille pour une bonne maison d'édition, le texte est relu par quelqu'un de compétent en matière de langue française et ses remarques sont transmises au traducteur. C'est une étape précieuse, car quand on vient de s'absorber dans un texte pendant plusieurs mois, on peut passer à côté de certaines maladresses ou bévues sans même les voir. L'idéal serait, évidemment, de mettre la traduction dans un tiroir pendant un bon mois, quand elle est finie, et de la relire une dernière fois avant de l'envoyer à l'éditeur, mais il est bien rare que l'on ait suffisamment de temps. Donc, le rôle du relecteur qui voit les choses d'un œil neuf a son utilité.

EB : Qui vous relit ?

BV : Pour ma part, je ne fais jamais relire mes traductions par une autre personne avant de les envoyer à l'éditeur.

#### Relations avec la maison d'édition

EB : Qui est l'éditeur ?

BV : Les éditeurs sont nombreux. Sauf lorsqu'il s'agit d'une très petite maison, on travaille plutôt avec un directeur de collection. Une fois qu'on a établi une relation de confiance avec quelqu'un, on travaille souvent ensemble. On peut même passer d'une

maison d'édition à une autre avec un directeur de collection. Il m'est arrivé d'être contactée parce qu'une personne avait lu et apprécié une de mes traductions. Une fois, un éditeur m'a appelé parce que mon CV l'avait intéressé et a demandé à me rencontrer. Il n'avait pas de travail à me proposer sur le moment, mais quelques mois plus tard, il m'a rappelée pour une traduction et nous avons ensuite travaillé plusieurs fois ensemble.

EB : Comment avez-vous commencé à travailler pour cette maison d'édition ?

BV : En ce qui concerne la maison d'édition qui a publié *Serena*, c'est la directrice de collection qui m'a contactée pour me confier la traduction. Je n'avais jamais travaillé pour elle, mais nous nous connaissions pourtant depuis l'adolescence, nos mères étant toutes deux musiciennes. Les choses ne se sont pas très bien passées et je n'ai pas retravaillé pour elle depuis, mais nous sommes toujours en relations personnelles épisodiques. La directrice de collection est une amie d'enfance à moi à la retraite, Marie Caroline Aubert. Elle voulait changer des choses car elle pensait que certaines choses ne pouvaient pas passer. Elle a rencontré RR dans le cadre de la sortie de *Séréna*. Elle l'a amené d'un endroit à un autre. Elle ne comprenait rien de ce qu'il disait. Elle lui a fait répéter « mountain lions » car avec son accent de Caroline du Sud, elle ne comprenait rien. Il y a toujours un moment où on est en rapport avec l'auteur ou les « agents littéraires » qui veulent faire les importants et les intéressants.

EB : Qui a pris la décision de faire traduire *Serena* ?

BV : C'est la personne dont il est question ci-dessus qui a pris la décision, je crois. Elle avait déjà publié un des livres de Ron Rash, qu'elle avait d'ailleurs traduit elle-même car elle fait aussi de la traduction.

EB : Pourquoi ?

BV : Elle appréciait l'auteur.

EB : Comment avez-vous été choisie ?

BV : Je ne sais pas trop pourquoi elle m'a choisie, puisque nous nous connaissions depuis de nombreuses années et n'avions jamais travaillé ensemble. Je me rappelle qu'elle m'a dit qu'elle n'avait pas le temps de faire cette traduction elle-même.

EB : Etes-vous en contact avec les relecteurs, l'éditeur, la maison d'édition pendant la phase de traduction ? Si oui, pour quel type de problématique ?

BV : En général, mon seul contact, une fois la traduction en cours, consiste à demander les coordonnées de l'auteur, quand on peut les avoir, car il est rare que je n'ai pas de question à lui poser.

EB : Quelles sont les contraintes éditoriales (de tous genres)?

BV : Au début de ma carrière, quand on m'obligeait à faire une traduction éloignée du texte source et donc je prenais un pseudonyme. Maintenant Il y a des points sur lesquels je suis intransigeante. Si on me demande de trop changer, je dis que ce n'est pas ce qui est écrit et je leur dis « faites-le traduire par quelqu'un d'autre ». C'est le problème des gens qui veulent jouer les mouches du coche.

Il m'est arrivé (rarement) d'avoir affaire à un éditeur qui souhaitait que je fasse des coupures, mais je refuse toujours, parce qu'il me semble que c'est le travail de l'éditeur et non pas du traducteur. Les coupures sont forcément arbitraires et subjectives et le rôle du traducteur n'est pas de modifier le texte, bien au contraire. Sans ça, je ne vois pas quelles sont les contraintes éditoriales. En tout cas, comme je viens de le dire, elles sont toujours à mon avis du ressort de l'éditeur.

Je n'ai pas de contraintes éditoriales en général, pas de consignes, pas de lecteur en tête, pas du tout. Je ne m'occupe pas du tout de la cible quand je traduis. Je le fais comme je le sens, je traduis comme ce que j'aimerais lire.

EB : Vous considérez-vous comme 'auteure' du TT ?

BV : Je ne sais pas ce que c'est que le TT (texte traduit ?). Pour moi, un auteur est avant tout un créateur et un traducteur n'est pas un créateur. On lui confie une œuvre qu'il doit respecter, disons qu'il s'occupe du contenant plutôt que du contenu.



EB : En ce qui concerne la relecture, en tant qu'auteure du texte traduit, avez-vous toujours le dernier mot concernant les modifications ?

BV : Cela dépend de la maison d'édition. En cas de problème, le responsable éditorial et le traducteur se voient ou se téléphonent et règlent l'affaire entre eux. Si le désaccord est grave et persiste, on peut toujours refuser de signer la traduction. Cela m'est arrivé deux ou trois fois, je crois (sur plus de 150 traductions). Se faire relire est toujours agréable quand on a quelqu'un de sérieux. Il faudrait qu'on puisse laisser reposer une traduction mais on n'a pas le temps, il y a les contraintes des dates. Le relecteur peut nous dire s'il y a des redites par exemple. Alors j'explique que je ne me permets pas de couper. C'est très fructueux comme travail. En général j'ai le dernier mot.

Quand j'étais jeune traductrice, il est arrivé qu'on change quelque chose sans me le dire et je me suis aperçue quand le livre est sorti, qu'il y avait un mot idiot. Maintenant j'exige qu'on me fasse relire les épreuves.

EB : Qui prend la décision finale concernant plusieurs choix de traduction possibles ?

BV : Selon mon expérience, cela se fait d'un commun accord.

EB : Relisez-vous vos traductions une fois le livre publié ?

BV : C'est une chose qui peut m'arriver. On a souvent tendance à être très critique vis-à-vis de soi-même, mais parfois, on a de bonnes surprises. Quand il s'agit d'un livre, on n'oublie pas qu'on l'a traduit, bien sûr, mais une fois, j'ai relu un article musicologique que j'avais traduit quand je travaillais chez Pathé-Marconi. Je l'avais complètement oublié et je croyais qu'il s'agissait d'un texte écrit par un musicologue français. Comme je le trouvais intéressant et bien écrit, j'ai regardé de qui il s'agissait et j'ai vu alors que c'était en fait un musicologue anglais et que c'était moi qui avais traduit le texte. Je crois bien que je suis devenue toute rouge.

EB : Avez-vous un retour de la part de la maison d'édition ?

BV : Oui, les éditeurs sont le plus souvent très gentils et vous transmettent les bonnes réactions (et ils sont sans doute encore plus gentils en ne vous transmettant pas les

mauvaises). Il m'est aussi arrivé d'avoir un bon retour de l'auteur quand il parlait bien le français et cela fait toujours très plaisir.

### Le métier de traducteur

EB : Selon vous, quelle est le rôle de la traduction ?

BV : Le rôle de la traduction, me semble-t-il, est de permettre à des lecteurs qui ne parlent pas une langue de lire les œuvres littéraires, au sens large, écrites dans cette langue. Ils peuvent ainsi apprécier l'intelligence et la pensée de l'auteur ; le traducteur s'efforce en outre d'interpréter de son mieux le style de l'œuvre originale, mais il est certain que du point de vue stylistique, il y a toujours quelque chose qui se perd. Il faut s'y résigner.

EB : Quelle est la tâche du traducteur ?

BV : Comme je viens de le dire, le traducteur doit être capable de transmettre non seulement le sens, le déroulement de l'intrigue, la psychologie des personnages, mais aussi le ton, le style. Il me semble que c'est une affaire d'expérience, bien sûr, mais aussi d'oreille, je dirais presque de musicalité. Et puis quand on traduit un texte déjà ancien, il faut veiller à retrouver le style de l'époque, sans pour autant verser dans la reconstitution historique. Personnellement, je trouve utile de me replonger un peu dans un ou deux auteurs français contemporains de l'auteur anglais pour me mettre dans le bain.

EB : Jouez-vous avec vous-même par rapport aux contraintes diverses qui se présentent (éditoriales, d'écriture, de style, de lectorat, de temps) ?

BV : Je ne comprends pas très bien la question. Je n'ai jamais l'impression d'être soumise à des contraintes. Je dispose de ma palette, que je m'efforce de diversifier au maximum, et je fais les choix qui semblent s'imposer. Je prends mes responsabilités, tout en sachant que je peux me tromper, mais je fais mon travail avec honnêteté et le plus souvent avec amour. Cela dit, je ne peux donner que ce que j'ai.

EB : Est-ce que la traduction vous fait évoluer dans un/plusieurs domaines de votre vie professionnelle/personnelle/culturelle ?

BV : Je ne pense pas que la traduction m'a fait évoluer d'une manière particulière. Elle m'a toutefois apporté beaucoup en me faisant connaître et approfondir des sujets que je n'aurais peut-être pas abordés spontanément.

EB : Est-ce que votre écriture a évolué ?

BV : Il me semble qu'à force de faire une chose, on la maîtrise de mieux en mieux. Pourquoi les pianistes font-ils des gammes, les chanteurs des vocalises et les sportifs des entraînements ? Pour dominer le plus possible la technique au lieu d'être dominés et limités par elle. Donc, j'espère en quarante années d'expérience avoir un peu appris à arriver au plus près de la substance de l'œuvre originale pour la restituer avec un maximum de fluidité et de fidélité. Notre handicap par rapport à ceux que je viens de citer est que nous devons sans cesse aborder de nouveaux ouvrages, plutôt que de remettre cent fois les mêmes sur le métier.

EB : Si vous deviez retraduire les œuvres que vous avez traduites au début de votre carrière, les traduiriez-vous différemment ?

BV : Qu'il serait donc intéressant de traduire le même livre au moins deux fois dans sa vie. Ou alors de pouvoir traduire les œuvres absolument complètes d'un auteur.

EB : Qu'est ce qui est ressorti d'un point de vue personnel, de la traduction de ce roman ?

BV : D'un point de vue personnel, en ce qui concerne Serena, il y a plutôt le regret de ne pas avoir pu faire tout à fait ce que je voulais. J'ai bien aimé ce livre, mais ce n'est quand même pas un de ceux qui ont marqué un point fort de ma carrière.

EB : Selon vous, à quels autres acteurs et facteurs une traduction est-elle intimement liée? Quels sont les aspects du métier de traductrice et de la traduction à proprement parler que vous devez « négocier » ?

BV : Je ne vois pas d'autres acteurs et facteurs que ceux déjà mentionnés, sauf peut-être l'auteur, mais il est bien rare qu'il mette son grain de sel. Je n'ai jamais eu l'impression de « négocier » quoi que ce soit.

EB : A votre avis, quel est l'impact (littéraire, culturel, politique) de la traduction de romans américains en français ?

BV : Je ne suis pas spécialisée dans le roman américain et je n'ai pas vraiment idée de l'impact qu'il peut avoir sur le public français.

EB : Avez-vous traduit un roman écrit en langue anglaise par un auteur inconnu en France et en Europe ou aux Etats-Unis, venant d'un pays ou d'une culture inconnus mais jouissant d'un succès littéraire dans son pays d'origine?

BV : Je n'ai jamais rien traduit de ce genre.

EB : Seriez-vous prête à le faire sans avoir trouvé de maison d'édition dans le but de faire connaître un auteur que vous admirez ?

BV : C'est un peu, toutes proportions gardées, ce que j'ai fait avec « Orgueil et préjugé ». Nous étions en 1973, on ne trouvait plus une œuvre de Jane Austen dans les catalogues des maisons d'édition. J'avais réussi à dégouter, avec beaucoup de difficulté un « Orgueil et préjugé » d'occasion, dans une traduction des années 1940 ou 1950 assez lamentable (le traducteur à l'évidence estimait qu'il s'agissait d'un mièvre roman à l'eau de rose, il y avait même des coupures). Alors, avec l'innocence de la jeunesse, j'ai fait une traduction. Voyant arriver le bicentenaire de la naissance de Jane Austen (1974), j'ai tenté d'intéresser quelqu'un à ma traduction, en écrivant aux maisons d'édition. Peine perdue. On me répondait, « Bah, on n'arrive même pas à vendre Dickens et les Brontë, alors un auteur que personne ne connaît... [sic !] » J'ai fini par baisser les bras. Et puis l'année suivante, le livre est ressorti, dans la vieille traduction mentionnée plus haut, chez Christian Bourgois. Je me suis toujours demandé si ce n'était pas moi qui avais accroché le grelot. Quand je raconte ça, personne ne me croit, car les gens ont l'impression d'avoir toujours connu l'œuvre de Jane Austen (je ne parle pas des anglicistes évidemment), mais je vous jure qu'il était impossible de se procurer ses romans traduits en français en librairie.

Qu'est-ce qu'une bonne traduction ?

EB : Comment évaluez-vous la « qualité » d'une traduction ? Qu'est-ce qu'est une traduction de qualité selon vous ?

BV : Selon moi, une traduction doit être fidèle, mais donner au lecteur français l'impression de lire un ouvrage écrit dans sa langue.

EB : A quel degré d'invisibilité pensez-vous que le traducteur devrait se situer ?

BV : C'est très difficile à dire. Le traducteur doit être totalement au service du texte original, mais il est bien évident qu'il est, presque à son corps défendant, omniprésent et qu'il agit sur ce texte. Sinon, les machines à traduire auraient un bel avenir.

EB : Avez-vous plutôt une position sourcière ou cibliste dans votre démarche de traduction ou cela dépend-t-il d'autres facteurs (du type de texte, du destinataire ou de la raison pour la traduction) ?

BV : Je dirais que j'ai plutôt une position sourcière ; il faut pouvoir s'imprégner des moindres nuances du texte original et en suivre tous les tours et détours pour pouvoir le rendre vraiment fidèlement. La cible importe peu.

EB : Avez-vous retraduit des traductions effectuées par vous ou par un autre traducteur ? Si oui, quelle était votre démarche ?

BV : Une fois, il y a longtemps, on m'avait demandé de remanier une traduction que l'éditeur jugeait inacceptable. Je n'ai pas voulu. J'ai donc proposé de faire ma propre traduction, sans même lire l'autre. Et c'est finalement ce qui a été fait. L'autre personne a été payée, mais j'imagine qu'elle n'était pas heureuse.

EB : Qu'est-ce que la fidélité en traduction pour vous ?

BV : J'essaie de me mettre dans la peau de l'auteur et de respecter ses choix. Si le texte original est écrit dans un style dépouillé et lapidaire, je m'efforcerai de faire passer ce choix, même si le français s'y prête moins bien que l'anglais. J'ai toujours en tête l'idée que je dois être invisible. Cela dit, je pense qu'une fidélité absolue n'est pas possible. Quelque part, c'est forcément mon interprétation de l'œuvre. Quand vous comparez, avec un autre lecteur français, ce que vous avez retiré d'un même roman écrit dans votre propre langue, les différences sont parfois saisissantes.

Une lecture est forcément subjective, je la compare à la musique classique, aux sonates de pianistes différents, qui n'ont pas la même interprétation. Quand je dis qu'un

traducteur doit être fidèle, c'est déjà par rapport au sens, saisir les nuances, les allusions culturelles. Je fais des relectures pour le CNL et je suis étonnée des erreurs de compréhension par rapport au contenu. Concernant la fidélité au style de l'auteur, j'estime que je n'ai pas à avoir un style à moi. Par exemple, j'ai relu la traduction d'un livre dont j'ai eu le dossier qui est situé aux confins du Canada avec un chasseur qui tue son chien. Il y a un style très lapidaire, des phrases courtes. Le traducteur avait fusionné des phrases. C'était dommage, car cela donnait beaucoup de force dans l'anglais et c'était perdu en français.

### Visée traductive

EB : Que pensez-vous de la conception de la traduction des Belles Infidèles ?

BV : Je n'en pense pas de bien. Le traducteur, à mon sens, n'est pas un redresseur de torts, ni un donneur de leçons, ce texte ne lui appartient pas, il n'a aucun droit de le modifier (volontairement). C'est un passeur, il ne doit rien ajouter, ni retrancher. Avec la meilleure volonté du monde, il ne pourra pas restituer parfaitement l'original, mais il doit néanmoins croire qu'il le peut. Il serait intéressant de voir un auteur suffisamment bilingue se traduire lui-même. Savez-vous si cela a été fait ?

EB : Est-il possible de systématiser ou de théoriser la pratique de la traduction ?

BV : Pour moi, non. La traduction est une affaire de sensibilité, d'atomes crochus, elle dépend totalement de l'œuvre source. Il ne faut surtout pas l'entreprendre avec des idées ou des théories préconçues.

EB : Quels cas de figure vous poussent à opter pour une note en bas de page ? Est-ce une démarche de votre part ou une demande de l'éditeur ?

BV : C'est très délicat. Ayant moi-même baigné dans la culture anglaise depuis un très jeune âge (dix ans), j'ai tendance à croire que tout le monde en sait autant que moi sur la culture britannique (au sens large). Souvent, c'est l'éditeur qui me signale qu'il faudrait peut-être donner quelques explications.

EB : Quel est le degré de créativité que l'on vous autorise ?

BV : Curieusement, c'est souvent pour les jeux de mot et l'humour que l'on est obligé parfois de s'écarter du texte original et de faire preuve d'une certaine créativité. En effet, on ne peut pas « expliquer » ce qu'il y a de drôle, car cela cesse justement aussitôt d'être drôle. Il faut donc trouver un équivalent qui n'aura peut-être aucun rapport pour ce qui est du mot-à-mot, mais qui transmettra, souvent avec pas mal d'exactitude, la démarche de l'auteur. C'est parfois très long et difficile à trouver, mais quand on y parvient, c'est très satisfaisant.

EB : Y a-t-il une éthique du traduire qu'un traducteur devrait respecter, que vous respectez ?

BV : L'éthique est en général une chose qui me semble aller de soi. Si l'on manque de respect, d'intégrité, de modestie ou, surtout, de compétence, on risque fort de trahir l'auteur.

#### Poétique de l'auteur

EB : Pour les passages poétique ou lyriques, comment procédez-vous ? (Essayez-vous de traduire en conservant le même effet littéraire (allitérations, rythme, syntaxe etc) ou est-ce que le primat du sens l'emporte ou adoptez-vous une autre démarche ?)

BV : Pour ma part, je m'efforce toujours de conserver, dans la mesure du possible, les effets de l'auteur, tout en respectant aussi le sens (ce qui, vous l'avouerez, n'est pas de la tarte). Je ne vois pas trop quelle autre démarche on pourrait adopter. Mais si je devais sacrifier quelque chose, ce ne serait pas le sens. Il me semble que le propre du bon traducteur doit être de ne jamais rien sacrifier, de trouver des solutions. Je ne jurerais pas que j'y suis toujours parvenue, mais j'ai toujours essayé.

EB : Quels aspects ou passages vous ont posé le plus de difficultés ?

BV : Comme je le disais un peu plus haut, c'est souvent dans le domaine de l'humour qu'on risque le plus de se casser la figure. Ou alors on peut avoir des cas de conscience assez cocasse. Tout récemment, j'ai traduit le livre d'un Sud-Africain, un haut fonctionnaire afrikaner, partisan repentini de l'apartheid, qui s'était assuré les services d'un journaliste en qualité de « ghost-writer » et qui lui rendait hommage dans la

préface. Comme on sait que la traduction consacrée de l'expression 'ghost writer' est « nègre », la chose ne manquait pas de sel.

### Exemples précis

EB : Comment procédez-vous lorsque vous avez des choix de traduction ou de démarche à faire ?

BV : Euh, je ne sais pas trop. Dans certains cas, quand je ne comprends vraiment ce que l'auteur a voulu dire (cela arrive et c'est souvent dû à une erreur dans le livre source), je laisse de côté jusqu'à ce que j'aie pu le contacter (si c'est possible). S'il n'est pas joignable (s'il est mort), je tranche à mon idée, mais je signale à l'éditeur et en général nous étudions le problème ensemble. Sinon je remâche la difficulté et je finis généralement par la résoudre.

EB : Quels sont les effets voulus par RR que vous avez considéré comme étant plus importants que le contenu culturel ?

BV : Emily, je suis désolée, mais j'ai traduit ce livre il y a déjà plusieurs années et je ne me rappelle plus vraiment comment j'ai fait. J'ai surtout gardé le souvenir du langage des bûcherons. De toute façon, je suis clairement une traductrice instinctive plutôt que cérébrale. Je ne décortique pas le texte mot à mot, sauf quand il est très alambiqué. Je me fie beaucoup au jaillissement du premier jet, même si je retravaille sérieusement le texte ensuite.

EB : Voulez-vous mettre en évidence certains aspects du roman lorsque vous traduisez ou vous arrive-t-il d'évacuer un effet ou un aspect car vous jugez qu'il ne sera pas compris ?

BV : Je m'efforce toujours de ne rien évacuer, parce que je ne me dis jamais que ce ne sera pas compris. Je préfère surestimer le lecteur que le sous-estimer.

EB : Pensez-vous que votre traduction révèle un nouveau versant de l'écriture de RR (ou du moins certains aspects contenus dans le roman original mais qui ne sont pas mis en lumière dans le texte original) ?

BV : Non, je ne le pense pas.



EB : Est-ce qu'il y a des aspects culturels qui ont été exclus de façon intentionnelle dans la traduction ?

BV : Peut-être par l'éditeur, mais pas par moi.

### Clichés culturels

EB : Quels sont les principaux stéréotypes présents dans le roman ?

BV : Les bons et les méchants, non ? Je ne suis pas très forte sur ce genre d'analyse.

Pour tout ce qui suit, je n'ai pas vraiment de réponses à vous donner. Je ne me rappelais même plus qu'il y avait des Indiens. Quant aux valeurs véhiculées par un auteur, j'estime que je ne suis pas là pour avoir une opinion à leur sujet. Si je les trouvais vraiment répugnantes, je n'accepterais pas la traduction. Autrement, je pense être quelqu'un d'assez tolérant et je m'efforcerais de rendre ce que je crois être le message de l'auteur, même si ce n'est pas forcément le mien.

### Le vernaculaire

EB : Quelles étaient votre démarche et votre visée concernant la traduction du langage des bûcherons ?

BV : Concernant les bûcherons, comme dans mon idée, ils représentaient une espèce de chœur grec chargé de commenter les événements, je voulais vraiment les singulariser sur le plan linguistique, comme l'a fait Ron Rash en anglais, ce qui n'est jamais facile en français. Mon système était très cohérent et je ne le trouvais pas impénétrable, loin de là. Je pense que j'avais été influencée par l'accent à couper au couteau de Ron Rash, quand je lui avais parlé au téléphone, et je m'étais efforcé de rendre une prononciation très typée par un système de liaisons et d'élisions : « Non, zavez pas l'droit d'dire ça » (je simplifie un peu). À mon avis, on s'y habitait très bien, mais la directrice de collection n'a pas aimé et a donc tout bousillé en remaniant ce que j'avais écrit sans la moindre cohérence. J'ai fait une première traduction et la maison d'édition a trouvé que le lecteur n'allait pas comprendre. J'avais fait beaucoup d'élisions, j'avais mis au point tout un système. Ils m'ont contraint à utiliser un registre plus neutre et semblable au reste.

Je ne cherche jamais à reproduire un langage spécifique au français, parce que ça ne marche pas. J'ai cru être créative et j'ai fait des recherches dans ma tête. D'ailleurs, je ne vois pas trop quelles recherches j'aurais pu faire ailleurs. Le parler de Caroline du Nord (ou du Sud) n'existe pas en français. Donc, il fallait bien « inventer ».

Pour un livre portant sur le 19<sup>ème</sup> siècle, c'est évident que je vais essayer de recréer le langage du 19<sup>ème</sup>. On se pose des questions de style. Ma méthode consiste à chercher dans la littérature française un auteur de cette époque-là pour avoir la langue de cette époque.

Il y a un petit texte de Mark Twain de 1601 où Mark Twain a essayé d'écrire comme Shakespeare dans une scène où quelqu'un lâche un pet. Le langage shakespearien en français n'est pas évident car j'ai eu du mal à trouver un modèle. J'ai trouvé le journal de Monsieur de l'Etoile, un homme politique et courtisan de Henri II et Henri IV de France. J'ai essayé de garder un langage qui ne soit pas celui d'aujourd'hui. Je vérifie que les mots étaient bien utilisés à l'époque.

### L'intertextualité

EB : Que pensez-vous de l'utilisation des citations de l'auteur ?

BV : Franchement, je ne me pose pas de questions de ce genre. Les auteurs anglo-saxons adorent parsemer leurs textes de citations de toutes sortes. En tant que lectrice, je les apprécie ; en tant que traductrice, j'aurais plutôt tendance à les redouter. En effet, il faut le plus souvent les signaler, les expliquer etc., même quand elles proviennent de la bible ou des classiques, car un lecteur français sera beaucoup moins habitué à ce genre de gymnastique qu'un lecteur anglais, et aussitôt on alourdit la lecture et on risque de verser dans la pédanterie.

### Cliché de genre

EB : Trouvez-vous que *Serena* est un roman policier typique ?

BV : Je n'avais jamais songé à ranger *Serena* parmi les romans policiers. Pour ma part, je dirais plutôt roman noir. *Serena* et son mari, sans parler du manchot, pourraient difficilement être plus noirs.

EB : Trouvez-vous que Serena est un roman qui privilégie les clichés de genre (trame, scénario, contenu) ?

BV : Il en utilise, certes, et même beaucoup, mais je trouve que c'est fait avec une grande habileté.

EB : Qu'est-ce qui fait sa spécificité, son originalité ?

BV : La spécificité, c'est tout ce qui a trait à la Caroline, à sa nature, à ses forêts. On sent que l'auteur est chez lui et il exprime très bien à mon sens l'amour presque viscéral qu'on peut avoir pour sa région d'origine. C'est un sentiment que je comprends très bien, même si pour moi ce sentiment se situe plutôt au niveau national que régional.

EB : Qu'est-ce qui fait son universalité ?

BV : L'universalité, c'est surtout le côté « bons et méchants », la soif meurtrière de pouvoir et d'argent, la vieille rengaine qui n'en finit plus, hélas, d'être vraie. Je me rappelle vaguement avoir été un peu agacée au début par les clichés justement, les méchants qui veulent saccager la nature et sont prêts à éliminer tout ce qui les gêne, mais ensuite je me suis habituée. Et je trouve en outre que les personnages sont très bien campés, on ne les oublie pas. Les « méchants » sont peut-être un peu trop méchants, surtout Serena, mais les « bons » ont plus d'épaisseur que d'habitude dans ce genre de roman, la jeune fille et son enfant, son soupirant, le sheriff, ils vous restent dans la tête. Et j'ai surtout aimé les bûcherons. Ils ont vraiment chacun son identité, on y croit.

Voilà, j'espère que ce que j'ai pu dire vous sera un peu utile, mais je ne suis pas dans l'ensemble quelqu'un de très « articulée », c'est sans doute pour ça que je suis traductrice, plutôt qu'écrivain.

Annexe 5 : entretien avec Isabelle Reinharez, traductrice de *The Cove* (2012) traduit par *Une terre d'ombre* (2014), et de *One Foot in Eden* (2002), traduit par *Un Pied au Paradis* (2009), 13 octobre, 2015.

Cet entretien s'inscrit dans le cadre théorique de la notion de « projet/visée traductive » de Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, 1995 : 73.

### Trajectoire personnelle

Emily Butler (EB) : Quels auteurs avez-vous lus ? Quels auteurs et genres aimez/admirez-vous ?

Isabelle Reinharez (IR) : J'ai commencé à lire très jeune, mais jeune, je ne le suis plus. J'ai donc lu un certain nombre d'auteurs, de pays divers. Il m'est difficile de les énumérer de façon satisfaisante. Vous devinerez sans doute certains nom si je vous dis que pour moi voici ce qui est essentiel : J'aime les stylistes de l'écriture, les auteurs qui travaillent la langue pour servir au mieux l'histoire qu'ils racontent. Ce n'est pas obligatoirement la belle écriture classique, loin de là. J'aime les auteurs exigeants, les explorateurs de l'écrit. Toutefois, mon plaisir s'évanouit aussitôt devant les travaux expérimentaux manquant de sincérité. Un roman bien ficelé mais à l'écriture banale, simplement efficace, me tombera des mains. J'aime et admire les auteurs dont l'écriture apporte une bouffée d'ivresse. Cela inclut, évidemment, des poètes et des nouvellistes.

EB : Quel est votre parcours universitaire ?

IR : Après le baccalauréat série littéraire, j'ai fait une licence de lettres modernes à l'Université de Paris VII. Puis un an de japonais à Langues O, avant de me rendre compte que la société japonaise moderne ne m'attirait pas du tout. Cette même année, j'ai passé le Certificate of Proficiency de Cambridge. Puis, je suis entrée par équivalence en troisième année à l'Institut supérieur d'Interprétariat et de Traduction dont j'ai obtenu le diplôme l'année suivante. Je n'ai jamais trouvé ce que je cherchais à l'université. Je n'ai pas un parcours dans les normes, en tout cas.

EB : Est-ce que vous écrivez ? Si oui, quels types d'écrits ?

IR : Non. Mais traduire, selon moi, c'est écrire... sous contrainte.

EB : Vous considérez-vous bilingue et biculturelle ?

IR : Bilingue, non malheureusement. Biculturelle ou même multiculturelle par histoire familiale, peut-être bien, oui.

EB : Quelle(s) langue(s) avez-vous parlé à la maison et jusqu'à quel âge ?

IR : Le français. Mais j'ai entendu parler italien dès mon plus jeune âge, ce qui fait que, sans l'avoir appris, je le comprends. Et je peux le parler, assez mal ! J'ai aussi entendu un peu de hongrois et de yiddish. Se frotter à d'autres langues dans le cadre familial est un apprentissage de l'oreille, la découverte faite très tôt que la réalité s'incarne dans des mots différents. Je crois que cela crée un effet de perspective très enrichissant.

EB : A quel âge et pendant combien de temps avez-vous séjourné dans un pays anglophone ?

IR : Mon premier séjour en Angleterre, dans une famille, je l'ai fait avant l'entrée en sixième. Puis j'y suis retournée très souvent pour quelques semaines. J'ai aussi été aux Etats- Unis et en Australie.

EB : Parlez-vous d'autres langues ?

IR : L'espagnol, mais je manque de pratique.

EB : Avez-vous des points de chute aux Etats-Unis, au Royaume-Uni ou dans un pays anglophone ?

IR : Oui, j'y ai des amis... et des auteurs.

EB : Que faites-vous pour entretenir vos compétences linguistiques ?

IR : Je lis autant que je peux en anglais, romans, presse, blogs. J'écoute parfois la radio. Je regarde beaucoup de films et de séries en v.o. à la télévision. Je fréquente des Britanniques et des Irlandais installés dans ma région.

EB : Quels aspects de la culture américaine et/ou anglo-saxonne admirez-vous ?

IR : Une certaine forme de liberté vis-à-vis de la langue, du culturel. La faculté de s'extraire de la norme. L'esprit d'aventure. Un grain de folie salvateur. La capacité à inventer et à s'inventer.

EB : Quels aspects de la culture américaine et/ou anglo-saxonne vous heurtent ?

IR : Pour la culture américaine : la violence, le racisme, la peur de l'autre, le génocide indien sur lequel s'est fondée cette société. Pour les Britanniques, les vestiges du colonialisme, le néolibéralisme.

### Trajectoire professionnelle

EB : Traduisez-vous plusieurs langues ?

IR : Non.

EB : Depuis combien de temps exercez-vous ?

IR : Trente-sept ans (!!!) je crois.

EB : Comment en êtes-vous venue à la traduction ?

IR : Par goût invétéré de la littérature.

EB : Qu'avez-vous traduit au tout début ?

IR : Deux ou trois très mauvais romans, heureusement passés à la trappe.

EB : Avez-vous toujours traduit des romans policiers ?

IR : Non, mon éventail est bien plus large. Mais ce sont les premiers bons romans que j'ai traduits. Il s'agissait d'ailleurs davantage de romans noirs.

EB : Quels sont vos genres de prédilection ?

IR : Aucun, à priori, pourvu que l'auteur appartienne à la catégorie des bons écrivains tels que je les apprécie.

EB : Est-ce que vous exercez une autre profession ?

IR : Non. Je n'aurais pas le temps.

EB : Quelles sont vos traductions majeures ?

IR : De quel point de vue ? Du point de vue de qui ? Voulez-vous parler de reconnaissance du public ? De la qualité du roman, de la traduction ? Je ne me suis jamais posé cette question, et au fond, je ne sais pas si elle a le moindre intérêt. Il y a un auteur trop peu connu que je chéris, et sur les romans duquel j'ai passé des heures merveilleuses. Il s'agit de Janwillem van de Wetering. Sinon, j'ai déjà traduit onze romans de Louise Erdrich, et cinq de Ron Rash, ils font partie de ma vie, d'une certaine façon.

EB : Avez-vous écrit des articles, publications ou livres sur la traduction ou sur les œuvres que vous avez traduites ?

IR : Oui, une ou deux fois, sur commande. Mais ça ne m'amuse pas du tout.

EB : Êtes-vous également auteure ?

IR : Non.

EB : Avez-vous des principes qui vous guident ?

IR : Oui. Traduire, autant que possible, des auteurs qui correspondent à ma sensibilité littéraire et ne jamais oublier que la traduction c'est autant de rigueur que de fantaisie. Il y a cette réflexion de Delacroix, dans son Journal, qui à mon sens convient aussi bien à la traduction qu'à la peinture : « Il y a deux choses que l'expérience doit apprendre : la première, c'est qu'il faut beaucoup corriger ; la seconde, c'est qu'il ne faut pas trop corriger. » Et puis ma devise, empruntée de longue date à Henri Michaux : « Ne désespérez jamais, faites infuser davantage. »

EB : Quelle est votre visée traductive/conception de la traduction en général ? Comment percevez-vous votre activité de traduction ?

IR : Rien de bien original, je crains. Être une passerelle entre deux cultures. Donner à lire des œuvres que j'admire et qui en valent la peine à un public qui n'y aurait pas accès autrement. Et que ce processus, cette place que je viens occuper entre l'œuvre originale et le lecteur, me procurent un maximum de plaisir.

EB : Pensez-vous que le métier de traducteur est relativement méconnu du grand public ?

IR : Oui. Je m'en rends compte à chaque fois que j'interviens dans une médiathèque ou une librairie.

Questions plus précises sur la traduction de The Cove (Une Terre d'ombre).

Genre

EB : Selon vous, à quel genre appartiennent les romans de Ron Rash et plus précisément The Cove ? Est-ce que cela dépend du pays ? (Etats-Unis/France) ?

IR : Selon moi ? Ils appartiennent au genre belle et bonne littérature, point barre.

EB : Qu'est-ce qu'un roman noir, un roman policier pour vous ?

IR : Un roman qui traite surtout de l'état de la société.

EB : Trouvez-vous que The Cove est un roman policier typique ?

IR : Non, certainement pas. D'ailleurs Ron Rash est publié en 'Cadre Vert' au Seuil, qui est la collection de littérature générale.

EB : Lisez-vous la critique littéraire en France et aux Etats-Unis ?

IR : Oui, ici et là.

EB : Dans quels rayons trouve-t-on ses livres aux Etats-Unis ?

IR : Tout dépend des libraires, de la librairie et de ses clients. Comme partout. Classer est un acte éminemment subjectif. Perec a écrit de jolies choses là-dessus.

### Réception

EB : Pouvez-vous comparer le succès de RR aux Etats-Unis à celui dont il jouit en France ?

IR : Ron Rash est très admiré aux Etats-Unis où on le considère comme un poète qui écrit des romans et des nouvelles. Les articles ne manquent jamais de rappeler toutes les récompenses qu'il a reçues. Je pense qu'il n'a pas encore tout à fait atteint ce degré d'admiration en France. Sa réputation se construit peu à peu.

EB : A quoi attribuez-vous le succès de RR ?

IR : À son très grand talent d'écrivain, à sa sensibilité et sa sincérité sans faille. Aux sujets qu'il traite, aussi, évidemment.

EB : Qui sont les lecteurs américains de RR aux Etats-Unis ?

IR : Difficile à savoir. Le sait-il lui-même ? Il a certainement beaucoup de lecteurs inconditionnels dans le Sud-Est des Etats-Unis.

### Processus de traduction

EB : Combien de temps vous donne-t-on pour traduire un roman ?

IR : Dans l'idéal, le temps qu'il me faut. Cela varie évidemment avec la longueur et la difficulté de l'œuvre.

EB : Pouvez-vous décrire le processus depuis la demande de traduction à sa livraison ?

IR : L'éditeur me donne le roman à lire. S'il me plaît, j'accepte de le traduire, j'ai cette chance. Se pose ensuite la question des délais. Si mes délais conviennent à l'éditeur, je me mets à la traduction dès que possible. Rarement sur le champ, car j'ai toujours plusieurs traductions à venir. La traduction dure plusieurs mois pendant lesquels je



travaille et relis de nombreuses fois l'original, peaufine le texte final. Ensuite je le remets et il est lu par l'éditeur. Puis par un correcteur, plus souvent une correctrice. Nous discutons des suggestions qui me sont faites. L'ouvrage est composé. On m'envoie les premières épreuves que je relis et sur lesquelles je peux encore apporter quelques corrections. Puis les secondes. Vient enfin la publication.

EB : Aviez-vous en tête un lectorat plus ou moins défini/précis lors de la traduction de *The Cove* ?

IR : Certainement pas ! Pour moi, ce serait une absurdité. Non, je ne pense aux lecteurs que dans les rares cas où la compréhension du texte risquerait d'être mise en péril par une trop grande fidélité à l'original. Quand je traduis, je pense surtout à l'œuvre.

EB : Est-ce que votre maison d'édition vous a défini un lectorat plus ou moins défini/précis à « viser » ?

IR : Non, bien sûr ! Ce serait la négation de toute littérature.

EB : Aimez-vous les contraintes ? Les voyez-vous comme un défi nouveau à relever ?

IR : Oui.

EB : Avez-vous un 'journal de bord' de vos traductions ?

IR : Parfois, quand j'y pense, je prends quelques notes. Je regrette toujours, quand c'est fini et oublié, de ne pas avoir tenu un journal au jour le jour.

EB : Quels outils (livresques, humains, informatiques ou autres) utilisez-vous pour traduire ?

IR : Dictionnaires anglais/anglais papier ou sur Internet, livres pratiques ou techniques, romans et documents en français, questions à l'auteur et à des amis de langue anglaise, à des collègues de l'ATLF. Enquêtes téléphoniques auprès de spécialistes, quand c'est nécessaire. Je pose beaucoup de questions et j'écoute beaucoup.

EB : Avez-vous pu contacter l'auteur R.R et échanger avec lui sur des points de traduction ?

IR : Oui. Avant même de le rencontrer. Grâce à Internet, c'est encore beaucoup plus facile que par le passé.

EB : Quand vous avez une question de traduction concernant le texte en anglais (finesses, compréhension), à qui la posez-vous ?

IR : D'abord à mes amis de langue anglaise, puis à l'auteur. Aux deux, parfois, pour confirmation.

EB : Lorsque vous avez une question concernant un choix de traduction concernant le texte traduit en français, et la façon dont il sera compris par le lecteur français, à qui la posez-vous ?

IR: D'abord, je fais infuser davantage, ce qui règle souvent la question. Il m'arrive de « faire des tests » dans mon entourage proche.

#### Relation avec la maison d'édition

EB : Qui est l'éditeur ?

IR : C'est une éditrice : Marie-Caroline Aubert, au Seuil.

EB : Comment avez-vous commencé à travailler pour cette maison d'édition ?

IR : J'avais commencé à traduire Ron Rash au Masque pour Marie-Caroline Aubert. Quand elle est entrée au Seuil, j'ai suivi.

EB : Qui a pris la décision de faire traduire The Cove ?

IR : Marie-Caroline Aubert.

EB : Pourquoi ?

IR : Drôle de question ! Trois romans de RR avait déjà été traduit à cette date. Un auteur, un bon, ça se suit !

EB : Comment avez-vous été choisie ?

IR : Pour « One Foot in Eden », le premier roman de RR acheté par Le Masque en France, MCA me l'a proposé parce qu'elle connaissait et appréciait mon travail. Je n'ai pas traduit « Serena », parce que Le Masque refusait de me payer au tarif demandé et n'a pas jugé bon de recourir aux subventions du CNL, comme pour One Foot in Eden. Ça s'est mal passé. On est donc revenu vers moi pour le suivant. Au moment de traduire The Cove, j'étais déjà considérée comme la traductrice attitrée RR. « I need this girl ! », c'est ce qu'a dit RR, un jour.

EB : Etes-vous en contact avec les relecteurs, l'éditeur, la maison d'édition pendant la phase de traduction ? Si oui, pour quel type de problématique ?

IR : Pas pendant la phase de traduction. Je n'en ai pas besoin. Si j'ai des questions, je les garde pour la fin.

EB : Quelles sont les contraintes éditoriales (de tous genres)?

IR : La qualité de la traduction, tout d'abord. Trouver un bon titre français. Publier en respectant une certaine régularité pour que le public n'oublie pas l'auteur.

EB : Vous considérez-vous comme 'auteure' du texte traduit ?

IR : Auteure second(e), pourquoi pas ?

EB : En ce qui concerne la relecture, en tant qu'auteure du texte traduit, avez-vous toujours le dernier mot concernant les modifications ? Qui prend la décision finale concernant plusieurs choix de traduction possibles ?

IR : C'est moi.

EB : Relisez-vous vos traductions une fois le livre publié ?

IR : La plupart du temps, non. Il m'est pourtant arrivé de le faire si j'avais besoin d'en parler à des lecteurs.

EB : Avez-vous un retour de la part de la maison d'édition ?

IR : Oui, bien sûr. On m'envoie toute la presse. Je suis toujours tenue au courant lorsque l'auteur vient en France. Et associée à certains événements.

### Le métier de traducteur

EB : Que vous procure la traduction ?

IR : De grandes satisfactions. C'est une fabuleuse ouverture d'esprit. Une garantie d'exigence vis-à-vis de soi-même et des autres.

EB : Est-ce que la traduction vous fait évoluer dans un/plusieurs domaines de votre vie professionnelle/personnelle/culturelle ?

IR : Bien sûr. Se frotter jour après jour à la littérature vous fait vivre plusieurs vies et ne peut vous laisser indemne.

EB : Est-ce que votre écriture a évolué ?

IR : C'est un outil qui s'est affiné, assoupli, diversifié.

EB : Si vous deviez retraduire les œuvres que vous avez traduites au début de votre carrière, les traduiriez-vous différemment ?

IR : Avec moins d'insouciance, certainement. Un autre regard, en tout cas. Plus de maturité, peut-être.

EB : Qu'est ce qui est ressorti d'un point de vue personnel, de la traduction de ce roman ?

IR : Je ne saurais le dire précisément, mais il reste toujours quelque chose, une nouvelle strate, des alluvions... Avec Ron Rash, j'explore toujours les références historiques ou littéraires au moment de la traduction. C'est une immersion totale, puis je passe à autre chose avec le roman suivant. La strate se trouve alors recouverte, mais elle demeure et enrichit mon sous-sol.

EB : Selon vous, à quels autres acteurs et facteurs une traduction est-elle intimement liée?

IR : Je ne suis pas sûre de très bien comprendre votre question. Je ne crois pas qu'une traduction doive être intimement liée à quoi que ce soit... Comme un acteur, le traducteur va probablement chercher en lui des éléments qui viennent enrichir sa traduction, mais elle doit lui rester extérieure.

EB : Quels sont les aspects du métier de traductrice et de la traduction à proprement parler que vous devez « négocier » ?

IR : À part, les tarifs, je ne vois pas très bien de quoi vous voulez parler ! De la discipline personnelle ?

EB : Que pensez-vous de la place et de la fonction du traducteur dans la confluence des cultures et langues américaine et française ?

IR : Je pense qu'elle est essentielle. Les Français lisant en v.o. étant fort peut nombreux, sans les traducteurs cette « confluence » ne serait que celle de deux tout petits ruisseaux.

EB : Avez-vous traduit un roman écrit en langue anglaise par un auteur inconnu en France et en Europe ou aux Etats-Unis, venant d'un pays ou d'une culture inconnus mais jouissant d'un succès littéraire dans son pays d'origine?

IR : Non, je ne crois pas.

EB : Seriez-vous prête à le faire sans avoir trouvé de maison d'édition dans le but de faire connaître un auteur que vous admirez ?

IR : Peut-être, mais matériellement c'est difficilement réalisable. Il faut vivre et payer les factures. De toute façon, c'est prendre le problème à l'envers, il vaut mieux

commencer par chercher une maison d'édition, ou un agent. Si le livre est traduit mais pas publié, pas diffusé, en quoi cela servirait-il l'auteur ?

Qu'est ce qu'une bonne traduction ?

EB : Comment évaluez-vous la « qualité » d'une traduction ? Qu'est-ce qu'est une traduction de qualité selon vous ?

IR : Celle qui respecte l'essence de l'original. Une traduction dans laquelle on ait l'impression de faire l'expérience de la langue de départ, mais pas au détriment de la langue d'arrivée. Une traduction qui respecte le lecteur autant que l'auteur. Une traduction qui n'existe pas, car on n'y arrive jamais vraiment...

EB : A quel degré d'invisibilité pensez-vous que le traducteur devrait se situer ?

IR : Le traducteur est toujours là, ce sont les mots qu'il a choisis que le lecteur français lit... et pas là, car la stature de l'auteur le dissimule. Si le lecteur trouve que l'auteur a un style admirable, il devrait, une fois sa lecture terminée, rendre justice au traducteur. Cette visibilité, ou cette invisibilité, dépendent donc de la sensibilité du lecteur à la langue. Je ne crois pas qu'elle puisse être volontairement quantifiée par le traducteur qui est toujours très ambivalent face à cette question.

EB : Avez-vous plutôt une position sourcière ou cibliste dans votre démarche de traduction ou cela dépend-t-il d'autres facteurs (du type de texte, du destinataire ou de la raison pour la traduction) ?

IR : Je suis pour la meilleure traduction possible du texte à traduire. Chaque page de traduction est un cas particulier qui demande à repenser sa position.

EB : Avez-vous retraduit des traductions effectuées par vous ou par un autre traducteur ?

IR : Oui.

EB : Si oui, quelle était votre démarche ?

IR : Oublier complètement que le texte a déjà été traduit, dans le cas d'un texte déjà traduit par un autre. Éviter les écueils dans lesquels j'étais tombée pour ce qui est d'une de mes traductions, mais respecter mes audaces d'autrefois.

EB : Avez-vous parfois été tentée par une liberté capricieuse ?

IR : La liberté, je la prends quand elle me semble de bon aloi. Si elle est capricieuse, non.

EB : Qu'est-ce que la fidélité en traduction pour vous ?

IR : Je crois que c'est une fausse question. On ne peut pas généraliser. Chaque œuvre apporte son lot d'interrogations, de problèmes, de façons de les résoudre. Je suis contre toute mise en cases ! Contre toute théorie abusive !

#### Visée traductive

EB : Que pensez-vous de la conception de la traduction des Belles Infidèles ?

IR : Ce n'est pas mon genre. Surtout pour ce qui est de la « supériorité » d'une langue sur une autre. Et je m'efforce de faire « vrai » plutôt que « beau ».

EB : Est-il possible de systématiser ou de théoriser la pratique de la traduction ?

IR : Pas pour l'esprit rebelle que je suis;-)

EB : Quels cas de figure vous poussent à opter pour une note en bas de page ? Est-ce une démarche de votre part ou une demande de l'éditeur ?

IR : Je n'irai pas jusqu'à dire que la note en bas de page est la honte du traducteur (de romans) mais je les évite au maximum. Cela dit, j'aime mieux une note qu'une traduction 'franchouillarde' d'une réalité étrangère. C'est parfois une demande de l'éditeur. Je pense aux références indiennes dans les romans de Louise Erdrich.

EB : Quel est le degré de créativité que l'on vous autorise ?

IR : On ne me met pas aucune barrière pourvu que le texte français n'en devienne pas totalement obscur. La traduction étant une re-création, il serait dommage d'être ligotée.

EB : Ya-t-il une éthique du traduire qu'un traducteur devrait respecter, que vous respectez ?

IR : Donner le meilleur de moi-même. Travailler jusqu'à ce qu'à être satisfaite du résultat, tout en sachant pertinemment que ce n'est jamais ni parfait ni terminé.

#### Poétique de l'auteur

EB : Pour les passages poétique ou lyriques, comment procédez-vous ? (Essayez-vous de traduire en conservant le même effet littéraire (allitérations, rythme, syntaxe etc) ou est-ce que le primat du sens l'emporte ou adoptez-vous une autre démarche ?)

IR : Le même effet littéraire, autant que possible. Le souffle, le rythme, en respectant au maximum le sens. C'est une sacrée gymnastique. Et cela, malgré toute la diversité des deux langues.

EB : Quels aspects ou passages vous ont posé le plus de difficultés ?

IR : J'ai traduit au moins trois romans, depuis. Je ne m'en souviens plus. Je n'ai pas pensé à le consigner dans un journal. Si je me souvenais de tout, ma tête exploserait. Il faut faire de la place pour les problèmes du jour !

Exemples précis :

EB : Comment procédez-vous lorsque vous avez des choix de traduction ou de démarche à faire ?

IR : ... je fais infuser davantage !

EB : Quels sont les effets voulus par Ron Rash que vous avez considéré comme étant plus importants que le contenu culturel ?

IR : Impossible de répondre à toutes ces questions. Désolée. Il faudrait que je relise les deux versions et je n'ai vraiment pas ce temps-là à vous offrir.

EB : Voulez-vous mettre en évidence certains aspects du roman lorsque vous traduisez ou vous arrive-t-il d'évacuer un effet ou un aspect car vous jugez qu'il ne sera pas compris ?

IR : Je ne considère pas que ce soit le rôle du traducteur d'influer ainsi sur le contenu.

EB : Pensez-vous que votre traduction révèle un nouveau versant de l'écriture de Ron Rash (ou du moins certains aspects contenus dans le roman original mais qui ne sont pas mis en lumière dans le texte original)?

IR : Je ne crois pas. Ou alors c'est totalement inconscient.

EB : Est-ce qu'il y a des aspects culturels qui ont été exclus de façon intentionnelle dans la traduction ?

IR : Non.

Clichés culturels

EB : En général, comment procédez-vous pour traduire une expression idiomatique ou une expression toute faite ?

IR : Je cherche d'abord s'il y a un équivalent en français. S'il n'y en a pas et que l'image est importante parce qu'il faut filer la métaphore, j'essaie de créer quelque chose qui tienne debout. Si c'est trop tiré par les cheveux, que cela ne passe pas, je procède parfois par glissement.

Le vernaculaire

EB : Quelle était votre démarche et votre visée concernant la traduction de l'oralité ?

IR : Eviter toujours les élisions qui sont lassantes et rendent le texte illisible. Témoigner de la présence de ce langage autre, autrement construit.

EB : Vouliez-vous reproduire un langage familier 'américain' cohérent en français ou un langage familier propre à une région ou à un milieu en France ? Si oui, lequel(s) ? Avez-vous été créative ? Avez-vous fait des recherches ? Si oui, auprès de personnes ou dans d'autres romans ?

IR : Un langage familier américain en français, cela existe-t-il ? Si oui, ça m'intéresse. Mais l'idée même me paraît absurde. J'ai tenté de tordre un peu la syntaxe pour évoquer un parler un peu fruste, de gens qui n'ont pas été à l'école, qui usent de particularismes, de tournures aux sonorités rustiques, de mots inusités, mais qui ne renverraient pas à une région française en particulier. Il serait absurde qu'un montagnard des Appalaches parle comme un paysan berrichon ! Oui, c'est une démarche créative : pour trouver ces formules, j'écoute beaucoup parler les gens, je laisse traîner mes oreilles et mets de côté des expressions glanées ici et là qui me plaisent, je lis des romans pour y faire mon marché. Je suis toujours à l'affût.



Annexe 6 : entretien avec Jean Mattern, auteur, acquisitions en littérature étrangère chez Gallimard. Toulouse, 1er février 2016.

EB : Que représente la maison d'édition Gallimard ?

JM : Gallimard est la troisième marque française la plus connue au monde après Chanel et Michelin.

EB : Pouvez-vous me présenter votre domaine de cette maison d'édition en quelques mots ?

JM : La collection littérature étrangère a été créée en 1931. A cette époque, il y avait 2000 titres disponibles. Il y a environ 35 nouveautés par an et environ 43 à 44 langues traduites, le maltais étant la dernière langue.

EB : Qui valide les choix éditoriaux ?

JM : C'est Antoine Gallimard.

EB : Est-ce que vous suivez les tendances du marché ?

JM : Nous faisons avec le marché, pas en fonction du marché. Ce n'est pas le marché qui dicte notre politique éditoriale.

EB : Que représente environ la part des contrats avec l'étranger ?

JM : En 2014, une enquête a été menée auprès de 106 éditeurs et il s'avère qu'il y a eu plus de 13000 contrats avec l'étranger. Il y a 10 ans, c'était de l'ordre de 6000. C'est donc une progression de 120%. Aujourd'hui, la cession des droits de traduction est un relais de croissance pour l'économie française. La demande des éditeurs d'avoir des droits mondiaux augmente car cela marche. La première langue est l'anglais, la deuxième est le français. Les salons du livre sont très importants. Entre cinq et sept éditeurs y vont. Certains éditeurs sont rationnels, ils prospectent, ils ont une démarche structurée, ce qui est différent d'une démarche moins pragmatique.

EB : Quels sont les salons où vous vous déplacez et pourquoi ?

JM : Les salons importants sont Londres et Frankfort. Gallimard va à Frankfort mais pas à Londres.

EB : Que se passe-t-il lors de ces salons du livre ?

JM : Il faut se poser la question de ce qu'on va faire à la foire. Lors des salons, il y a des échanges entre les acheteurs qui sont des agents littéraires, et les vendeurs de droits, pour constituer le catalogue. Les agents littéraires donnent beaucoup d'importance au catalogue pour que nous puissions voir rapidement les produits. Puis ils nous relancent. Lorsqu'on va à un salon, les rendez-vous avec eux sont déjà pris. Chaque rendez-vous dure entre trente minutes et une heure. Les salons permettent aux agents de voir qui sont les diffuseurs et les distributeurs en France et quelles sont les maisons d'édition qui montrent une image de stabilité.

EB : Comment choisissez-vous quels agents littéraires vous allez rencontrer et à quoi cela sert-il ?

JM : Ces échanges se font en fonction des affinités, des réseaux. Ils permettent d'avoir des tuyaux, des lectures comparées. Les enchères sur les lieux de foires ou de salons sont rares. Il y a une grosse préparation en amont. C'est comme du speed-dating. Lors des rencontres, on accorde environ trente minutes à chaque vendeur de droits.

Pour les grands salons, on n'a pas besoin d'improviser les rendez-vous car les grandes maisons d'édition sont surbookées. Le programme est bouclé trois mois à l'avance. Les rendez-vous sont pris trois ou quatre mois à l'avance. On détermine quel rendez-vous peut être bénéfique. On doit bien cibler les interlocuteurs. On a moins d'appels réels que de mails. Quelque fois, on préfère les appels car c'est plus rapide.

EB : Comment se passe ce 'speed-dating' ?

JM : Ce sont les vendeurs de droits qui parlent de la pertinence de leur choix et le rapport avec un projet ou la politique éditoriale d'un éditeur et ce sont eux qui sollicitent les rendez-vous. L'éditeur écoute, donc c'est une position plus facile pour l'éditeur. Ces salons et rencontres permettent de faire le point. On doit aussi expliquer pourquoi il y a eu un refus.

EB : Dans quels cas refusez-vous un livre ?

JM : On refuse quand quelqu'un n'a pas pris la peine de faire des recherches pour savoir ce qu'on a publié. Quelque fois, cela ne donne rien pendant dix à quinze ans pour les vendeurs et d'un coup, on peut être intéressé. Il faut persévérer. Il faut une préparation méthodique.

EB : Comment faites-vous pour sélectionner un titre en dehors des salons ?

JM : Gallimard reçoit environ 2000 propositions par an pour seulement 35 titres publiés. Il y a donc un gros travail de tri à faire. Je me constitue un réseau de confiance pour faire ce tri dans mes mails. Ce qui est important, c'est la préparation et la constitution d'un réseau. Il faut savoir où trouver les informations. Vers qui on va et pourquoi. Si on connaît le nom de la personne qui recommande, ça gagne du temps, sinon ça prend beaucoup de temps pour répondre aux mails. La politique éditoriale se construit au fil des salons.

EB : Vous connaissez la politique d'accompagnement collectif et l'aide financière du CNL pour l'intraduction qui est historique.

JM : Oui, il y a une commission pour la fiction et la non-fiction et trois sessions par an. Il y a un travail sur un projet achevé mais non publié. La traduction fait l'objet d'une expertise. Soit le projet est refusé, soit il est ajourné, ce qui lui donne une deuxième chance. L'aide est à hauteur de 40% ou 60%.

En intraduction, c'est l'Institut Français qui est le bras armé du ministère. L'anglais représente 44% des intraductions, l'espagnol 8%. Si les coûts sont minimes, le CNL prend en charge la cession des droits. Il y a également une aide à nous, les éditeurs. On porte une attention particulière mais non réglementaire pour l'anglais en premier.

En intraduction, la rémunération plancher est de 21€/feuille. Pour l'aide, 60% va à l'éditeur, 40% au traducteur. Un éditeur qui rémunère son traducteur à moins de 21€/feuille ne peut pas déposer de demande d'aide. Il y a des problèmes avec les traductions de la non-fiction effectuée par des universitaires (traduction érudite, presque de la création) qui sont prêts à payer pour l'édition.

EB : Est-ce qu'il existe d'autres aides ?

JM : Europe Créative donne aussi une aide, comme le CNL. Certains pays n'aident que pour l'extraduction et pas l'intraduction, dans une volonté de promouvoir la littérature nationale. Il n'y a que la France qui aide dans les deux sens, l'extraduction et l'intraduction. Par exemple, les Pays Bas ne choisissent que dix titres par an à promouvoir. Ce serait un tollé en France si cette politique était mise en place.

EB : Pouvez-vous expliquer le processus financier une fois qu'un titre a été choisi en intraduction ?

JM : Gallimard doit payer une avance et les frais de traduction. Même si Gallimard a une vraie stabilité financière et une puissance commerciale, sur 35 titres sélectionnés par an, seuls quinze gagnent réellement de l'argent où les marchés bougent. Pour les années moyennes, c'est plutôt dix titres par an qui rapportent de l'argent. On perd beaucoup d'argent sur certains titres et on compense cette perte par des titres qui gagnent de l'argent. On doit s'ouvrir à d'autres choses, ça peut être la recherche de voix singulières ou la publication de littératures de langues rares.

L'Italie n'a pas de dispositif pour soutenir leur production. L'Angleterre non plus, mais elle n'a pas besoin d'un tel dispositif (genre CNL ou Europe Créative). C'est donc une question de stratégie politique. Il y a des dispositifs d'aide dans d'autres pays (comme Bruxelles en Belgique) mais ils sont tellement difficiles à obtenir et il y a 48 pages de dossier de données économiques à remplir que c'est dissuasif.

Lorsqu'on obtient une aide, que ce soit du CNL ou d'un autre dispositif étranger, on répercute directement l'aide sur le prix de vente qu'on diminue car on est une maison d'édition avec une stabilité financière, on peut se le permettre, ce qu'une autre maison d'édition ne pourrait peut-être pas se permettre de faire. Car de plus, il y a une incompréhension du public concernant les prix des livres traduits, et c'est pour ça qu'une aide d'un dispositif est important pour nous.

Quand on fait une recherche de marché, on émet des espérances de vente sur 2500 exemplaires seulement pour équilibrer le budget, pas pour faire des bénéfices. Le point d'équilibre d'un livre se situe entre 3000-3500 exemplaires vendus. C'est un

différentiel qu'on essaye d'absorber par le prix sur le titre qui a marché pour équilibrer le budget et maintenir des prix abordables pour le public.

Le coût de la production d'un livre et la traduction sont souvent plus élevés que le chiffre d'affaires, donc sans aides ou de dispositifs d'aide (CNL etc), les petites maisons d'édition

EB : Est-ce que ces aides influent sur votre politique éditoriale ?

JM : Une politique d'édition se construit sur un désir et une conviction. L'aide publique ne peut pas s'y substituer. De plus, le dispositif national (donc les règles) fait que le CNL n'a pas trop le choix et doit être un peu stricte. Les conditions sont assez drastiques. Le CNL ne donne une aide qu'à un éditeur qui a déjà publié un livre, cela montre que c'est quelqu'un d'engagé. Dans les domaines artistiques, c'est difficile. Il y a des taux de subventionnements publics qui ne peuvent pas être dépassés. Cela donne de la légitimité à l'ensemble. Ces règles paraissent dures mais elles sont le garant qu'on ne fait pas n'importe quoi avec l'argent public.

Je rajouterai que Le grand public a un comportement moutonnier contre lequel l'édition lutte. Le lecteur est responsable de se précipiter derrière les best-sellers. Il faut maintenir cette diversité dans les propositions littéraires car il y a des livres qui sont refusés par des grandes maisons d'éditions qui peuvent être publiés par des petits ou moyens éditeurs. Sur quinze titres que Gallimard choisit, il y a eu environ 1500 refusés parmi lesquels il y a des bons livres. Nous sommes obligés de nous prononcer - sur le bénéfice estimé - sur l'intraduction avant la publication de l'œuvre dans son pays d'origine, surtout pour les titres en anglais ou venant du Royaume-Uni ou des Etats-Unis. Donc détrompez-vous, on ne peut même pas se baser sur le succès d'un titre dans son pays d'origine. Certains titres anglais ou américains sont vendus en France avant leur parution dans leur pays d'origine. Aujourd'hui, un fichier PDF sur un titre est envoyé en même temps dans les pays d'origine et à l'international. Mais, même si un titre remporte un gros succès dans son pays d'origine, ce n'est pas un élément déterminant pour nous. Les éléments déterminants sont d'ordre subjectif, portant sur la 'qualité littéraire de l'œuvre' et non pas sur son sujet. Un livre est une œuvre littéraire et n'est pas sur un sujet. Je déteste le mot 'pitch' ou la question « Ça parle de quoi ? » au sujet d'un livre, cela m'est insupportable.

EB : Quels sont les critères sur lesquels vous vous basez pour évaluer la qualité littéraire d'une œuvre ?

JM : Les éléments subjectifs que l'on prend en compte sont le genre, l'originalité au sein du genre, si l'écriture est belle, s'il y a une adéquation entre le sujet et la langue, le rapport avec ce qui s'est fait avant dans le genre. Proust parle comme si on était ignorants de ce qui s'est fait avant, si le livre est novateur. Novateur ne veut pas dire que c'est n'importe quoi. Il faut que le livre apporte quelque chose à la langue et à la culture.

Ensuite je soumetts le livre à l'appréciation de lecteurs en qui j'essaie d'avoir confiance. En tant que responsable des titres étrangers, on a une pratique de la lecture.

EB : Comment faites-vous pour demander une retraduction ?

JM : Pour les retraductions, lorsqu'un titre tombe dans le domaine public, on peut faire ce qu'on veut. 'Domaine public' veut dire 70 ans après la mort du créateur original. Donc l'auteur n'est plus protégé par ses droits d'auteur.

EB : Que faites-vous si un livre traduit ne se vend pas ?

JM : Quand un livre ne se vend pas en librairie, il est retourné à l'éditeur au bout de trois mois. Les petites maisons d'éditions peuvent faire une mise en avant d'une traduction d'une façon plus marquée qu'une grande maison d'édition. Chez nous, le texte traduit est 'noyé dans la masse'. Il y a aussi le problème d'absence de curiosité des médias. Il y a un nivellement par le bas. On parle toujours des mêmes auteurs tout le temps. La crise de la presse est réelle. Ainsi, il y a moins d'espace pour les titres plus pointus. Heureusement en France, il y a un bon réseau de libraires. Il y a de plus en plus de travail fait avec des libraires, beaucoup plus qu'avant. Gallimard peut contacter un libraire très engagé. Il n'y a pas de recette miracle pour attirer les lecteurs sur certains titres.

EB : Merci beaucoup pour votre disponibilité et d'avoir accepté spontanément de m'accorder du temps pour répondre à mes questions.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

#### Corpus

##### – Œuvres originales:

– JOHNSON, Craig, *Death Without Company* [2006]. New York, Penguin Books, 2007.

– JOHNSON, Craig, *The Cold Dish* [2005]. New York, Penguin Books, 2006.

– RASH, Ron, *The Cove*, Ecco, HarperCollins Publishers, 2012.

– RASH, Ron, *Serena*, Ecco, HarperCollins Publishers, 2008.

– RASH, Ron, *One Foot in Eden*, Novello Festival Press, Charlotte, Caroline du Nord, 2002.

##### – Traductions :

– JOHNSON, Craig, *Little Bird*. Traduit par Sophie Aslanides. Paris, éditions Gallmeister, [2009], 2011.

– JOHNSON, Craig, *Le Camp des Morts*. Traduit par Sophie Aslanides. Paris, éditions Gallmeister, [2010], 2012.

– RASH, Ron, *Un Pied au Paradis*, traduit par Isabelle Reinharez, Paris, éditions du Masque avec le concours du Centre National du Livre, 2009.

– RASH, Ron, *Serena*, traduit par Béatrice Vierende, Paris, éditions du Masque avec le concours du Centre National du Livre, 2011.

– RASH, Ron, *Une Terre d'Ombre*, traduit par Isabelle Reinharez, Paris, éditions du Seuil, 2014.

## Sources secondaires

### Ouvrages de traductologie

- AGORNI, Mirella, “Locating systems and individuals in translation studies,” p. 123-135, in Michaela Wolf, Alexandra Fukari, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.
- AMOSSY, Ruth, « D’une culture à l’autre : réflexions sur la transposition des clichés et des stéréotypes », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude, MEJRI, Salah, *Le Figement Linguistique : la Parole Entravée*, Paris, Honoré Champion, coll. Lexica, 2011.
- ANTOINE, Fabrice, « Le dictionnaire bilingue, conservatoire de clichés », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.
- APTER, Emily, *Against World Literature, On the Politics of Untranslatability*, New Left Books, Verso, London, New York, 2013.
- BAKER, Mona, *Routledge encyclopedia of translation studies*, edited by Mona Baker, London and New York, Routledge, 2001.
- BAKER, Mona, *In Other Words*, London, Routledge, 1992.
- BALLARD, Michel, *Histoire de la traduction*, Bruxelles, De Boeck, 2013.
- BALLARD, Michel, éd., *La traduction, contact de langues et de cultures, volume 1*, Arras, Artois Presses Université, 2006.
- BALLARD, Michel, « À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes*, Hors-série, *Traduire ou « Vouloir garder un peu de la poussière d’or »*, Paris, PSN, 2006.
- BALLARD, Michel, « La traduction du nom propre comme négociation », *Traduire la culture*, *Palimpsestes*, n° 11, (sous la direction de Paul Bensimon), Paris, PSN, 1998.



- BALLARD, Michel, *La traduction : de la théorie à la didactique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986.
- BAMBRI, Tului, “Aisance et précision : trois traductions de Ferdydurke (1937) de Witold Gombrowicz, *Traduire l’humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.
- BANDIA, Paul, “Cheikh Anta Diop: Translation at the service of history,” p. 209-229, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.
- BASTIN, Georges, L., “Francisco de Miranda, intercultural forerunner,” p. 19-43, in John MILTON, Paul BANDIA, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.
- BELLOS, David, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*, London, Faber and Faber, 2011.
- BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur ». *Oeuvres choisies*. Paris, Julliard, 1959.
- BENSIMON, Paul, La lecture du texte traduit, Palimpsestes, n° 9, (sous la direction de Paul Bensimon), Paris, PSN, 1995.
- BENSIMON, Paul, Niveaux de langue et registres de la traduction, Palimpsestes, n° 10, (sous la direction de Paul Bensimon), Paris, PSN, 1996.
- BENSIMON, Paul, *Traduire la culture*, Palimpsestes, n° 11, (sous la direction de Paul Bensimon), Paris, PSN, 1998.
- BERMAN, Antoine. *L’âge de la traduction : la tâche du traducteur de Walter Benjamin, un commentaire*, texte établi par Isabelle Berman. Paris, PU de Vincennes, 2008.
- BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*. Paris, Seuil, [1985], 1999.

- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard, 1995.
- BERMAN, Antoine, « La traduction et ses discours », *Meta : Translator's Journal*, vol. 34, p. 672-679, 1989 : <http://id.erudit.org/iderudit/002062ar>
- BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger*. Paris, Gallimard, 1984.
- BERRETTI, Jany, « Le cristal, le miroir, la glace : traductions françaises d'un cliché dans *Hamlet* », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.
- BLOMMAERT, Jan, “Bourdieu the Ethnographer. The Ethnographic Grounding of Habitus and Voice,” *The translator*, vol. 11, no. 2, Special issue on Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting, Goldsmith College, University of London, 2005, pp. 219-236.
- BOISSEAU, Maryvonne, « De la traductologie aux sciences de la traduction ? », dans *Traduction et interprétation face aux défis actuels*, *Revue française de linguistique appliquée*, vol. 21, Pub. linguistiques, Strasbourg, 2016.
- BOISSEAU, Maryvonne, *Traduire la figure de style*, *Palimpsestes*, n° 17, (éd. M. Boisseau, sous la direction de Christine Raguét), Paris, PSN, 2005.
- BOISSEAU, Maryvonne, « ‘Je brûle pour Thésée’, Réflexions sur les opérations linguistiques engagées dans la traduction d’une métaphore de Phèdre », *Palimpsestes*, n° 17, (éd. M. Boisseau, sous la direction de Christine Raguét), *Traduire la figure de style*, Paris, PSN, 2005, pp. 25-40.
- BOLT, Ranjit, *The art of translation*, London, Oberon books, 2010.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'Art : Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Paris, Points, [1998], 2015.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *Choses dites*, Paris, éditions de Minuit, 1987.

- BOURDIEU, Pierre, « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984.
- BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- BRADFORD, Lisa, Rose, “The agency of the poets and the impact of their translations: *Sur*, *Poesia Buenos Aires*, and *Diario de Poesia* as aesthetic arenas for twentieth-century Argentine letters,” p. 229-257, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.
- BRISSET, Frédérique, « Woody et les bons mots. L’humour dans les versions françaises de Annie Hall et Manhattan », *Traduire l’humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.
- BRUNEAU, Karen, « Traduire la langue-patrie dans les romans de Paule Marshall : aux croisements de l’identité individuelle et collective », *Palimpsestes*, n° 26, (éd. P. Sardin, sous la direction de Christine Raguette), Paris, PSN, 2013, pp. 89-110.
- BUZELIN, Hélène, “Translations ‘in the making’”, p. 135-171, in Michaela Wolf, Alexandra Fukari, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.
- BUZELIN, Hélène, “Unexpected Allies: How Latour’s Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies,” *The translator*, vol. 11, no. 2, Special issue on Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting, Goldsmith College, University of London, 2005, pp. 193-218.
- CACHIN, Marie-Françoise, BRUYERE Claire, « La traduction au carrefour des cultures » (en collaboration avec C. Bruyère) dans *Les mutations du livre et de l’édition dans le monde du XVIIIe siècle à l’an 2000*, Presses de l’Université Laval, L’Harmattan, 2001.
- CACHIN, Marie-Françoise, « Passeurs de culture européenne : les traducteurs anglais à l’époque victorienne », dans *Passeurs culturels dans le monde des médias et*

*de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)*, collection « Référence », presses de l'enssib, Villeurbanne, 2005.

– CAPRA, Antonella, « *Traduttore traditore* : de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature », 2011.

– CASANOVA, Pascale, *La Langue Mondiale*, Paris, Seuil, 2015.

– CASANOVA, Pascale, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, collection « Ponts Essais », Seuil, [1999], 2008.

– CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales, Traduction : les échanges littéraires internationaux*, Paris, n° 144, septembre 2002.

– CASTELLOTTI, Véronique, MOORE Danièle, « Représentations Sociales des Langues et Enseignements », Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2002.

– CHADELAT, Jean-Marc, « Dieu et mon droit ou faire la révolution. Traduire la charge idéologique des mots français dans *Down and Out in Paris and London* de George Orwell », *Palimpsestes*, n° 25, (éd. C. Delesse, sous la direction de Christine Raguet), Paris, PSN, 2012, pp. 203-232.

– CASSIN, Barbara, *Plus d'une langue*, Paris, Bayard, 2019.

– CASSIN, Barbara, *L'éloge de la traduction*, Paris, Fayard, 2016.

– CASSIN, Barbara, *Les Intraduisibles en Traduction*, édition rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, 2014.

– CHESTERMAN, Andrew, « Bridge concepts in translation sociology », p. 171-187, in Michaela Wolf, Alexandra Fukari, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.

– CHUQUET, Hélène, PAILLARD, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Gap/Paris, Ophrys, 1987.

- COLLOMBAT, Isabelle, « La stylistique comparée du français et de l'anglais : la théorie au service de la pratique », *Meta*, vol. 48, 2003, pp. 421-428.
- CORNEVIN, Étienne, « There était an vieil Man natif de Coblenz », *Traduire l'humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.
- COSTANTINESCU, Muguras, « L'altérité dans le texte : entre report et emprunt, entre occasionnel et durable », *Palimpsestes*, n° 25, (éd. C. Delesse, sous la direction de Christine Raguet), Paris, PSN, 2012, pp. 185-202.
- COSTE, Didier, « Le Mondial de littérature », *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, Automne 2005, URL : <http://www.fabula.org/revue/document1096.php>, page consultée le 12/09/2016.
- COSTEY, Paul, « L'illusio chez Pierre Bourdieu. Les (més) usages d'une notion et son application au cas des universitaires », <https://journals.openedition.org/traces/2133>
- CRESSMAN, Darryl, “A brief overview of Actor-Network Theory : Punctualization, Heterogenous Engineering & Translation, 2009,” ACT Lab/Centre for Policy Research on Science & Technology, School of Communication, Simon Fraser University, Canada, consulté le 30/05/2016 :  
  
<http://blogs.sfu.ca/departments/cprost/wp-content/uploads/2012/08/0901.pdf>
- CRONIN, Michael, *Eco-translation : translation and ecology in the age of the Anthropocene*, Routledge, London/New York, 2017.
- CRONIN, Michael, *Translation in the digital age*, Série New perspectives in Translation Studies, Londres et New York, Routledge, 2013.
- CRONIN, Michael, *Translation goes to the movies*, Londres et New York, Routledge, 2009.
- CRONIN, Michael, book review of « Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting », *The translator*, vol. 11, no. 2, Special issue on Bourdieu and the

Sociology of Translation and Interpreting, Goldsmith College, University of London, 2005.

– CRONIN, Michael, “Double Take : Figuring the Other and the Politics of Translation”, *Palimpsestes*, n° 17, (éd. M. Boisseau, sous la direction de Christine Raguet), Paris, PSN, *Traduire la figure de style*, 2005, pp. 13-24.

– CRONIN, Michael, *Translation and Globalization*, Londres et New York, Routledge, 2003.

– DAVREU, Robert « Antoine Berman, penseur de la traduction ».

<http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/1-4/Davreu.pdf>: consulté le 25/09/2015

– DELESSE, Catherine, *Inscrire l'altérité : emprunts et néologismes en traduction*, *Palimpsestes*, n° 25, (éd. C. Delesse, sous la direction de Christine Raguet), Paris, PSN, 2012.

– DELESSE, Catherine, « Le cliché par la bande : le détournement créatif du cliché dans la BD », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.

– DELISLE, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, éditions de l'université d'Ottawa, 1984.

– DEMIRCIOGLU, Cemal, “Translating Europe: The case of Ahmed Midhat as an Ottoman agent of translation,” p. 131-161, in John Milton, Paul BANDIA, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.

– DESMOND, William, « Le cliché : un allié pas forcément encombrant. Le point de vue d'un praticien », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.

– DUFAYS, Jean-Louis, JOUVE, Vincent, *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, éditions scientifiques internationales, 2010.

- DUMONT-LEWI, Laetitia, « Boutades politiques et langage comique. Comment traduire Dario Fo ? », *Traduire l'humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.
- ETKIND, Efim, *La Traductrice*, traduit du russe par Sophie Benech, éditions Interférences, Paris, 2012.
- FEUERHAHN, Nelly, « Traduire, entre mots et images », *Traduire l'humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.
- FILANTI, Rita, “Resisting homogenization : Giorgio Bassani translates James M. Cain,” *Palimpsestes*, n° 26, (éd. P. Sardin, sous la direction de Christine Raguét), Paris, PSN, 2013, pp. 153-174.
- FUKARI Alexandra, WOLF Michaela, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.
- GAMBIER, Yves, « Y-t-il place pour une socio-traductologie ? », p. 205-219, in Michaela Wolf, Alexandra Fukari, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.
- GENIN, Isabelle, « Des métaphores pas si mortes. Redynamisation des métaphores figées dans Moby-Dick et ses traductions françaises », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.
- GENIN, Isabelle, *Traduire l'intertextualité*, *Palimpsestes*, n° 18, (éd. I. Génin, sous la direction de Christine Raguét), Paris, PSN, 2006.
- GERSTENKORN, Jacques, « ‘La bête humaine’ : les métaphores animalières au cinéma », in Ch. Plantin, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, coll. Argumentation et sc. Du langage, 1993, p. 37-45.
- GODARD, Barbara, « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 12, n° 2, 2001, p. 49-82

- FRANCOIS-DENEVE, Corinne, « Chest, hair, bubble and squeak and codswallop. Le sous-titrage d'Easy Virtue », *Traduire l'humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.
- FRECHE Viviane, Séverine Olivier, « Compte rendu de Gouanvic (Jean-Marc), *Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)* », *CONTEXTES* : <http://contextes.revues.org/1033>
- FROELIGER, Nicolas, « De l'absence à l'omniprésence : le cliché en traduction technique », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.
- FROELIGER, Nicolas, *Les noces du numérique et de l'analogique : de la traduction pragmatique*, Traductologiques, Les Belles Lettres, 2013.
- GÉLAT Jacques, *Le traducteur*, Paris, éd. José Corti, 2006.
- GILE, Daniel, « Les clichés et leurs cousins dans la formation des traducteurs », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.
- GILLES, Mathis, *Le Cliché*, Toulouse PU du Mirail, 1998.
- GOUADEC, Daniel, *Profession : traducteur*, Paris, La maison du dictionnaire, 2002.
- GOUADEC, Daniel, *Terminologie et phraséologie pour traduire*, Paris, La maison du dictionnaire, 1997.
- GOUANVIC, Jean-Marc, « Traductologie et double réflexivité : genèse de TTR et sociologie de la traduction de la littérature anglo-américaine en français. », *TTR*, volume 30, p. 13-38, 2017.
- GOUANVIC, Jean-Marc, *Sociologie de l'adaptation et de la traduction : le roman d'aventures anglo-américain dans l'espace littéraire français pour les jeunes, 1826-1960*, Paris, Broché, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2014.



- GOUANVIC, Jean-Marc, « Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une relecture bourdieusienne de la traduction », *Constructing a Sociology of Translation*, Wolf, Fukari, John Benjamins Publishing, Amsterdam, Philadelphie, 2007.
- GOUANVIC, Jean-Marc, *Pratique sociale de la traduction*, Artois Presses Université, Arras, 2007.
- GOUANVIC, Jean-Marc, *Pour une théorie sociologique de la traduction : le roman réaliste américain dans le champ littéraire français, 1920-1960*, Arras, Artois Presses Universités, 2007.
- GOUANVIC, Jean-Marc, « Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une relecture bourdieusienne de la traduction », in Michaela Wolf, Alexandra Fukari, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.
- GOUANVIC, Jean-Marc, “A Bourdeusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances : Field, ‘Habitus’, Capital and ‘Illusio’,” *The translator*, vol. 11, no. 2, Special issue on Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting, Goldsmith College, University of London, 2005, pp. 147-166.
- GOUANVIC, Jean-Marc, *Sociologie de la traduction : la science-fiction américaine dans l’espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois Presses Universités, 1999.
- GRAMMENIDIS, Simon, « Le transfert des emprunts du français au grec », *Palimpsestes*, n° 25, (éd. C. Delesse, sous la direction de Christine Raguét), Paris, PSN, 2012, pp. 127-154.
- GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline, *Syntaxe comparée du français et de l’anglais. Problèmes de traduction*. Gap/Paris, Ophrys, 1981.
- HATIM, Basil, *Teaching and Researching Translation*, Harlow, Pearson, 2013.
- HEILBRON, Johan, SAPIRO, Gisèle, “Outline for a sociology of translation. Current issues and futures prospects,” p.93-109, in Michaela Wolf, Alexandra Fukari,

*Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.

– HENRY, Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, PSN, 2003.

– HERMANS, Theo, “Translation, irritation and resonance,” p.57-79, in Michaela Wolf, Alexandra Fukari, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.

– INGHILLERI, Moira, “The Sociology of Bourdieu and the Construction of the ‘Object’ in Translation and Interpreting Studies,” *The translator*, vol. 11, no. 2, Special issue on Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting, 2005, pp. 125-145.

– JAUSS, Hans, Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l’allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, [1978], [1990], 2015.

– JONES, Francis, R., “Embassy networks: Translating post-war Bosnian poetry into English,” p. 301-327, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.

– KOUSTAS, Jane, « Traduction, réception, subversion : Roch Carrier et Réjean Ducharme au Canada anglophone », Palimpsestes n° 11, *Traduire la culture*, (sous la direction de Paul Bensimon), Paris, PSN, 1998, pp. 107-116.

– KULL Kalevi, TOROP Peeter, “Biotranslation : Translation between Umwelten,” dans Petrilli, p. 315-328, 2003.

– LADMIRAL, Jean-René, LIPIANSKY Edmond Marc, *La Communication Interculturelle*, collection Traductologiques, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

– LADMIRAL, Jean-René, *Sourcier ou Cibliste*, Traductologiques, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

– LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

– LATOUR Bruno, “On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications, 1990,” CSI-Paris/Science Studies – San Diego, consulté le 30/05/2016 :

<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf>

– LAVAULT, Élisabeth, « Fonctions de la traduction et didactique des langues », collection « Traductologie », N° 2, Paris, Didier Érudition, 1985.

– LAVOIE Judith, Jean-Marc Gouanvic. *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras, Artois Presses Université, collection « traductologie », 1999 : <http://id.erudit.org/iderudit/037400ar> et <http://id.erudit.org/iderudit/000569ar>, consulté le 30/09/2015

– LE BLANC Charles, « Toute traduction porte en elle l’histoire de sa lecture. De l’histoire des traductions comme théorie traductologique. » (A paraître dans *Atelier de traduction*, n° 37, dirigé par Christian Balliu, Mathilde Fontanet, Nicolas Froeliger, 2022).

– LECHAUGUETTE, Sophie, « Humour : ne pas traduire ! », *Traduire l’humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.

– LEDERER, Marianne, « Traduire le culturel : la problématique de l’explicitation », *Palimpsestes, Traduire la culture*, n° 11, (sous la direction de Paul Bensimon), Paris, PSN, 1998, pp. 161-172.

– LEMIEUX, René (2016). « La souveraineté peut-elle se transférer ? Les enseignements de la traduction du traité de Waitangi (1840) ». *TTR*, 29, 2, 73-98. URI : [id.erudit.org/iderudit/1051014ar](http://id.erudit.org/iderudit/1051014ar), <https://doi.org/10.7202/1051014ar>, consulté le 05/12/2018

– MANGANO, Daniel, « Réinventer Queneau, La traduction italienne des *Fleurs Bleues* par Italo Calvino », *Traduire l’humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.

– MATTHIEUSSENT, Brice, entretien avec Brice Matthieussent, *Revue Prétextes*, n° 3 :

<http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/entretiens-traducteurs/entretiens/brice-mathieussent-1.htm>

– MEDICI NOBREGA, Thelma, MILTON, John, “The role of Haroldo and Augusto de Campos in bringing translation to the fore of literary activity in Brazil,” p. 257-279, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.

– MERKLE, Denise, “Vizetelly & Company as (ex) change agent : towards the modernization of the British publishing industry,” p. 43-63, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.

– MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, éditions Verdier, 1999.

– MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l’écriture. Poétique de la traduction*. Paris, Gallimard, 1973.

– MESCHONNIC, Henri, entretien de Jacques Ancet avec H. Meschonnic, *Revue Prétexte* n° 3 :

[http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_poesie/discussions/henri-meschonnic.htm](http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/henri-meschonnic.htm)

– MIKSIC, Vanda, « Traduire/adapter la « drontologie » poétique d’Ivan Slamnig », *Traduire l’humour*, *Revue Humoresques*, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.

– MILNE, Anna-Louise, “Placing the commonplace: translation according to Jean Paulhan,” *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.

– MILTON, John, BANDIA Paul, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.

- MOSBAH Saïd, « Traduction et stéréotypie : quand le stéréotype détermine la facture du texte », *La traduction dans le monde arabe*, vol. 45, n° 3, septembre 2000.
- MOSSOP, Brian, “What practitioners can bring to theory – The Good and the Bad,” dans JEAN Peeters, *On the relationships between Translation Theory and Translation Practice*, Berne, Peter Lang, 2003.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles Infidèles*, Paris 6<sup>e</sup>, Cahiers du Sud, 1955.
- MOUNIN, Georges, *Linguistique et traduction*, Université du Michigan, Dessart et Mardaga, 1976.
- MOYES, Lianne, “From One Colonial Language to Another : Translating Natasha Kanapé Fontaine’s ‘Mes lames de tannage’.” *Transcultural*, 10, 1, 64-82. <https://journals.library.ualberta.ca/tc/index.php/TC/article/view/29378>, consulté le 05/12/2018
- MUFTI, Aamir, “Orientalism and the Institution of World Literatures,” *Critical Inquiry*, Vol. 36, n° 3, pp. 458-493, University of Chicago Press, 2010.
- MUNDAY Jeremy, HATIM, Basil, *Translation : an advanced resource book*, London, Routledge, 2004.
- NEWMARK, Peter, *Approaches to translation*, Great Britain, Pergamon Press, 1982.
- NOONAN, Will, « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer », L’humour bilingue de Samuel Beckett, *Traduire l’humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.
- O’SULLIVAN, Carol, “Translation within the margin: The “Libraries” of Henry Bohn,” p. 43-63, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.
- OUSTINOFF, Michaël, « Clichés et autotraduction chez Vladimir Nabokov et Samuel Beckett », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.

- OUSTINOFF, Michaël, « Langues de bois d’hier et parler vrai d’aujourd’hui : de la « novlangue » aux « spin doctors », *Hermès, La Revue* 3/2010 (n° 58), p. 15-21  
URL : [www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2010-3-page-15.htm](http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2010-3-page-15.htm).
- PALOPOSKI, Outi, “Limits of freedom: Agency, choice and constraints in the work of the translator,” p. 189 - 209, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.
- PERGNIER, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, 2e édition, 1980, Université Paris-Val de Marne.
- PERRIN, Laurent, « Citation, lexicalisation et interprétation des expressions idiomatiques » : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/theme5/perrinl.pdf>
- PONZIO, Augusto, “Thomas A. Sebeok, Hybrid Joke-teller,” traduit de l’italien par Susan Petrilli, dans *Postcolonial Text*, vol. 5, n° 4, Routledge, 2009.
- PONZIO, Augusto, PETRILLI Susan, “A tribute to Thomas A. Sebeok, chapitre 15,” p. 309-329, 2003.
- PRADEAU, Christophe, SAMOYAUULT, Tiphaine, *Où est la Littérature Mondiale ?* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.
- PRUNC, Erich, “Priests, princes and pariahs. Constructing the professional field of translation,” p. 39-57, in Michaela Wolf, Alexandra Fukari, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.
- PYM, Anthony, ORREGO-CARMONA David, TORRES-SIMON, Esther, “Status and technology in the professionalization of translators. Market disorder and the return of hierarchy,” *The Journal of Specialised Translation*, n° 25, université Rovira I Virgili, 2016.
- PYM, Anthony, PEREKRESTENKO Alexander, *Translation research projects 2*, Intercultural studies group, Université Rovira et Virgili, Taragona, 2009.

- RAMICELLI, Maria, Eulalia, “Translating cultural paradigms: The role of the Revue Britannique for the first Brazilian fiction writers,” p. 43-63, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.
- REISS, Katharina, *Problématiques de la traduction*, Paris, Economica, 2009.
- RICŒUR, Paul, *Sur la traduction*. Paris, Bayard, 2004.
- ROUHANET-HERLT, Nathalie, « N’ayons pas peur des mots, ils n’ont pas peur de nous », Traduire Les mots et la chose (Jean-Claude Carrière), *Traduire l’humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.
- SALHA, Agathe, « Traductions, adaptations, réécritures des épopées homériques pour la jeunesse », (Université de Grenoble III), consulté le 22/09/2015 :  
  
[http://ressources.univlemans.fr/AccesLibre/PRN/publije/Vol1/pdf/1.2.%20Salha\\_09.pdf](http://ressources.univlemans.fr/AccesLibre/PRN/publije/Vol1/pdf/1.2.%20Salha_09.pdf)
- SAMEH, F. Hanna, “Hamlet Lives Happily Ever After in Arabic : The Genesis of the Field of Drama Translation in Egypt,” *The translator*, vol. 11, no. 2, Special issue on Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting, Goldsmith College, University of London, 2005, pp. 167-192.
- SANCONIE, Maïca, « Au-delà du vertige. Mises en abyme ou la traduction des réseaux de clichés dans les romans Harlequin », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.
- SARDIN, Pierre, *La cohérence discursive à l’épreuve : traduction et homogénéisation*, *Palimpsestes*, n° 26, (sous la direction de Christine Raguet), Paris, PSN, 2013.
- SCHAPIRA, Charlotte, « Proverbe, proverbialisation et dé-proverbialisation », *Langages*, n° 139, 2000, p. 81-97.
- SEBEOK, Thomas A., “Intersemiotic Transmutations : A Genre of Hybrid Jokes,” In Petrilli, p. 307-312, 2003.

- SEON/KIM, Yeong-A, « La traduction du stéréotype dans le texte littéraire : coréen – français », Thèse de l'ESIT, Sorbonne, Paris 3, 2006.
- SÉVRY, Jean, « Du valet au Boy, des littératures coloniales aux littératures africaines : la fabrication des clichés sociolinguistiques et leur traduction », *Palimpsestes*, n° 13, *Le cliché en traduction*, Paris, PSN, 2001.
- SIMEONI, Daniel, “Between sociology and history: Method in context and in practice,” p. 187-205, in in Michaela Wolf, Alexandra Fukari, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.
- SUHAMY, Henri, « La traduction des métaphores et des hypallages dans Shakespeare et dans Scott : quand l'intertextualité s'en mêle », *Palimpsestes*, n° 17, (éd. M. Boisseau, sous la direction de Christine Raguet), *Traduire la figure de style*, Paris, PSN, 2005, pp. 57-70.
- STEINER, George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978.
- SUHAMY, Henri, *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1994.
- TAHIR-GURCAGLAR, Sehnaz, “A cultural agent against the forces of culture: Hasan-Ali Yücel,” p. 161-189, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.
- TRAN-GERVAT, Yen-Maï, « Traduire l'humour », *Traduire l'humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.
- TRIVEDI Harish, “Translating culture vs. cultural translation,” 2007: <http://iwp.uiowa.edu/91st/vol4-num1/translating-culture-vs-cultural-translation>.
- UCHIYAMA, Akiko, “Translation as representation : Fukuzawa Yukichi's representation of the “Others”,” p. 63-85, in John Milton, Paul BANDIA, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.



- VAGUER Céline, « Expressions figées et traduction : langue, culture, traduction automatique, apprentissage, lexique », Jean-Claude Anscombre & Salah Mejri. *Le figement linguistique : la parole entravée*, Honoré Champion, pp. 391-411, Lexica, 2011.
- VAN HOOFF, Henri, *Traduire l'anglais. Théorie et pratique*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1989.
- VENUTI, Lawrence, *Contra Instrumentalism: a Translation Polemic (Provocations)*, University of Nebraska Press, 2019.
- VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation*. London, Routledge, 1998.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, 2<sup>nd</sup> edition. London, Routledge, [1995], 2008.
- VIHEMAA, Ella, « L'éthique du traducteur à l'épreuve de l'écologie », *Méta*, vol. 54, n° 4, p. 857–870, 2009.
- VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, éditions Didier, 1958.
- VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, *Comparative stylistics of French and English*, trad. J. C Sager et M. – J Hamel, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 1995.
- VRECK, Françoise, *l'ABC de la version anglaise*, Paris, Longman France, 1992.
- WALLAERT, Ineke, “Writing foreign: the paradoxes of Baudelaire’s neologizing strategies in his translations of Poe,” *Palimpsestes*, n° 25, (éd. C. Delesse, sous la direction de Christine Raguet), Paris, PSN, 2012.
- WOLF, Michaela, “The location of the “translation field”. Negotiating borderlines between Pierre Bourdieu and Homi Bhabba,” p. 109-123, in Michaela Wolf, Alexandra Fukari, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 74.

– ZUCCHIATTI, Marie-Line, « Traduire Jean-Michel Ribes pour la scène italienne. Un texte, deux versions : comparaison », *Traduire l'humour*, Revue Humoresques, n° 34, Paris, CORHUM, 2011.

– ZURBACH, Christine, “The theatre translation as a cultural agent: A case study,” p. 279-301, in John Milton, Paul Bandia, *Agents of translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2007, vol. 81, 2009.

### **Ouvrages et articles sur le stéréotype**

– AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd., 2016.

– AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan [1997], éditions Armand-Colin, 3<sup>e</sup> édition, 2011.

– AMOSSY, Ruth, *Analyse du discours et sociocritique*, Paris, Larousse, 2005.

– AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan Université, 1991.

– ARNAUD, Pierre J.L, MOON, Rosamund, « Fréquence et emploi des proverbes anglais et français », in Christian Plantin, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, coll. Argumentation et sciences du langage, 1993, p. 323-341.

– BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la Langue*, Paris, éditions du Seuil, [1984], 2015.

– BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris, éditions du Seuil, 1975.

– BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, éditions du Seuil, 1975.

– BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, 1957.

– BRES, Jacques, « Le jeu des ethno-sociotypes », in Christian Plantin, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, coll. Argumentation et sciences du langage, 1993.

- CHAUVIN, André « Lipogramme et rhétorique : aspect du travail du lieu commun chez Georges Perec, in Christian Plantin, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, coll. Argumentation et sciences du langage, 1993, p.27-35.
- COULOMBE, Joseph L., “The Approximate Size of His Favorite Humor: Sherman Alexie's Comic Connections and Disconnections in the Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven,” *American Indian Quarterly*, Vol. 26, N°. 1, 2002, pp. 94-115, University of Nebraska Press.
- DELORIA, Philip J.; *Native Playing Indian American Identities: From Stereotype to Archetype in Art and Literature* by Scott B. Vickers, résumé par Melissa L. Meyer, *The Journal of American History*, Vol. 88, n° 1, 200, pp. 267-269, édition, Organization of American Historians.
- DELOUVEE, Sylvain, LEVY, André, *Psychologie Sociale : Textes Fondamentaux Anglais et Américains*, 2010.
- DUFAYS, Jean-Louis, « Stéréotypes, lecture littéraire et postmodernisme », in Christian Plantin in Ch. Plantin, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, p.80-91
- ELLER Ronald D., *Miners, Millhands, and Mountaineers: Industrialization of the Appalachian South, 1880-1930*, University of Tennessee Press, 1982.
- FELMAN, Shoshana, *La Folie et la Chose Littéraire*, Seuil, 1978.
- FLAUBERT, Gustave, *Le dictionnaire des idées reçues*, éditions Montaigne, Aubier, Paris, 1978.
- FLEMING, Walter, “Myths and Stereotypes about Native Americans,” *The Phi Delta Kappan*, Vol. 88, No. 3, 2006, pp. 213-217. Consulté le 03/06/2104. URL : <http://www.jstor.org/stable/20442220>
- GARRIER-BOURRIER, Anne, « L’iconographie de l’Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l’image à sa reconquête », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II – n° 6, p. 10-30, <http://lisa.revues.org/2756>

- GOULET, Alain, *Le stéréotype : crise et transformation*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994.
- GRANDIERE, Marcel, MOLIN, Michel, *Le stéréotype, Outil de Régulations Sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- HARKINS, Anthony, *Hillbilly: a cultural history of an American Icon*, Oxford University Press, 2004.
- LEGAL, Jean-Baptiste, DELOUVEE, Sylvain, *Stéréotypes, Préjugés et Discriminations*, Paris, Dunod, coll. Les Topos, [2008], 2015.
- LETORT, Delphine, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, (1941-2008)*, Paris : L'Harmattan, 2010.
- MANNONI, Pierre, *Les représentations sociales*, 6e édition mise à jour, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- MCKEGNEY Sam, “From Trickster Poetics to Transgressive Politics: Substantiating Survivance in Tomson Highway’s *Kiss of the Fur Queen*,” *Studies in American Indian Literatures*, series 2, Vol. 17, N° 4, p. 79-113, University of Nebraska Press, 2005, (<https://www.jstor.org/stable/20737305>).
- MEEK, Barbara A., “And the Injun goes “How!”: Representations of American Indian English in White Public Space», *Language in Society*, Fév. 2006, Vol. 35, n° 1, p. 99-128, Cambridge University Press, 2006, (<https://www.jstor.org/stable/4169479>).
- SCHEMERHORN, Grace, “Appa-LAY-Shuh : environmentalism and challenging Appalachian stereotypes in Ron Rash’s *Serena*,” University of North Carolina, 2015.
- SCHUEREWEGEN, Franc, TASMOWSKI, DE RYCK, Liliane « Écriture et répétition dans *Zazie dans le métro* », in Ch. Plantin, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, coll. Argumentation et sciences du langage, 1993, p. 17-26.
- SCHWARZ, Maureen, Turdelle, “Native American Barbie : The Marketing of Euro-American Desires,” *Indigenous Studies Today*, 1 (Fall 2005/Spring 2006).

– TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989.

– WHITE, Pamela, Margaret, chapitre 3, “Mirrors on the Colonial Mind: Images of Indian Women - A Legacy of European Explorers and Traders (p. 76-109),” et chapitre 4, “State View of Indian Women – Policy influenced by Image and Stereotype,” (p. 110-160) in “Restructuring the domestic sphere – prairie Indian women on reserves: image, ideology and state policy: 1880 – 1930,” thèse de doctorat du département de géographie, McGill University, 1987.

– BATISTA, Carlos, entretien de Revue Prétexte avec Carlos Batista, Revue Prétexte n° 18 -19 :

<http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/entretiens-traducteurs/entretiens/carlos-batista.htm>

### **Ouvrages de critique littéraire**

– ÆRVOLD BJERRE, Thomas, “A hun on the loose: World War I and *The Cove*”, *Summoning the dead, Essays on Ron Rash*, University of South Carolina, 2018.

– ABBERLY, Will, ALT, Christina, HIGGINS, David, HUGGAN, Graham, MARLAND, Pippa, *Modern British Nature Writing, 1789-2020*, Cambridge University Press, Cambridge, 2022.

– BENNETT, Barbara, “Beyond Gender: Subversion and the Creation of Chaos in *Serena and Macbeth*”, *Summoning the dead, Essays on Ron Rash*, University of South Carolina, 2018.

– BIRNBAUM, Robert, Ron Rash, Redux, The Morning News, 29 août, 2012:

<https://themorningnews.org/article/ron-rash-redux>

– BOYER, Alain-Michel, *Les paralittératures*, Paris, A. Colin, 2008.

- ENSLEY, James, Eric, *Subalterns in the Hollers: Postcolonial Appalachia in Ron Rash's Serena and The World Made Straight, Summoning the dead, Essays on Ron Rash*, University of South Carolina, 2018.
- HUGGAN, Graham, TIFFIN, Helen, *“Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment,”* Abingdon Routledge, 2010.
- IGLESIAS, Gabino, “Why do the French love American noir? Exploring France’s Undying Love for American Crime Fiction”: consulté le 6 février 2019 : <https://crimereads.com/why-do-the-french-love-american-noir/>
- KALINOWSKI, Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l’esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* [en ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 09 septembre 2011, consulté le 06 octobre 2015. URL : <http://rgi.revues.org/649>
- LANG, John, *Understanding Ron Rash*, University of South Carolina Press, 2014.
- MARION, François, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17, 2009. Consulté le 04/11/2013. URL : <http://narratologie.revues.org/1095>
- MILLER CLAXTON, Mae, NEWCOMB, Rain, *Conversations with Ron Rash*, University Press of Mississippi, 2017.
- PANDOLFO, RISBJERG, *Serena*, éditions Sarbacane, Paris, 2018.
- RAILSBACK, Brian, “The single effect of Ron Rash’s Environmental Vision,” *Summoning the dead, Essays on Ron Rash*, University of South Carolina, 2018.
- SCHOENTIJES, Pierre, *Ce qui a lieu, essai d’écopoétique*, éditions Wildproject, Marseille, 2015.
- SPILL, Frédérique, “Something Rich and Strange: Ron Rash on Short Story Writing – an Interview,” URL : <http://journals.openedition.org/jsse/1770>, ISSN : 1969-6108, consulté le 13 avril 2020.

- SPILL Frédérique, *The Radiance of Small Things in Ron Rash's Writing*, University of South Carolina Press, 2019.
- SPILL Frédérique, “Like a dam broke open: Water and Narrative in Ron Rash’s *One Foot in Eden*,” *Summoning the Dead*, University of South Carolina Press, 2018.
- SPILL, Frédérique, “An Interview with Ron Rash,” *Transatlantica* [en ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 22 juillet 2014, consulté le 13 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6829>
- SUBERCHICOT, Alain, *Littérature américaine et écologie*, éditions l’Harmattan, Paris, 2002.
- SUBERCHICOT, Alain, *Littérature et Environnement : pour une écocritique comparée*, éditions Honoré Champion, Paris, 2012.
- VANOYE, Francis, REUTER, Yves, *Le roman policier*, 2e édition, Paris : A. Colin, 2009.
- WILHELM Randall, *The Ron Rash Reader*, University of South Carolina Press, 2014.
- WILHELM Randall, VERNON Zackary, *Summoning the dead, Essays on Ron Rash*, University of South Carolina, 2018.
- Lecture critique de *Dark Horse* de Craig Johnson :  
<http://seren.dipity.over-blog.fr/article-hee-haw-sur-dark-horse-de-craig-johnson-116029469.html>

### **Ouvrages d’anthropologie et d’anthropologie linguistique**

- CARDINAL, Philippe (2005). “Why Do They Do It? – A Brief Inquiry into the Real Motives of Some of the Participants in the Recording, Transcribing, Translating, Editing, and Publishing of Aboriginal Oral Narrative.” *TTR*, 18, 2, 135-159. URL : [id.erudit.org/iderudit/015768ar](http://id.erudit.org/iderudit/015768ar)

<https://doi.org/10.7202/015768ar>, consulté le 28/11/2018

- DESPIC Miloje, HAMILTON Michael David, MURRAY Sarah, *A Cyclic and Multiple Agree account: person/number marking in Cheyenne*, Springer Science and Business Media B.V, Springer Nature, 2018.
- FARWELL, Harold, NICOLAS, J. Karl, *Smoky Mountain Voices: a Lexicon of Southern Appalachian Speech based on the Research of Horace Kephart*, University Press of Kentucky, 2021.
- HARRINGTON, John, P., “Tewa relationship terms”, School of American Archaeology, Santa Fé, Nouveau Mexique, 1912.
- HENITIUK, Valerie (2016). “My tongue, my own thing: Reading *Sanaaq*,” *TTR*, 29, 2, p.13-41. URI : [id.erudit.org/iderudit/1051012ar](http://id.erudit.org/iderudit/1051012ar) <https://doi.org/10.7202/1051012ar>, consulté le 28/11/2018
- LEE Dorothy, *Freedom and Culture*, Homewood, III : Prentice-Hall, 1959.
- LEMAN, Wayne, *A reference grammar of the Cheyenne language*, fourth edition Lulu Press, Bilingual Materials Development Center Crow Agency, Montana, [1979] 2011.
- LEMAN, Wayne, *Cheyenne Dictionary*, Chief Dull Knife College, 2006.
- LITTLEBEAR, Richard E., “Chief Dull Knife Community is Strengthening the Northern Cheyenne Language and Culture,” *Journal of American Indian Education*, p. 75-84, University of Minnesota Press, 2003.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and the science of symbolism*, Londres, Kegan Paul Trench, Turner & Co. Ltd., 1936.
- MONTGOMERY, Michael B., HEINMILLER, Jennifer K. N, *Dictionary of Southern Appalachian English*, University of North Carolina Press, 2021.



– MURRAY, Sarah, *Evidentiality and Illocutionary Mood in Cheyenne*, University of Chicago, 2016.

– TEDLOCK, Dennis, TEDLOCK, Barbara, *Teachings from the American Earth: Indian religion and philosophy*, New York, Liveright, [1975] 1992.

### **Annexes**

– Annexe 1 : entretien avec Craig Johnson, auteur de *The Cold Dish* et *Death Without Company*.

– Annexe 2 : entretien avec Sophie Aslanides, traductrice de Craig Johnson.

– Annexe 3 : entretien avec Olivier Gallmeister, éditeur des éditions Gallmeister.

– Annexe 4 : entretien avec Béatrice Vierne, traductrice de Ron Rash.

– Annexe 5 : entretien avec Isabelle Reinharez, traductrice de Ron Rash.

– Annexe 6 : entretien avec Jean Mattern, responsable des acquisitions en littérature étrangère chez les éditions Gallimard, 01/02/2016.

### **Liste des cartes et illustrations** (par ordre d'apparition)

– John Garfield, notrecinema.com, Wikimedia Commons, ressources de médias libres.

– Humphrey Bogart, Wikimedia Commons, ressources de médias libres.

– Le dernier des Mohicans, Wikimedia Commons, ressources de médias libres.

– Natty Bumppo, Wikimedia Commons, ressources de médias libres.

- Attila the Hun, Wikimedia Commons, ressources de médias libres.
  
- Boches, Wikimedia Commons, ressources de médias libres.
  
- Chariot bâché, High Desert museum, Monroe, Washington, Wikimedia Commons, ressources de médias libres.
  
- Conestoga wagon, Smithsonian national museum of American history, Wikimedia Commons, ressources de médias libres.
  
- Carte des langues indiennes et des familles de langues indiennes d'Amérique du Nord, (Ives, Goddard, 1999).

## TABLE DES MATIÈRES

LA POÉTIQUE DE L'ALTÉRITÉ : LA TRADUCTION DES STÉRÉOTYPES ET  
DES SOCIOLECTES CHEZ CRAIG JOHNSON ET RON RASH

REMERCIEMENTS

SOMMAIRE

INTRODUCTION ..... 1

### PARTIE I — CONTEXTE ÉDITORIAL ET CONTEXTE DE TRADUCTION ..11

**Chapitre 1. Contexte éditorial général ..... 11**

I. Contexte éditorial de Ron Rash et Craig Johnson. .... 11

II. *Hybridité de genre* : entre le roman noir et le *nature writing*. .... 16

III. L'école du Montana. .... 20

**Chapitre 2. Présentation des écrivains et des cinq romans du corpus ..... 23**

I. Craig Johnson ..... 23

1. L'auteur ..... 23

2. *The Cold Dish* ..... 24

3. *Death Without Company* ..... 24

II. Ron Rash ..... 25

1. L'auteur ..... 25

2. *One Foot in Eden* ..... 27

3. *Serena* ..... 29

4. <i>The Cove</i> .....	30
III. Points communs entre les deux écrivains .....	31
1. Ancrage régional très fort .....	31
2. Méthode de travail .....	32
3. Consécration régionale, nationale et internationale .....	32
<b>Chapitre 3. Contexte de traduction .....</b>	<b>34</b>
I. Approche sociologique .....	34
1. Les agents .....	34
2. L' <i>habitus</i> .....	36
3. Le champ .....	36
4. Constructivisme structurel .....	37
5. L' <i>illusio</i> .....	37
II. Des différentiels d' <i>habitus</i> .....	38
1. L' <i>habitus</i> de Sophie Aslanides .....	39
<i>a. Trajectoire personnelle</i> .....	39
<i>b. Trajectoire professionnelle</i> .....	39
<i>c. Visée traductive</i> .....	40
<i>d. Conception du rôle de la traduction</i> .....	41
<i>e. Conception de la notion de fidélité</i> .....	41
2. L' <i>habitus</i> de Béatrice Vierne .....	41

<i>a. Trajectoire personnelle</i> .....	43
<i>b. Trajectoire professionnelle</i> .....	44
<i>c. Visée traductive</i> .....	45
<i>d. Conception du rôle de la traduction</i> .....	46
<i>. Conception de la notion de fidélité</i> .....	46
3. <i>L’habitus</i> d’Isabelle Reinharez .....	47
<i>a. Trajectoire personnelle</i> .....	47
<i>b. Trajectoire professionnelle</i> .....	48
<i>c. Visée traductive</i> .....	49
<i>d. Conception du rôle de la traduction</i> .....	51
<i>e. Conception de la notion de fidélité</i> .....	53
III. Relation triangulaire éditeur — traducteur — auteur et le lecteur implicite .....	53
1. Projet de traduction .....	53
2. Lecteur réel et implicite .....	60
<i>a. Les lecteurs de Craig Johnson</i> .....	60
<i>b. Les lecteurs de Ron Rash</i> .....	61
<b>PARTIE II — LA POÉTIQUE DU STÉRÉOTYPE ET SON TRAITEMENT EN TRADUCTION</b> .....	<b>65</b>
<b>Chapitre 1. Le stéréotype linguistique identifié</b> .....	<b>65</b>
<b>Chapitre 2. Problèmes de repérage du stéréotype linguistique</b> .....	<b>81</b>
<b>Chapitre 3. Traduction du jeu sur les stéréotypes linguistiques</b> .....	<b>92</b>

<b>Chapitre 4. La traduction des autres marqueurs de stéréotypes .....</b>	<b>102</b>
I. Stéréotypes préconstruits par le titre et l'édition .....	102
II. Les proverbes (parémiologie) .....	105
III. L'intertextualité .....	112
IV. Le traitement des références culturelles partagées et non partagées .....	127
 <b>PARTIE III — LA TRADUCTION DU DÉTOURNEMENT DE STÉRÉOTYPES CULTURELS .....</b>	<b>143</b>
 <b>Chapitre 1. Les Indiens .....</b>	<b>143</b>
I. Stéréotypes sur les Indiens .....	143
II. Le couple Tonto et Lone Ranger : inversion des rôles .....	151
III. Renforcement des stéréotypes sur les Indiens .....	153
IV. La voix des autochtones .....	159
1. Deux communautés, un territoire .....	159
2. L'onomastique : une anthroponymie culturellement ancrée chez Craig Johnson .....	168
3. La culture, les coutumes et l'ontologie des Indiens .....	177
 <b>Chapitre 2. Les <i>hillbillies</i> de l'Est et de l'Ouest .....</b>	<b>181</b>
I. Les habitants des Appalaches .....	181
II. Les cowboys .....	192
 <b>Chapitre 3. L'antihéros .....</b>	<b>199</b>
I. L'antihéros chez Craig Johnson : un homme ordinaire .....	199
II. L'anti-héroïne chez Ron Rash : au-delà des genres .....	203

<b>PARTIE IV — LE LANGAGE COMME PAYSAGE .....</b>	<b>212</b>
<b>Chapitre 1. Contexte et définitions .....</b>	<b>212</b>
I. Stéréotypie du sociolecte : attente du lecteur .....	212
II. Les sociolectes chez Craig Johnson : les blancs et les Indiens .....	214
III. <i>American Indian English</i> (AIE), <i>Hollywood Indian English</i> (HIE) .....	215
IV. Le <i>Smoky Mountain English</i> (SME) ou le <i>Southern Appalachian English</i> (SAE) chez Ron Rash .....	216
<b>Chapitre 2. Le langage des blancs chez Craig Johnson .....</b>	<b>217</b>
I. La difficulté de la traduction de l'oralité et du langage familier .....	217
II. Expressions argotiques .....	223
<b>Chapitre 3. L'<i>Indian English</i> .....</b>	<b>229</b>
I. Des gestes et des bruitages .....	229
II. La langue-culture indienne .....	233
III. Question ou affirmation ? .....	238
<b>Chapitre 4. Le paysage langagier chez Ron Rash .....</b>	<b>244</b>
I. Le <i>Smoky Mountain English</i> (SME) et le <i>Southern Appalachian English</i> (SAE) .	244
II. Archaïsmes de l'ère élisabéthaine ? .....	249
III. Des expressions et un lexique à fort ancrage géographique .....	258
IV. Une langue de spécialité .....	274
V. Un florilège de négations .....	278
1. <i>Ain't</i> .....	278

2. La double négation <i>ain't...nothing</i> .....	280
3. <i>Hardly</i> .....	283
4. <i>Nary</i> .....	283
VI. Une grammaire surprenante .....	285
1. L'utilisation du singulier au lieu du pluriel .....	285
2. Emploi non standard de conjonctions et de pronoms .....	291
4. Utilisation non standard de l'article indéfini : <i>a</i> au lieu de <i>an</i> .....	300
IV. Le flou des formes du passé .....	301
1. Utilisation de <i>done</i> en tant qu'auxiliaire .....	301
2. Utilisation du participe passé au lieu du prétérit .....	304
3. Utilisation du prétérit au lieu du participe passé .....	306
4. Utilisation du présent au lieu au prétérit .....	308
5. Variations sur le prétérit et le participe passé .....	309
6. Les doubles modaux .....	312
V. Créations montagnardes .....	313
1. Utilisation de l'adjectif au lieu de l'adverbe .....	313
2. Conversion d'adjectifs en noms .....	314
3. Redondance grammaticale d'adjectifs et de noms .....	316
4. Adjectifs non standard substantivés .....	321
5. Conversion de noms en verbes non standard .....	323



6. Conversion d’adverbes en noms .....	324
7. Des superlatifs créatifs et non standard .....	325
8. Comparaisons originales .....	328
<b><u>CONCLUSION</u></b> .....	<b>338</b>
<b><u>ANNEXES</u></b> .....	<b>349</b>
I. Entretien avec l’auteur, Craig Johnson .....	349
II. Entretien avec l’éditeur, Oliver Gallmeister .....	359
III. Entretien avec Sophie Aslanides, traductrice de Craig Johnson .....	366
IV. Entretien avec Béatrice Vierne, traductrice de Ron Rash .....	379
V. Entretien avec Isabelle Reinharez, traductrice de Ron Rash .....	405
VI. Entretien avec Jean Mattern, responsable des acquisitions de la littérature étrangère chez Gallimard .....	418
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>424</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>452</b>

Intitulé de la thèse : *La poétique de l'altérité : la traduction des stéréotypes et des sociolectes chez Craig Johnson et Ron Rash.*

Ron Rash et Craig Johnson sont deux auteurs américains contemporains qui touchent les lecteurs en raison des thèmes sociétaux abordés, des stéréotypes qu'ils renversent et du profond ancrage régional de leurs romans. Leur description de l'altérité repose sur plusieurs ressorts littéraires dont le travail sur le stéréotype culturel et linguistique, ainsi que le sociolecte.

L'objectif de ce travail est d'étudier les difficultés liées à la traduction du stéréotype langagier, du stéréotype socioculturel et du sociolecte qui caractérisent les personnages. Comment transférer des stéréotypes linguistiques ou même un sociolecte, qui par définition, n'existent pas dans la langue-culture cible ?

De manière générale, l'appareil théorique de cette étude s'appuie sur une approche socioculturelle ainsi que la stylistique comparée, l'anthropologie et la linguistique. La première partie s'attardera sur la présentation du contexte éditorial, la présentation des écrivains et des traductrices, notamment leur *habitus*. La deuxième partie étudiera la poétique du stéréotype et plus précisément la traduction des expressions idiomatiques et autres marqueurs de stéréotypie. La troisième partie portera sur la traduction de stéréotypes socioculturels portant sur les Indiens et les habitants des Appalaches. Enfin, la quatrième et dernière partie étudiera la traduction des sociolectes.

L'objectif est d'analyser et de comparer les choix de traduction et de dégager les éventuelles stratégies de traduction mises en œuvre et de s'interroger sur le rôle du traducteur et la fonction de la traduction dans l'espace mondial, c'est-à-dire son contexte politique, économique et culturel.

Mots clés : traduction, stéréotype, sociolecte, *habitus*, approche socioculturelle, altérité.

*The poetics of alterity: the translation of stereotypes and sociolects in the works of Craig Johnson and Ron Rash.*

Craig Johnson and Ron Rash are two contemporary American writers praised for their universal appeal conveyed by the societal themes they cover, the manner in which they challenge stereotypes of the West and Appalachia and their unfailing attachment to the landscape. The authors convey alterity through the interplay between cultural and linguistic stereotypes that characterize the inhabitants of these remote regions.

The objective of this study is to examine the difficulties related to the translation of linguistic and sociocultural stereotypes as well as the translation of the sociolects. Indeed, how does one transfer linguistic and cultural stereotypes or even a sociolect that, by definition, do not exist in the target language and culture?

Generally speaking, this study will draw on the theoretical framework of the sociocultural approach, comparative stylistics, anthropology and linguistics. The first part of this study will present the publishing context, the writers and the three translators' *habitus*. The second part will examine the poetics of stereotypes and more specifically, the translation of idiomatic expressions and other markers of stereotypes. The third part will examine how sociocultural myths relating to Native Americans, cowboys from the Rockies, and people from Appalachia are translated. Finally, the fourth part will study how the sociolects are rendered.

The objective is to analyze and compare translation choices and to derive possible translation strategies that also raise the question of the translator's role as well as that of the role of translation in a global context — political, economic and cultural.

Key words : translation, stereotype, sociolect, sociology of translation, *habitus*, alterity.