



LA DÉFAMILIARISATION D'UNE LANGUE À L'AUTRE

Virginie Buhl

► To cite this version:

Virginie Buhl. LA DÉFAMILIARISATION D'UNE LANGUE À L'AUTRE. Littérature générale [cs.GL]. Université Paris 3 - La Sorbonne Nouvelle, 2021. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-05554868⟩

HAL Id: tel-05554868

<https://theses.hal.science/tel-05554868v1>

Submitted on 16 Mar 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ED 622 Sciences du langage

CLESTHIA - Langage, systèmes, discours - EA 7345

Thèse de Doctorat en sciences du langage – mention traductologie

Virginie BUHL

**LA DÉFAMILIARISATION D'UNE LANGUE À
L'AUTRE :
*TRADUIRE LA VOIX DE L'ENFANT-NARRATEUR EN
FRANÇAIS***

Thèse dirigée par
Mme Isabelle COLLOMBAT

Soutenue le 15 janvier 2021

Jury :

Mme Isabelle COLLOMBAT, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
Mme Virginie DOUGLAS, MCF HDR, Université de Rouen Normandie
M. Nicolas FROELIGER, Professeur, Sorbonne Paris Cité
Mme Clíona Ní RÍORDÁIN, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle

Résumé

Cette thèse est consacrée à l'étude des enjeux traductifs soulevés par la voix de l'enfant-narrateur en littérature générale. Le corpus est composé de quatre romans anglophones contemporains destinés à un lectorat adulte – *Room* (E. Donoghue), *Rocks in the Belly* (J. Bauer), *Pigeon English* (S. Kelman) et *Riddley Walker* (R. Hoban) – et de leurs traductions françaises. Les apports croisés de la socio-traductologie, de la critique littéraire et des théories de la fiction sous-tendent et nourrissent un discours épistémologique émanant de la pratique réflexive d'une traductrice qui a choisi un corpus constitué en partie de ses propres traductions. Ce discours contrastif, linguistique et réflexif porte à la fois sur la traduction comme *poïesis* ou création textuelle, comme agir professionnel et comme vécu individuel. Ces différentes facettes de l'activité traductive sont étroitement associées à la flexibilité dans les postures adoptées par la praticienne dans la relation textuelle qu'elle noue avec la voix narrative perçue dans le texte de départ. La méthodologie adoptée repose non seulement sur l'analyse comparative des textes sources et cibles mais aussi sur l'écriture de transcréations qui offrent un support expérimental au discours réflexif axé sur les romans étudiés et sur l'écriture traductive. En effet, la narration décentrée et l'esthétique de la défamiliarisation mises en œuvre pour représenter un style cognitif juvénile font du corpus étudié un matériau textuel propice à l'étude des degrés de créativité inhérents à toute écriture traductive. L'écriture de transcréations conçues comme traductions libres, inspirées de la poétique des textes étudiés, correspond donc au plus grand degré de créativité en traduction. Une telle pratique de la traduction libre constitue également le support d'une pédagogie expérimentale et réflexive de la traduction professionnelle, destinée à des praticien·nes qui envisagent de se tourner vers la traduction littéraire ou vers la traduction éditoriale, journalistique ou technique.

Mots clés : Recherche-crédation, transcrédation, enfant-narrateur, style cognitif, défamiliarisation, réflexivité.

Abstract

This thesis is dedicated to the study of the translation issues raised by the child narrator's voice in general literature. The corpus comprises four anglophone contemporary novels – *Room* (E. Donoghue), *Rocks in the Belly* (J. Bauer), *Pigeon English* (S. Kelman) and *Riddley Walker* (R. Hoban) – that target an adult readership, and their French translations. Built on inputs from sociology of translation, literary criticism and fiction theory, the epistemological discourse draws upon the reflective practice of a translator who chose a corpus comprising some of her own translations. This contrastive, linguistic and reflexive discourse deals with translation as a *poïesis* or text creation, as professional action and as an individual experience. These different aspects of translation as an activity are closely linked to the practitioner's flexible approach to the textual relationship she engages in with the narrative voice perceived in the source text. The chosen methodology relies not only on a comparative analysis of source texts and target texts but also on writing transcreative texts that provide the researcher with the experimental basis for a reflexive discourse on the novels in study and on translation writing. Indeed, owing to the off-centre narrative and defamiliarizing aesthetics that partake in the representation of a juvenile mind style, the corpus in study constitutes a suitable text material to study the degrees of creativity inherent in the writing of any translation. Thus, writing transcreations considered as free translations and inspired by the poetics of the novels in study corresponds to the greatest degree of translation creativity. This way of practicing free translation is also a means of developing an experimental reflexive pedagogy of professional translation destined to practitioners who wish to turn to literary translation or to editorial, journalistic and technical translation.

Key words: Research-creation, transcreation, child narrator, mind style, defamiliarization, reflexivity.

Remerciements

Je dédie cette thèse à la mémoire de Françoise Pasquier, éditrice chez Rivages, sans laquelle je ne serais pas devenue traductrice.

J'adresse mes remerciements à Isabelle Collombat, ma directrice de recherches, qui a su m'accompagner avec sollicitude et bonne humeur dans mon difficile cheminement de traductologue en devenir.

Je remercie ma famille et en particulier mon compagnon pour leur soutien indéfectible tout au long de mon parcours doctoral, un parcours qui n'a pas été un long fleuve tranquille.

Je suis infiniment reconnaissante à Aliette Ventéjoux et à Laurence Roussillon-Constanty, mes premières relectrices, dont les commentaires encourageants m'ont aidée à avancer.

Je n'oublie pas Marc Éline qui m'a apporté son aide précieuse pour l'obtention du congé formation dont j'avais besoin pour me lancer dans la recherche en traductologie, *cnacuōo*.

Sommaire

Introduction.....	9
Chapitre 1 : Une contribution à l'émergence d'une recherche-création en traductologie	
1. Objet de ma recherche doctorale	13
2. Positionnement de ma recherche doctorale	23
3. Filiations traductologiques	29
4. Les présupposés inhérents à une recherche-création en traductologie.....	36
5. La perspective sociologique	50
6. Le recours à une « métaphore de travail » : l'attachement.....	73
 Chapitre 2 : De l'enfant-narrateur à la défamiliarisation: quels enjeux traductifs?	
7. L'auteur, la voix de l'enfant-narrateur et le narrataire adulte	87
8. La langue de l'enfant et la défamiliarisation	127
9. Les enjeux traductifs liés à une écriture défamiliarisante.....	152
 Chapitre 3 : Degrés de créativité dans la traduction de la voix de l'enfant-narrateur	
10. Prolégomènes à l'étude réflexive des textes traduits.....	173
11. <i>Room</i> d'Emma Donoghue : un laboratoire littéraire et un défi traductif.....	180
12. Prolongements expérimentaux.....	261
Conclusion.....	337
 Bibliographie.....	349
 Table des matières.....	362
 Index.....	366

Children are dumb to say how hot the day is,
How hot the scent is of the summer rose,
How dreadful the black wastes of evening sky,
How dreadful the tall soldiers drumming by.

But we have speech, to chill the angry day,
And speech, to dull the rose's cruel scent.
We spell away the overhanging night,
We spell away the soldiers and the fright.

There's a cool web of language winds us in,
Retreat from too much joy or too much fear:
We grow sea-green at last and coldly die
In brininess and volubility.
[...]

Robert Grave, 2000, « The Cool Web », in
*Complete Poems in One Volume*¹

Apprendre à parler, c'est apprendre à traduire. Lorsque l'enfant interroge sa mère sur la signification de telle ou telle parole, ce qu'il demande réellement, c'est qu'elle traduise en son langage d'enfant le terme qu'il ignore. La traduction au cœur d'une même langue ne diffère guère, en ce sens, de la traduction entre deux langues, et l'histoire de tous les peuples ne fait que répéter l'expérience infantile.

Octavio Paz, 1971, *Littérature et littéralité*, p. 26.²

La littérature commence souvent là où la parole devient impossible.

Annick Lahens, 21 mars 2019, *Littérature haïtienne : urgence(s) d'écrire, rêve(s) d'habiter*,
Leçon inaugurale au Collège de France, § 20.³

¹ Manchester : Carcanet Press.

² Paz, Octavio, 1971, « Littérature et littéralité » (trad. Cl. Esteban), in *Nouvelle Revue Française* n° 224, 26-37.

³ A. Lahens, première titulaire de la chaire annuelle Mondes francophones du Collège de France.
<https://www.college-de-france.fr/>.

Introduction : voix au chapitre

L'objet de ma recherche doctorale est l'analyse du travail de traduction portant sur une forme de narration défamiliarisante dont le point d'ancrage est la conscience juvénile des personnages-narrateurs de quatre romans contemporains anglophones et de leur version française. Mon propos n'est donc pas d'examiner les textes romanesques pour eux-mêmes mais en tant que textes à traduire et en tant que textes traduits, ce qui débouche sur la question des enjeux traductifs que soulèvent de tels romans, caractérisés par un fort degré de déviance stylistique destiné à représenter le parler enfantin. Par ailleurs, j'ai fait le choix de travailler en partie sur un corpus constitué par des textes que j'ai traduits ; cela peut susciter des réserves épistémologiques. La traductrice a-t-elle voix au chapitre de la traductologie ? Quelle sont sa place et sa légitimité au sein des discours théoriques développés dans un champ disciplinaire aussi vaste ? Assumer le discours traductologique individuel et partiellement subjectif que j'ai choisi de développer en écrivant à la première personne du singulier dans cette thèse, c'est aussi s'interroger sur le balisage épistémologique que nécessite un tel discours. Comment garantir l'objectivité et la vigilance nécessaires à toute recherche, y compris à une forme de recherche-crédation qui implique la praticienne elle-même ? Comment fonder et mettre en œuvre une poétique ouverte de la traduction, dont le but serait l'examen réflexif des traductions et non pas une critique des traductions ? De façon plus générale, quel est l'apport heuristique de la réflexion de la traductrice à la traductologie et quelles sont les limites d'un tel apport ? Je tenterai d'apporter des éléments de réponse à ces questions dans le premier chapitre de cette thèse, consacrée à mon positionnement de traductrice-chercheuse, à l'héritage traductologique et sociologique dans lequel j'inscris mon propos et à la métaphore de travail que j'ai retenue pour penser la traduction.

Dans *Infant Tongues – The Voice of the Child in Literature*, E. Goodenough, M. A. Heberle et N. Sokoloff rattachent l'étude de l'enfant dans la littérature au regain d'intérêt qu'ont suscité la question de l'Autre et les figures de l'altérité – longtemps effacées, marginalisées ou ignorées par la critique et par les universitaires. D'après E. Goodenough, M. A. Heberle et N. Sokoloff, s'intéresser à la voix fictionnelle de l'enfant, c'est remettre en question la hiérarchisation traditionnelle des objets d'étude qui faisait de la littérature enfantine et de la littérature consacrée aux enfants des genres seconds, mineurs. Une telle remise en question s'inscrirait donc dans une forme de critique subversive qui, comme les études postcoloniales,

post-féministes et postmodernes, a contribué à remodeler certains schémas de pensée (Goodenough, Heberle & Sokoloff, 1994 : 2). Il existe cependant une différence fondamentale entre l'altérité à laquelle se consacrent les chercheurs spécialisés en études postcoloniales, féministes, postmodernes ou encore afro-américaines et l'enfant en tant qu'Autre dans la littérature. Nous avons certes tous été enfants, mais l'enfance nous serait irrémédiablement inaccessible dès lors que nous sommes devenus adultes :

[T]he experience of being a child may be irrecoverable in a way that being a woman, an African-American, or a gay is not ; furthermore, what children actually say may not be considered interesting discourse to adult writers and readers, who after all define what is literary for both mature and juvenile audiences. (Goodenough, Heberle & Sokoloff, 1994 : 3)

Or, d'après les auteur·es, toute entreprise littéraire visant à renouer avec cette expérience par le truchement d'une représentation – si artificielle soit-elle – de la conscience et de la parole juvéniles est digne d'intérêt et a de la valeur :

The relative inarticulateness of children makes any representation of their consciousness necessarily a tentative and fundamentally artificial construction of adult writers and audiences, of which literary fictions may be among the most disinterested and, hence, most valuable. (Goodenough, Heberle & Sokoloff, 1994 : 3, je souligne)

L'enfant n'a généralement pas voix au chapitre dans la littérature générale destinée à des lecteurs adultes. Pourtant, certains écrivains font ce choix narratif atypique qui débouche sur des choix stylistiques parfois audacieux destinés à recréer une parole enfantine et à en disséminer les idiosyncrasies dans leur texte. De même que l'enfant inscrit dans la langue le dialecte qui lui est propre⁴, de même, certains écrivain·es choisissent d'inscrire dans un roman la parole, le point de vue et le discours de l'enfant – ou du moins une recreation discursive qui en constitue une imitation vraisemblable et interroge notre relation à l'enfance.

Réveiller de tels échos dans un discours fictionnel soulève un certain nombre de questions qui ont guidé ma réflexion dans le deuxième chapitre de cette thèse. Quelles sont les principales caractéristiques d'un tel mode de narration ? Les théories de la fiction, la critique littéraire francophone et anglophone et la sociologie de la littérature sont-elles pertinentes pour cerner d'une part la notion de voix narrative en général et, d'autre part, l'adhésion du lecteur face à une voix narrative qui peut être perçue comme régressive et limitée ? Quelles notions opératoires issues de la critique littéraire, de la narratologie, de la stylistique et de la linguistique cognitive sont les plus pertinentes pour analyser le style mis en œuvre dans de

⁴ « L'enfant ne se contente pas d'apprendre à parler sa langue maternelle, il construit à l'intérieur de celle-ci son dialecte singulier. » (André, 2013 : 3)

tels textes ? Quelles exigences ce style et cette représentation décentrée de la réalité fictionnelle font-ils peser sur la traductrice qui cherche à les restituer en langue française et pour des lecteurs francophones ? Cette dernière question en appelle une autre, celle de la recreation d'une signifiante et d'une poétique. En effet, ainsi que le rappelle H. Meschonnic, « [l]a traduction [...] ne se borne pas à être l'instrument de communication d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, traditionnellement considéré comme inférieur à la création originale en littérature. C'est une poétique expérimentale » (Meschonnic, 2008 : 58 je souligne). Si le propos de ce penseur de l'*oralité* me semble particulièrement pertinent pour l'étude de mon corpus, c'est parce que j'ai choisi de me pencher sur la notion de *voix narrative*.

Enfin, dans le cadre d'une recherche doctorale qui se définit comme une forme de recherche-crédation, il me semble important de revenir sur la question de la voix de la traductrice et du degré de licence créative qui peut lui être reconnu dans le texte traduit. Cette question m'évoque la réaction de Wells Tower, écrivain américain et animateur d'un atelier d'écriture créative auquel j'ai participé. En apprenant que j'étais traductrice littéraire, il m'a spontanément dit : *The question is, do you have a voice of your own ?* Cette réaction reflète à mon sens un préjugé extrêmement répandu : les traductrices et les traducteurs sont des êtres neutres et transparents qui n'ont pas de voix propre et sont incapables de développer des idées personnelles. Cette idée préconçue, on la retrouve sous la plume de Montesquieu, dans les *Lettres Persanes*. Il s'agit de l'opinion d'un géomètre qui, dans la Lettre CXXVIII, assène au traducteur :

Quoi ! Monsieur [...] il y a vingt ans que vous ne pensez pas ? Vous parlez pour les autres et ils pensent pour vous ? [...] j'estime autant qu'un autre les sublimes génies que vous travestissez. Mais vous ne leur ressemblez point : car si vous traduisez toujours, on ne vous traduira jamais. (Montesquieu, [1721] 2006 : 330)

Les traducteurs ne sauraient donc que se faire l'écho – un écho déformé et bien imparfait, simple *travestissement* – de la voix et des idées d'autrui ? Et s'ils ne sont pas incolores, cela constituerait alors un danger pour le texte à traduire et pour son auteur, qu'ils risquent de trahir encore plus. N'est-ce pas la critique que l'on adresse bien souvent aux écrivains-traducteurs tels que M. Yourcenar, C. Baudelaire, etc. ?

Entreprendre une recherche-crédation en traductologie, c'est affirmer l'existence de la voix de la traductrice qui est aussi une voix de traductologue et une *voix écrivante* au sens créatif du terme. Cette affirmation ne s'est pas imposée à moi d'emblée comme une évidence ; elle est

l'aboutissement du cheminement réflexif et expérimental dont je rends compte dans le troisième chapitre de cette thèse.

Mon projet de recherche initial consistait à confronter mon vécu de traductrice au retour d'expérience d'un autre traducteur pour comparer deux approches traductives du style juvénile mis en œuvre dans quatre romans contemporains. Or, il s'est avéré que certains traducteurs sont bel et bien réticents à prendre la parole en leur nom propre pour rendre compte de leur agir professionnel. Cet obstacle, entre autres, m'a amenée à redéfinir ma méthodologie en cours de recherche pour emprunter une voie plus expérimentale et plus créative. Ainsi, de façon presque fortuite, j'ai donné l'occasion à l'écriture créative de s'inviter dans ma réflexivité traductologique, et à ma voix « écrivante » de se faire entendre. Cela me permet d'apporter des éléments de réponse à d'autres questions de recherche, celle de l'utilité d'une pratique créative de la traduction pour la chercheuse en traductologie mais aussi pour la traductrice littéraire et, potentiellement, pour l'enseignante. Les questions de recherche que je me suis posées à ce stade de mon travail sont les suivantes : dans quelle mesure et de quelle façon l'écriture inventive d'« échos traductifs » à vocation ludique et expérimentale alimente-t-elle la réflexivité des traductologues ? Qu'apporte-t-elle en complément d'une analyse comparative des textes à traduire et des textes traduits ? Peut-elle servir à former des traductrices et des traducteurs ?

Cette thèse comporte trois chapitres. Le premier, que j'ai intitulé « Une contribution à l'émergence d'une recherche-crédation en traductologie », jette les bases du discours traductologique que je développe, ainsi que de son ancrage pratique, sociologique et théorique. Le deuxième, « De l'enfant-narrateur à la défamiliarisation : quels enjeux traductifs ? » me permet d'approfondir l'étude de mon corpus au prisme des trois notions centrales qui sous-tendent l'intitulé de mon sujet de thèse : la voix narrative, la défamiliarisation et la traduction. Le troisième chapitre, « Degrés de créativité dans la traduction de la voix de l'enfant-narrateur », est consacré à l'étude contrastive de la traduction de la voix narrative de Jack, le personnage-narrateur du roman d'E. Donoghue que j'ai traduit pour Stock. Cette analyse linguistique et réflexive trouve son prolongement dans le travail réflexif et créatif que j'ai mené à partir de *Room* et des trois autres romans de mon corpus ainsi que sur les versions françaises de ces quatre textes.

CHAPITRE 1

Une contribution à l'émergence d'une recherche-création en traductologie

1. Objet de ma recherche doctorale

1.1 Le choix du corpus initial et ses motivations : une expérience de traduction singulière

L'idée de ce doctorat est née d'une expérience qui s'inscrit dans le cadre de mon activité de traductrice litt raire⁵ professionnelle : la traduction de deux romans qui m'a été confiée par l'éditeur français Stock au début des années 2010. Les deux romans sont destinés à être lus par des adultes mais ils donnent à entendre les voix d'enfants âgés de cinq ans (Jack, dans *Room*) et sept ans (le jeune narrateur de *Rocks in the Belly*). Ces voix ne sont pas uniquement restituées dans les dialogues ; c'est par leur truchement que l'histoire des jeunes protagonistes est racontée aux lecteurs. Ainsi, Emma Donoghue et Jon Bauer présentent le regard d'un enfant sur le monde qui l'entoure et construisent la représentation de ce monde tel qu'il est perçu par l'enfant-narrateur. Cette technique narrative favorise également l'émergence d'une image mentale du personnage enfantin dans l'esprit du lecteur.

Le style narratif particulier de ces textes littéraires en a fait une expérience marquante pour la traductrice que je suis, dans la mesure où il m'a immédiatement amenée à réfléchir d'une façon plus conscientisée à mes choix de traduction. Sans aller jusqu'à me plonger dans le doute et la perplexité, ces textes m'ont ramenée au vécu des débuts de mon activité de traductrice. Non pas qu'il y ait eu autant de tâtonnements que lors de l'écriture de ma première traduction en 1999, mais la plupart de mes choix étaient plus conscients, plus

⁵ à l'instar d'I. Kalinowski, je définis les «traducteurs littéraires» (par opposition aux «traducteurs techniques») » [comme] « ceux qui traduisent des œuvres, littéraires ou non, publiées par un  diteur » (Kalinowski, 2002 : 48).

réfléchis – certains d’entre eux soulevaient des questions plus nombreuses, parfois problématiques. Comme je l’ai dit plus haut, une telle expérience me semble ressortir à la particularité stylistique de ces textes. Or, on part généralement du principe que la langue enfantine est plus rudimentaire, plus facile que celle des personnages adultes des romans de littérature générale. Mais pour une traductrice telle que moi, qui n’avais jamais traduit de romans pour la jeunesse et qui n’avais pas non plus l’expérience traductive d’un enfant-narrateur en littérature générale, ce style juvénile a constitué, dans un premier temps, une difficulté. La singularité de cette expérience traductive me semble correspondre à ce que le penseur de l’agir professionnel D. A. Schön décrit comme un tournant dans l’agir professionnel (*professional action*) : confronté·es à « des situations d’incertitude, d’instabilité, de singularité et de conflit de valeurs » (Schön, 1994 : 75), la praticienne et le praticien développent une « réflexion en cours d’action » (Schön, 1994 : 90-91) pour s’y adapter. Ce tournant marque un point de rupture dans leur pratique. En effet, c’est une expérience déstabilisante qui amène les professionnel·les à conscientiser et à remettre en question certains automatismes nés de l’expérience. Le savoir expérientiel (*knowing in practice*) que postule Schön devient de plus en plus implicite avec l’habitude née de la répétition de situations attendues mettant en jeu des phénomènes connus. Les praticien·nes gagnent alors en facilité d’exécution :

Un praticien professionnel est un spécialiste qui rencontre répétitivement certaines sortes de situations. [...]. Il développe un répertoire d’attentes, d’images et de techniques. Il apprend quoi chercher et comment réagir à ce qu’il trouve. Tant que sa pratique demeure stable, c’est-à-dire que sa pratique lui fait rencontrer les mêmes types de cas, il risque d’être moins surpris. Son savoir professionnel tend à devenir de plus en plus tacite, spontané et automatique [...]. (Schön, 1994 : 89, je souligne)

Cet aspect stable et récurrent de la pratique professionnelle est certes confortable et permet généralement de gagner en facilité d’exécution. Il contribue aussi à nous conforter dans les habitudes de travail que l’on se constitue et dans le sentiment d’accumuler de l’expérience. Cependant, selon Schön, cet aspect de plus en plus routinier de l’agir professionnel fait passer les praticien·nes à côté d’importantes occasions de penser à leur pratique et de réactiver leur capacité à prêter attention à certains phénomènes qui ne correspondent pas aux catégories de leur savoir en cours d’action. Schön estime qu’à ce stade, nous avons trop appris de notre pratique professionnelle. Précisons cependant que la stabilité et la récurrence de l’activité de traduction sont en partie remises en cause à chaque nouveau texte qui reconfigure une partie de l’agir professionnel. Nombre de traductrices et de traducteurs littéraires iraient jusqu’à affirmer que chaque nouveau texte les confronte à des situations déstabilisantes et à de

nouveaux défis traductifs. Je partage largement ce point de vue. Par ailleurs, l'enquête menée par la sociologue I. Kalinowski tend à montrer que le temps et l'expérience en traduction littéraire n'est pas nécessairement un facteur de productivité accrue :

L'acquisition d'une expérience, l'allongement de la liste des ouvrages traduits, ne vont dès lors pas nécessairement de pair avec le développement d'une habileté répétitive et avec une augmentation des cadences. (Kalinowski, 2002 : 49)

Gardant à l'esprit la spécificité de cette activité, je dirais cependant que la traductrice ou le traducteur littéraire acquiert des habitudes de travail, une familiarité avec certaines configurations textuelles, avec certains outils de travail et avec la pratique du traduire elle-même. Il me semble que cela correspond au savoir professionnel acquis au fil de l'expérience que décrit D. A. Schön, pour qui l'agir professionnel indique la réflexion en cours d'action suscitée par certaines configurations atypiques ou inattendues comme un antidote à l'« excès de savoir » (Schön, 1994 : 89) né de l'habitude et peut amener les professionnel·les à évoluer dans leur pratique ultérieure. Enfin, selon Schön, cette réflexion en action (*reflection in action*) peut être utilement prolongée a posteriori par une « réflexion sur l'action » (Schön, 1994 : 90) – (*reflection on action*). C'est un travail réflexif de ce type, nourri par certains apports théoriques, que j'ai souhaité effectuer dans le cadre de ma recherche doctorale.

1.2 Validité épistémologique de l'observation d'un tel corpus par la traductrice

L'analyse et l'évaluation de textes traduits par mes soins et la réflexion sur mon agir professionnel soulèvent forcément la question de l'objectivité et de la neutralité de la traductologie. Comment garantir une certaine impartialité à cette recherche ? Comment lui assurer une validité épistémologique ?

M. Guidère estime que si la traductologie et la traductrice ne font qu'un, cela complique l'analyse des textes traduits :

Pour ne pas ajouter à la complexité de cette étape, le principe de base est que l'observateur n'exerce pas son observation sur ses propres traductions afin de séparer méthodologiquement le sujet observateur de l'objet observé. (Guidère, 2016 : 11)

Il admet cependant que la construction d'un corpus observable n'est pas un acte intellectuel neutre.

L'observation consiste dans l'examen détaillé des faits de traduction. Elle est en partie construite et orientée, parce qu'elle est soumise à la perception de l'observateur. (Guidère, 2016 : 11)

L'observation des faits de traduction, du processus traductif lui-même et l'analyse des spécificités du texte source supposent effectivement une construction orientée, basée sur la constitution d'un corpus d'exemples, de faits qui sont non seulement soumis à la perception de l'observateur mais également recensés en fonction de la finalité de sa recherche. Si toute observation est construite et orientée, soumise à une perception individuelle, celle de la traductrice-traductologue risque de l'être plus encore. Toutefois, la conscience de ce danger constitue un premier élément susceptible de contribuer à corriger la tendance naturelle à l'autojustification ou l'insuffisance du recul critique. On peut même se demander si l'observatrice consciente de sa subjectivité et de son implication ne pourra pas faire preuve d'une plus grande vigilance épistémologique que les chercheuses et les chercheurs persuadés que leur objectivité et leur neutralité sont garanties par l'extériorité supposée de leur objet d'étude. En outre, il me semble que la distance qui sépare le moment de la traduction et celui de la réflexion traductologique permet une prise de recul et une forme de dissociation entre le sujet traduisant (moi) et les produits de la traduction (le corpus retenu). La distance temporelle – d'environ neuf ans, en l'occurrence – favorise ainsi un positionnement propice à la réflexion critique.

Par ailleurs, il convient aussi de se demander ce qu'*apporte* la démarche d'auto-observation de la traductrice-traductologue à la traductologie. Je ne suis pas la première à me prendre comme « objet d'étude ». Dans son article « Temps de créativité en traduction », M. Fontanet justifie sa propre démarche d'auto-observation en ces termes :

Toute observation scientifique doit certes s'opérer dans des conditions aussi objectives que possible. Il m'est toutefois apparu que ma démarche trouverait une certaine légitimité dans la compréhension intime que l'observateur y aurait de son objet d'étude, une telle transparence étant difficilement envisageable dans le cadre d'une recherche portant sur une autre personne. (Fontanet, 2005 : 433)

Loin de brouiller les pistes, la compréhension intime que permet l'observation de sa propre pratique est présentée comme un facteur de transparence car elle donne un accès plus direct à l'objet de la traduction. On peut donc affirmer que l'implication de la chercheuse conditionne son intelligence du corpus à étudier ou des situations professionnelles à analyser⁶.

⁶ Ces réflexions sur la posture épistémologique de la traductrice-traductologue ont été nourries par la lecture du compte-rendu en ligne d'un colloque dédié à la position du chercheur-praticien : (<https://www.ehess.fr/fr/colloque/position-chercheur>) et celle de Marie-Josée Girard, Fanny Bréart de Boisanger, Isabelle Boisvert, et Mélanie Vachon, 2015, « Le chercheur et son expérience de la subjectivité : une sensibilité partagée », in *Spécificités* n°8, 10-20.

1.3 La nécessité méthodologique d'élargir le corpus à d'autres romans

Pierre d'angle de la méthodologie retenue, la mise en relation des produits de ma propre pratique traductive et de celle d'un autre traducteur apparaît comme une garantie d'objectivité, certes relative, mais qui pourra éventuellement conférer à certaines de mes conclusions de recherche une validité et une applicabilité qui dépassent celles du cas particulier.

Jean Lancri, théoricien et praticien en recherche-crédation, y voit un passage obligé de toute recherche de ce type :

Dans une telle recherche, la part de l'autre se révèle donc primordiale [...] : l'accès à l'objet d'études de chacun se détermine dans le détour par l'autre ; dans le détour par l'analyse précise de démarches toujours autres, à savoir celles des œuvres d'autrui, celles d'artistes distincts de soi, soit d'artistes et d'œuvre qui entrent en corrélation avec le champ d'investigation ouvert par chaque ligne de recherche particulière. Le but secret d'une telle stratégie (sa botte secrète) serait le suivant : traiter soi-même comme un autre (si l'on veut bien me permettre de reprendre ici le titre d'un ouvrage bien connu de Ricœur). Mais, me dira-t-on, pourquoi ce traitement ? Afin d'éviter les pièges de Narcisse, pièges toujours trop prompts à se refermer sur tout chercheur et plus encore, je le crains, sur un chercheur en arts plastiques. (Lancri, 2006 : 11, je souligne).

L'examen des choix traductifs, la reconstitution de leurs motivations et l'analyse critique de leurs effets peuvent aussi être objectivés en ajoutant au corpus un ou plusieurs textes sources similaires à ceux que j'ai eus à traduire ainsi que leurs traductions en français. Par *similaires*, j'entends des romans eux aussi destinés à un lectorat adulte et qui procèdent de la même stratégie narrative, soit un point de vue narratif d'enfant et un style marqué par le parler enfantin.

Si l'on postule que ces similitudes soulèvent des problématiques traductologiques semblables, ce choix me permettra d'étendre ma réflexion au travail d'un autre traducteur. J'ai donc choisi d'ajouter à mon corpus deux romans et leurs traductions françaises, que l'on doit à Nicolas Richard. Il s'agit d'une part de *Pigeon English* (Londres, Bloomsbury, 2011) de l'écrivain britannique Stephen Kelman et de sa traduction *Le pigeon anglais*, parue en 2011 chez Gallimard, et, d'autre part, de *Riddley Walker* (Londres, Jonathan Cape, 1980) ainsi que de sa

version française, *Enig Marcheur*, publiée par les Éditions Monsieur Toussaint Louverture en 2012.

Pourquoi ces deux textes en particulier ? Tout d'abord, ils présentent des similitudes narratives et stylistiques assez fortes avec *Room* et *Rocks in the Belly* pour constituer un corpus propice à l'analyse comparative. En effet, l'un et l'autre ont pour narrateurs de jeunes garçons dont le parler influence fortement le style narratif des textes. En outre, dès mon premier contact avec le traducteur N. Richard au sujet de son travail sur *Pigeon English*, il est apparu que mes questions l'amenaient plus spontanément à parler de *Riddley Walker*. Ce dernier texte relève d'un genre différent – la science-fiction – et son narrateur est un adolescent qui parle une variété de langue particulière. En faire mon objet d'étude contribue indéniablement à introduire un degré supplémentaire d'hétérogénéité dans mon corpus. Malgré cette réserve, le rééquilibrage et l'enrichissement du corpus étudié, l'intérêt, l'originalité et le caractère radicalement expérimental de *Riddley Walker* dont la traduction a été récompensée par le prix Maurice-Edgar Coindreau constituent les principales raisons qui ont motivé l'ajout de ce texte aux trois autres.

1.4 L'unité du corpus retenu : un héritage littéraire commun

Sans pour autant occulter les spécificités propres à chacun des quatre romans et à leurs traductions, il me semble qu'ils possèdent des caractéristiques communes qui les placent au sein d'une constellation de textes que l'on peut considérer comme leur héritage littéraire.

Si l'enfant-narrateur ou le point de vue de l'enfant sont déjà présents dans plusieurs romans considérés comme des classiques du canon littéraire anglophone – *David Copperfield* (1850) et *Great Expectations* (1861) de Charles Dickens, *What Maisie Knew* de Henry James (1897) –, la narration juvénile trouve vraiment sa voix avec *The Adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain, une première romanesque qui, dès 1884, transcrit la voix et le parler d'un jeune Noir américain.

Au XX^e siècle, la technique narrative qui consiste à recourir au point de vue, aux mots et à la voix de l'enfant ou de l'adolescent s'est illustrée dans quelques œuvres très remarquées au moment de leur publication aux États-Unis : *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger, dont le narrateur est un adolescent de seize ans, *To Kill a Mockingbird* (1960) de Harper Lee,

dont la narratrice est la jeune Scout, fille d'un avocat du Sud des États-Unis et *When I Was Five I Killed Myself* (1981) de Howard Buten, raconté par Gil, âgé de huit ans. Elle a également essaimé dans la littérature française, notamment avec *La vie devant soi* d'Émile Ajar / Romain Gary, qui reçoit le prix Goncourt en 1975, année de sa publication. Son narrateur est Momo, un jeune Arabe de onze ans.

Dans un passé plus récent, les parutions de *Room*, de *Rocks in the Belly* et de *Pigeon English* sont contemporaines de celles de plusieurs romans de langue anglaise dont les narrateurs sont préadolescents. Mentionnons en particulier deux romans parus au début des années 2000 : *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003)⁷, un roman policier de Mark Haddon dont le jeune enquêteur, Christopher, est atteint du syndrome d'Asperger et *Extremely Loud & Incredibly Close* de l'Américain Jonathan Safran Foer (2005) publié en France la même année sous le titre *Extrêmement fort et incroyablement près*, dont le narrateur, Oskar Shell, onze ans, ne parvient pas à faire le deuil de son père disparu le 11 septembre 2001 dans les tours jumelles du World Trade Center et se lance dans une sorte de jeux de pistes new-yorkais en quête de réponses à ses questions.

Sans prétendre à l'exhaustivité⁸, ce rapide tour d'horizon permet de balayer les œuvres les plus marquantes ou les plus récentes qui sont susceptibles d'avoir inspiré Emma Donoghue, Jon Bauer, Stephen Kelman et Russell Hoban et d'avoir influencé la façon dont Nicolas Richard et moi-même avons abordé les romans qui composent mon corpus.

1.5 Objectifs de ma recherche doctorale

Quels éléments de réflexion traductologique l'examen d'un tel corpus permet-il de dégager ? Il me semble que l'apport d'une telle recherche doctorale à la traductologie se situe sur deux plans distincts mais liés.

⁷ *Le bizarre incident du chien pendant la nuit*, sa version française, a paru en 2005.

⁸ On trouve notamment plusieurs romans dont le narrateur est un enfant qui prête sa langue au récit, sous la plume d'auteur·es québécois·es contemporain·es (voir l'étude de Sylvain Trudel, 2001, « La faute épicée : Quelques considérations sur le narrateur enfant dans le livre de fiction » in *Québec français*, n°122, 76 - 77). Il existe aussi une constellation de romans africains contemporains aux caractéristiques similaires : celui de l'ivoirien Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (Paris : Seuil, 2000) ; deux romans nigériens, celui de Ken Saro Wiwa, *Sozaboy* (London, Lagos, Port Harcourt : Saros international Publications, 1985), et celui d'Uzodinma Iweala, *Beasts of No Nation* (New York : Harper Perennial, 2005) dont les narrateurs sont des enfants-soldats ; enfin, celui de NoViolet Bulawayo, originaire du Zimbabwe, *We Need New Names* (Londres : Chatto & Windus, 2013), le seul à ma connaissance dont la voix narrative est celle d'une petite fille.

D'une part, l'étude d'un corpus parallèle – « constitué de textes originaux en langue A et de leur traduction en langue B » (Loock, 2016 : 86) – constitue le socle d'une réflexion sur la traduction comme pratique textuelle. L'ancrage de mon travail de recherche dans l'analyse des textes me semble primordial. L'analyse de la technique narrative adoptée par E. Donoghue, J. Bauer, R. Hoban et S. Kelman, de ses finalités esthétiques et littéraires éclairera l'étude critique des stratégies mises en œuvre pour traduire leurs romans. Il s'agira plus particulièrement d'examiner les contraintes linguistiques, narratives et stylistiques qu'imposent ces textes à la traductrice ou au traducteur, les choix de traductions retenus par ces derniers et les effets de lecture créés par leurs choix. À partir de l'observation de certains faits de traduction, la reconstitution des motivations et des visées traductives des professionnel·les qui se sont trouvé·es confronté·es à des configurations textuelles, narratives et stylistiques comparables fait également partie du travail de recherche auquel se prête le corpus que j'ai délimité.

D'autre part, n'oubliant pas que je travaille sur deux de mes traductions, ce corpus devrait me permettre de dégager des éléments de réflexion sur ma propre pratique traductive et de contribuer à la constitution de ce que D. A. Schön appelle « une épistémologie de l'agir professionnel [...] implicite dans le processus artistique et intuitif et que certains praticiens font intervenir face à des situations d'incertitude, d'instabilité, de singularité et de conflit de valeurs » (Schön, 1994 : 75). L'étude du corpus retenu aura au préalable déterminé en quoi cette expérience de traduction a été pour moi-même et peut-être pour Nicolas Richard, le traducteur de *Riddley Walker* et de *Pigeon English*, facteur « d'incertitude, d'instabilité de singularité et de conflits de valeurs ». Le cheminement analytique et réflexif que je me propose d'entamer dans cette thèse vise à aboutir à une pratique connaissante de la traduction, nourrie par un va-et-vient entre les textes, certaines théories de la traduction et la pratique. Il permettra à tout le moins d'apporter un témoignage personnel sur la traduction, témoignage dont l'intérêt pour d'autres traductrices, traducteurs et traductologues sera soumis aux mêmes réserves épistémologiques que celles indiquées par M. Fontanet :

Ainsi, c'est moi-même que j'ai choisi comme objet d'observation. De ce fait, les réflexions qui suivent, loin de prétendre à démontrer quoi que ce soit, visent uniquement à présenter dans le détail la démarche d'une traductrice parmi d'autres, sans exclure ni présumer qu'il puisse s'agir d'un cas particulier. [...] Je suis partie du principe que, quand bien même ma démarche traduisante relèverait tout à fait de l'exception, ma recherche pourrait présenter un intérêt, ne serait-ce qu'à titre comparatif. (Fontanet, 2005 : 433, je souligne)

Mais l'éclairage offert par la réflexivité de la traductrice permettra également, je l'espère, de dépasser la singularité propre à chacun des textes traduits et celle de mon expérience personnelle de la traduction pour aboutir à des conclusions partiellement objectivables et transférables à d'autres textes.

1.6 Méthodologie retenue pour l'examen du corpus

Dans son article « Des méthodes de recherche en traductologie », Marianne Lederer rappelle qu'« [a]ucune méthode de recherche ne peut s'appliquer à tous les champs d'investigation. Elle doit à chaque fois s'adapter à l'objet d'étude » (Lederer, 2008 : 130). Cela soulève la question de la méthodologie la plus adaptée à mon corpus et à un travail de recherche partiellement basé sur l'auto-observation. Comment procéder pour tirer tout le bénéfice possible de cette « compréhension intime que l'observateur y aurait de son objet d'étude » (Fontanet, 2005 : 433)⁹ tout en conservant l'objectivité requise pour espérer aboutir à un témoignage probant, source de réflexions et de conclusions valides pour d'autres traductologues ?

Pour procéder au relevé de phénomènes stylistiques significatifs et récurrents présents dans chacun des quatre textes sources, en vue de leur analyse et de l'examen des traductions correspondantes, dans un souci d'objectiver autant que possible mon relevé de faits stylistiques et de faits de traduction, j'ai choisi, dans un premier temps, de porter mes investigations sur certains aspects stylistiques du roman de Stephen Kelman¹⁰ et sur sa traduction par Nicolas Richard. Partant du principe que l'observation de l'autre favorise la prise de recul critique, cette façon de procéder m'a permis de dégager en première analyse certains faits de traduction, que j'ai présentés dans des communications au sein de mon École Doctorale. Les réactions des chercheuses et chercheurs présents et leurs commentaires m'ont également fourni un éclairage propice à une prise de recul analytique. *Riddley Walker* ayant été ajouté après coup à mon corpus, la première lecture s'est faite sur le texte français, et a immédiatement été une lecture comparative puisque je consultais également l'original pour identifier des correspondances. À l'hétérogénéité du corpus s'ajoute donc une diversité dans l'approche des textes. C'est après ce détour par d'autres textes que j'ai procédé à un réexamen aussi neutre que possible des romans que j'ai eu à traduire par le passé et des traductions que

⁹ Voir 1. 2.

¹⁰ Un roman que j'ai lu plusieurs années avant de choisir le sujet de ma thèse.

j'ai produites, à la lumière des enjeux traductionnels et des stratégies mis au jour et analysés dans *Pigeon English*, *Riddley Walker* et dans leurs traductions françaises.

En revanche, je n'ignore pas que mon expérience de la traduction de *Room* et de *Rocks in the Belly* a orienté la recherche et l'exemplification des phénomènes linguistiques, stylistiques et narratifs qui ont retenu mon attention. La connaissance intime que j'ai des textes que j'ai traduits et le souvenir que je garde des enjeux traductifs auxquels j'ai été confrontée ont nécessairement rejailli sur ma lecture analytique des textes de Stephen Kelman et de Russell Hoban et des traductions écrites par Nicolas Richard.

Pour étayer et guider mon observation des textes, j'ai également procédé à des lectures susceptibles d'éclairer l'étude de la technique narrative et du style propres aux quatre romans qui composent mon corpus. En effet, le recours à un cadre notionnel pertinent – qui emprunte ses outils à la narratologie, à la stylistique, à la critique littéraire, à la linguistique et à la traductologie – pour étayer mes réflexions leur donnera, je l'espère, une assise suffisamment rigoureuse pour qu'elles soient en partie transférables.

Mon travail de recherche porte en premier lieu sur ce que les romans du corpus ont en commun. Pour autant, la spécificité de chacun d'entre eux a été prise en considération. Ainsi, après avoir consacré une partie de ce travail doctoral à l'étude de la narration comme moteur d'immersion fictionnelle, aux aspects stylistiques de la défamiliarisation qui caractérisent les quatre romans et aux enjeux traductifs qui leur sont communs, j'aborde séparément et selon des modalités différenciées la question de la créativité requise pour la traduction de chacun d'entre eux. Enfin, je dois préciser à ce stade que dans la phase de rédaction de ma thèse, il m'a semblé naturel de commencer par décrire et analyser le roman qui m'a laissé les souvenirs de traduction les plus frappants, celui qui est à l'origine de mon projet de doctorat sur la défamiliarisation, à savoir *Room*. Je reviendrai, au début de la partie consacrée à l'étude de ce texte, sur les circonstances et sur les raisons qui ont motivé la primauté que je lui accorde dans le cadre de cette recherche doctorale. En effet, le prisme d'un vécu *expérientiel* et *professionnel* colore et informe nécessairement les réflexions qui se dégagent des parties consacrées aux trois autres textes.

2. Positionnement de ma recherche doctorale

2.1 Situer la réflexion d'une traductrice-chercheuse au sein des discours traductologiques

L'une des premières questions que je dois me poser, en tant que traductrice qui s'est tournée vers la recherche en traductologie comme prolongement de son parcours professionnel, est celle du type de discours méta-traductif que je m'estime en mesure de tenir. En effet, comme le souligne Marianne Lederer, « la dénomination de la discipline “traductologie” signifie étymologiquement “discours sur la traduction” » (Lederer, 2008 : 137, je souligne). Dans un premier temps, je me propose de situer mon positionnement discursif dans le champ des discours traductologiques français, sans pour autant exclure la possibilité d'une ouverture à d'autres horizons théoriques par la suite.

2.1.1 Un discours différentiel, linguistique et réflexif

Le discours qui me semble le plus en adéquation avec ma formation universitaire linguistique, littéraire et professionnelle aussi bien qu'avec ma position de traductrice-chercheuse est celui que Maryvonne Boisseau décrit comme un « discours *différentiel* [...] mêlant le linguistique et le réflexif » (Boisseau, 2009 : 13).

C'est avant tout la traductrice qui se reconnaît dans une mouvance rassemblant, « le plus souvent, des discours de praticiens amenés à réfléchir à partir des problèmes posés par les textes dans le cadre du métier de traducteur ou du métier d'enseignant » (Boisseau, 2009 : 18, je souligne). Cependant, ce positionnement théorique n'est devenu conscient et assumé qu'au moment où j'ai entamé mes recherches en traductologie. Mon appartenance à une communauté de traducteurs n'est pas l'unique motivation de mon adhésion à ce discours. En effet, l'approche méthodologique qui justifie le terme *différentiel* consiste à confronter les textes dans une forme d'analyse comparative fine.

Le troisième type de discours est dit différentiel, non pas d'abord en raison de ce qui différencie ces discours des précédents, mais principalement parce que, multiples, ils étudient les différences et variations, même minimes, entre un original et sa traduction (ou ses traductions) et considèrent, en principe, les problèmes de traduction sans les dissocier de la situation de production du texte. (Boisseau, 2009 : 17, je souligne)

Ce va-et-vient entre l'original et la traduction n'est pas sans rappeler celui qui caractérise la pratique traduisante : de multiples allers-retours entre le texte à traduire et le texte qui s'écrit progressivement. Une telle proximité, par laquelle la méthodologie retenue s'inscrit dans le prolongement de la pratique, est a priori garante d'une forme de validité des conclusions proposées par la chercheuse. La démarche initiale telle que je la conçois est essentiellement descriptive et s'appuie sur la collecte empirique d'éléments linguistiques dans le texte source et le(s) texte(s) cible(s) pour aboutir à la mise en évidence et à l'analyse comparative de faisceaux significatifs de convergences et de divergences sur le plan traductif. Cependant, cette assise descriptive ne saurait constituer l'unique composante d'un discours différentiel, sans quoi il constituerait une forme de traductologie incomplète et inaboutie. La seule prise en compte de la situation de production du texte traduit ne suffirait alors pas à le distinguer d'une stylistique comparée ou d'une approche linguistique contrastiviste. L'objet d'un *méta-discours traductologique*, comme le rappelle J.-R. Ladmiral, ne saurait se limiter aux produits de la traduction ni à une approche comparative ou contrastive :

[Il] faut marquer la différence entre une approche restrictivement *contrastiviste* en traduction, parce que cette dernière n'est finalement qu'un dispositif de recherche (en linguistique), et une approche proprement *traductologique*, qui prend la traduction pour objet d'étude spécifique. (Ladmiral, 2010 : 6)

Il me semble qu'au profit d'une orientation *réflexive*, le méta-discours développé par une traductrice-chercheuse peut espérer ressaisir, au moins partiellement, et analyser la production des textes traduits. De fait, comme le souligne M. Lederer, les comparatistes développent un discours traductologique qui s'appuie sur « les textes[, qui] les intéressent plus en tant qu'objets linguistiques qu'en tant qu'objets de savoir et actes d'écriture » (Lederer, 2008 : 131, je souligne). Un tel discours véritablement traductologique englobe non seulement des produits linguistiques mais aussi une activité d'écriture qui est un vécu *individuel* tout autant qu'une pratique professionnelle *socialisée*. Il s'agit donc d'un discours qui associe la réflexion sur les textes et l'activité de création linguistique et culturelle qui mène de l'un (le texte source) à l'autre (le texte cible) à certains facteurs psychologiques et socioculturels en partie objectivables qui conditionnent sa production : la composante éditoriale du projet traductif et notamment les relations avec l'éditrice ou l'éditeur, l'horizon de la réception du texte traduit tel qu'il est envisagé par la traductrice, la connaissance qu'elle a d'autres œuvres proches du texte source ou du texte cible dans le champ littéraire d'accueil, ou encore sa formation et sa place dans la communauté des traductrices et des traducteurs.

Cette expérience du traduire n'est pas uniquement *relationnelle*, au sens où elle engage les professionnel·les de la traduction dans diverses formes d'interaction avec les parties prenantes et les productions de différentes sphères socioculturelles. Elle possède également une dimension intime, un versant inévitablement subjectif qui échappe en partie à l'investigation proprement scientifique¹¹ :

Ce qui se passe dans la tête des traducteurs, c'est d'abord une expérience vécue ; et il nous est aussi possible d'y avoir accès sur le mode d'une phénoménologie descriptive de la démarche de traduire, qui représente ce que certains psychologues se plaisent à appeler un vécu – et ce, sans les préalables méthodologiques et proprement « disciplinaires » d'une science expérimentale. (Ladmiral, 2010 : 11)

De fait, la notion de vécu n'est pas conceptualisée par la traductologie mais par la phénoménologie, notamment dans les écrits du philosophe Maurice Merleau-Ponty, qui s'attache à décrire deux réalités distinctes et partiellement irréductibles l'une à l'autre, celle que construit l'esprit connaissant qui cherche à ressaisir l'expérience passée pour la comprendre et la réalité qu'il cherche à comprendre :

La transcendance des moments du temps fonde et compromet à la fois la rationalité de mon histoire : elle la fonde puisqu'elle m'ouvre un avenir absolument neuf où je pourrai réfléchir sur ce qu'il y a d'opaque dans mon présent, elle la compromet puisque, de cet avenir, je ne pourrai jamais saisir le présent que je vis avec une certitude apodictique, qu'ainsi le vécu n'est jamais tout à fait compréhensible, ce que je comprends ne rejoint jamais exactement ma vie, et qu'enfin je ne fais jamais un avec moi-même. (Merleau-Ponty, [1945] 2003 : 399, je souligne)

Il est intéressant de noter que dans cet extrait, M. Merleau-Ponty traite du présent et de l'avenir plutôt que du passé¹². Or une expérience professionnelle, comme tout vécu, dès lors qu'elle a eu lieu, appartient au passé : l'éloignement temporel ajoute inévitablement à l'opacité qui caractérise déjà un tel vécu dans le moment présent. Pour autant, sans prétendre que ma position de praticienne-chercheuse me permet d'accéder à une connaissance de ce vécu dans le sens que la science expérimentale donne au terme *connaissance*, j'espère être en mesure d'en proposer, grâce au travail de la mémoire et à une méthodologie aussi rigoureuse que possible, une description raisonnée et intelligible. Ce vécu d'une traductrice, qui m'apparaît en première analyse comme un cheminement individuel, un parcours de lecture et d'écriture effectué le plus souvent dans l'isolement, fera l'objet d'un compte-rendu nécessairement personnel. C'est pourquoi j'ai fait le choix de rédiger la présente thèse à la première personne du singulier.

¹¹ La question des réserves méthodologiques se pose d'ores et déjà ; elle sera abordée en détail par la suite.

¹² Le philosophe aborde la temporalité plus loin dans cet ouvrage puisqu'il y consacre une section entière (Merleau-Ponty, [1945] 2003 :469-495).

2.1.2 Quelle conception de la traduction sous-tend un tel discours ?

S'il participe de l'analyse comparative des textes et d'une forme de témoignage du traducteur, alors ce discours réflexif nourri par l'expérience porte sur la pratique traduisante, envisagée comme « un processus qui plonge dans le fonctionnement de l'esprit humain lorsque celui-ci participe à trois activités majeures : l'herméneutique, la paraphrase synonymique à visée imitative et l'écriture (la faculté de produire un texte convaincant) » (Ballard, 2006 : 192).

L'analyse de ces trois composantes essentielles de l'opération traductive que sont l'herméneutique, la paraphrase synonymique à visée imitative et l'écriture, offre des pistes de réflexion propices au développement d'un discours traductologique de type différentiel.

L'herméneutique, définie par Michel Foucault comme « l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens » (Foucault, [1966] 2016 : 44), correspond à l'activité intellectuelle qui sous-tend toute activité interprétative. Envisagé dans une perspective étymologique, le terme renvoie en premier lieu à la quête du sens ; historiquement, l'herméneutique a d'abord été l'exégèse des textes sacrés et une entreprise de compréhension mise au service de la philologie et de la jurisprudence (Wilhelm, 2004 : 770). Il s'agissait donc de comprendre des discours étrangers, une entreprise étroitement liée à l'activité et aux préoccupations des traducteurs. L'herméneutique du texte à traduire, notamment s'il s'agit d'un texte littéraire, conduira dans un premier temps la traductrice-chercheuse à examiner le sens du texte tel qu'il est véhiculé par des signes linguistiques et symboliques mais aussi par des formes signifiantes et cela, à différentes échelles textuelles. La notion de « forme signifiante » permet de décrypter le texte à traduire comme un ensemble sémiotique, d'étendre son analyse aux isotopies, aux réseaux de métaphores ou autres traits stylistiques qui le caractérisent ainsi qu'aux modalités discursives mises en œuvre par son auteur et mises au jour par la lecture de la traductrice. Comme le soulignent les défenseurs de l'approche herméneutique en traductologie, la lecture est une rencontre singulière :

[L]es traductologues herméneutes savent que le sens n'est pas dans le texte, une fois pour toutes, mais qu'il se construit dans un va-et-vient dialectique entre le texte et le récepteur. Le récepteur ne peut comprendre le texte qu'en fonction de son vécu, de son *world knowledge*. (Balacescu & Stefanink, 2005 : 635, je souligne)

Je reviendrai par la suite sur l'analyse de cette rencontre singulière et des « mouvements coopératifs » qu'elle suppose selon Umberto Eco, auteur de *Lector in Fabula*. La chercheuse, comme la traductrice professionnelle, appréhende les textes à traduire avec son vécu et au prisme de son bagage cognitif. Toutefois, dans le cadre d'une recherche en traductologie, l'herméneutique du texte littéraire prendra nécessairement la forme d'une analyse méthodique de ce qui est perçu, mais plus intuitivement et généralement de façon moins conscientisée, comme signifiant par la traductrice-lectrice dans son expérience et sa pratique du traduire. En inscrivant mon méta-discours différentiel sur la traduction dans la lignée philosophique qui sous-tend la *Défense et illustration de l'approche herméneutique en traduction* d'I. Balacescu et B. Stefanink, je soulignerai ici que la démarche herméneutique me semble plus adaptée à mon positionnement de traductrice-chercheuse et à l'objet littéraire de ma réflexion que les approches strictement analytiques associées à un traitement automatique des textes. De même que je n'ai jamais envisagé en tant que praticienne un recours aux logiciels de traduction qui décomposent forcément le texte en une somme d'éléments dissociés de la réception cognitive et expérientielle qui est le propre de l'humain, de même je n'envisage pas aujourd'hui de m'appuyer pour les besoins de ma recherche sur des outils destinés à quantifier la présence d'éléments lexicaux dans les textes sources ou à aligner des corpus de textes sources et de textes traduits. Cela reviendrait à mon sens à escamoter une dimension centrale de l'approche *réflexive* et *expérientielle* qui est la mienne – ou du moins cela risquerait de m'en détourner. En effet, comme l'indique M. Ballard, « Il s'agit de voir comment se construit le sens et quelle est la part du traducteur comme acteur du sens : à partir de quelques données il travaille, quels sont les choix qu'il opère, pour quelles raisons, comment s'effectue le travail de synthèse ? » (Ballard, 2006 : 187). Je reviendrai sur ce choix dans la partie consacrée à la question méthodologique, où je détaillerai le « protocole » que je souhaite mettre en œuvre.

J'aborde à présent les deux autres aspects de l'activité traduisante que dégage M. Ballard : « la paraphrase synonymique à visée imitative et l'écriture », cette dernière étant définie comme « la faculté de produire un texte convaincant » (Ballard, 2006 : 192). Si sa visée est imitative, la paraphrase synonymique pourrait alors se rapprocher d'une forme embryonnaire de traduction littéralisante, un matériau qui, une fois retravaillé, aboutirait à la rédaction d'un texte obéissant à des exigences de cohérence et de lisibilité (Ballard, 2006 : 185). Cependant, Ballard décrit en ces termes la démarche empirique, essentiellement basée sur l'observation, qu'il propose, à rebours du cheminement ayant conduit la traductrice ou le traducteur à produire son texte cible :

« Cette démarche est un parcours inverse de la constitution de l'unité de traduction (pendant la période de travail du traducteur) puisqu'il part d'un socle formel (un observable) pour remonter à la dynamique qui le sous-tend : opérations d'interprétation, de paraphrase synonymique et de réécriture soumises aux lois du texte et de la langue d'arrivée, opérations qui se suivent, en principe, et en réalité le plus souvent se mêlent et s'interpénètrent. » (Ballard, 2006 : 185, je souligne)

La dissociation chronologique entre le versant herméneutique et le versant de la production textuelle, établie pour la clarté de l'analyse, ne correspond pas tout à fait à la réalité de la pratique traduisante. Mais l'horizon de la phase herméneutique est la traduction, et cette phase se prolonge bien au-delà des lectures initiales du texte à traduire, puisque les tentatives de paraphrase et de reformulation amènent la traductrice à ajuster certaines interprétations initiales et à émettre de nouvelles hypothèses de sens au moment de traduire. Un discours différentiel et réflexif de praticienne peut permettre de ressaisir, dans une certaine mesure, cette activité herméneutique en partie tournée vers l'écriture et en partie guidée par elle. Il peut en subsister des traces : notes reportées sur le texte ou l'ouvrage à traduire, enregistrement de versions successives du texte traduit qui ouvrent la voie à une génétique de la traduction. La démarche réflexive vise également à reconstituer le parcours herméneutique et traduisant par la remémoration et une analyse des différentes traductions possibles pour les éléments que Ballard appelle unités de traduction :

On peut dire que l'objet étant le texte, il y a constitution d'une unité de travail en traduction lorsque le traducteur, après interprétation des formes, met en rapport une unité constituante du texte de départ avec le système de la langue d'arrivée en vue de produire une équivalence acceptable, susceptible de contribuer à la réécriture d'un texte dont l'équivalence globale par rapport au texte de départ doit s'accommoder d'ajustements internes dictés par sa cohérence et sa lisibilité. (Ballard, 2006 : 185)

S'il s'appuie le plus souvent sur l'analyse d'unités de traduction, le discours que je me propose de développer portera plus particulièrement sur les deux modalités de production du texte traduit que M. Ballard semble mettre en regard : la paraphrase synonymique – assimilée en première analyse à une sorte de degré zéro de la traduction humaine – et la réécriture. Le corpus de textes présentés plus haut, dont certains ont été traduits par mes soins, servira à analyser ces deux modalités de l'activité rédactionnelle, leurs relations et leur interpénétration. Ce corpus étant constitué de textes littéraires, je serai amenée à proposer une définition plus complète de l'écriture traduisante en tant que pratique inventive et créative et j'associerai nécessairement ma réflexion sur l'herméneutique du traducteur à une réflexion sur sa poétique du texte à traduire et sur la mise en œuvre de son travail créateur.

3. Filiations traductologiques

3.1 L'héritage d'Antoine Berman

L'horizon du discours réflexif qui est le mien dans le cadre de cette recherche trouve un ancrage naturel dans l'approche qu'A. Berman décrit dans l'introduction de *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, une approche phénoménologique de l'expérience qui est au cœur de sa conception de la traductologie :

Je veux me situer entièrement hors du cadre conceptuel fourni par le couple théorie/pratique, et remplacer ce couple par celui d'*expérience* et de *réflexion*. Le rapport de l'expérience et de la réflexion n'est pas celui de la pratique et de la théorie. La traduction est une expérience qui peut s'ouvrir et se (re)saisir dans la réflexion. Plus précisément : elle est originellement (et en tant qu'expérience) réflexion. [...] La traductologie : la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience. (Berman, 1999 : 16-17, je souligne)

Puisque de par sa nature l'activité traduisante est réflexion en même temps que production textuelle, elle contient les prémisses d'une pensée traductologique dont les conclusions attendent d'être développées dans une réflexion analytique et dans une critique des traductions. Certaines des notions opératoires issues de la pensée traductologique de Berman offrent des points de repères pertinents pour baliser l'espace réflexif qu'ouvrent traducteurs et traductologues sur leur expérience du traduire, notamment autour du « bougé » décelable entre le texte source et sa traduction. Je pense ici aux différentes tendances déformantes (Berman, 1999 : 52-66) qui constituent un outil précieux pour un examen des traductions basée sur leur analyse différentielle. Ces tendances, symptômes d'une approche traductive ethnocentrique et hypertextuelle, rendent nécessaire un retour du traducteur sur lui-même et sur son activité : cela lui permet de les neutraliser (Berman, 1999 : 49) pour déboucher sur une véritable éthique du traduire, ouverte à l'Étranger et respectueuse de la lettre dans le texte source. Elles offrent également une grille d'analyse à la traductrice-traductologue qui examine les productions des autres professionnel·les de la traduction.

Dans l'ouvrage qu'il consacre à la lecture critique de la traduction littéraire, A. Berman souligne l'importance de la « pré-analyse » du texte original (Berman, 1995 : 69), une analyse préliminaire visant à préparer la confrontation entre le texte source et le texte traduit dans l'optique d'une réflexion traductologique. Comme la lecture préparatoire du traducteur, la pré-analyse s'inscrit dans un cycle de lectures qui comprend la lecture analytique du texte

original et celle de « l'étayage de la traduction » elle-même, à savoir les éléments paratextuels tels que la préface, l'introduction, les notes, glossaires ou chronologies etc. qui accompagnent de texte. Enfin, « l'étayage de l'acte traductif » constitue un autre ensemble de lectures libres, qui ne sont pas nécessairement liées au texte à traduire (Berman, 1995 : 68-69). Cependant, la lecture préparatoire du traducteur se distingue de la pré-analyse critique de la traductrice-chercheuse qui emprunte ses outils à des disciplines telles que la linguistique, la poétique, l'analyse structurale et la stylistique : « Le critique de traduction est plus lié que le traducteur à ces "sciences", puisqu'il a à produire lui-même un discours conceptuel rigoureux » (Berman, 1995 : 70).

En revanche, je ne me reconnais que partiellement dans le concept de « projet de traduction » (Berman 1995, 76) qui m'apparaît dans un premier temps comme un présupposé de traductologue – s'il y a traduction, c'est qu'il y a eu projet de traduction. Il peut correspondre tout au plus à la désignation d'une commande éditoriale envisagée par le traducteur – en ce sens, il se rapproche la notion anglophone de *project*, un travail à produire et en cours de conception ou d'élaboration. Mais l'appellation *projet de traduction* revêt un caractère volontariste et plus définitif que ce qui reste, dans mon expérience de traductrice, une renégociation permanente, faite de rajustements et de retours en arrière : une visée qui ne prend réellement corps que dans l'acte de traduire et n'aboutit à un ensemble de choix cohérents et conscientisés qu'en cours de traduction.

L'émergence de cet ensemble d'intentions va de pair avec la construction graduelle du sens et de la signifiante du texte à traduire (sa poétique) qui accompagne l'élaboration progressive d'un artéfact textuel – travail créateur que j'appelle *poiésis*¹³. Ces réflexions sur la visée traductive me ramènent à la dimension herméneutique de la traduction que j'ai abordée dans la partie précédente, lorsque j'ai esquissé les grandes lignes du métadiscours différentiel qui est le mien. Je me propose à présent d'établir la filiation traductologique dans laquelle j'inscris non seulement ma conception de l'activité de traduction, une herméneutique au sens cognitif du terme, mais aussi, ce que j'appellerai une herméneutique du texte littéraire.

3.2 L'herméneutique de George Steiner

¹³ Le terme *poiésis* (du grec *poiein*, créer) renvoie à la création artistique, littéraire ou poétique tandis que *technè* ou (*tekhnè*) désigne le savoir-faire propre aux métiers de l'artisanat comme à ceux de l'art et l'action efficace, chez les Grecs de l'Antiquité. Source : <https://www.universalis.fr/>. Voir aussi *infra*, p. 46.

La dimension holistique de l'herméneutique de G. Steiner conçoit toute activité langagière comme une forme d'interprétation et, partant, comme une forme de traduction :

Le schéma « émetteur-récepteur » de tout processus sémiologique ou sémantique est, par nature, l'équivalent du modèle « langue-source, langue-cible » qu'utilise la théorie de la traduction. Tous deux comportent « à mi-chemin » une opération de déchiffrement et d'interprétation, un relais d'encodage-décodage. (Steiner, 2008 : 88)

De ce fait, cette herméneutique me paraît particulièrement pertinente pour aborder l'analyse du texte littéraire. Avant même d'être traduit d'un idiome à l'autre, il peut se concevoir comme la traduction des intentions d'un auteur dans une forme organique et signifiante qui convoque et mêle une pluralité d'univers langagiers : jargons, registres linguistiques, parler proverbial, etc. A. Berman parle à ce propos de « prolifération babélique des langues » (Berman, 1999 : 52) et va jusqu'à affirmer :

La prose littéraire se caractérise en premier lieu par le fait qu'elle capte, condense et entremêle tout l'espace polylangagier d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des « langues » coexistant dans une langue. (Berman, 1999 : 50)

De plus, quand il s'agit de décrire la démarche traductologique des traductrices et des traducteurs littéraires, la pensée de G. Steiner permet d'une part de l'aborder avec l'humilité et le pragmatisme qu'impose une activité humaine difficilement connaissable au sens strictement scientifique du terme et, d'autre part, de l'appréhender comme un mouvement herméneutique. En premier lieu, le programme d'apparence modeste que G. Steiner assigne à une traductologie appliquée aux textes littéraires relève d'une heuristique très proche du discours différentiel et réflexif que j'ai présenté dans la partie précédente :

Ce dont nous disposons, ce sont des descriptions raisonnées des démarches. Au mieux, ce que nous trouvons et cherchons ensuite à énoncer, ce sont des narrations de l'expérience vécue, des notations heuristiques ou exemplaires de travail en chantier (*work in progress*). (Steiner, [1998] 2008 : 21)

Cependant, l'envergure du mouvement herméneutique que présente G. Steiner dépasse et transcende la simple description raisonnée d'une suite de démarches linguistiques et textuelles. Elle englobe une réflexion sur les échanges intellectuels et culturels dont la traductrice ou le traducteur est à la fois le catalyseur et l'acteur. En effet, Steiner distingue quatre temps dans cette dynamique complexe qui participe de la foi de la découverte, du désir de comprendre, d'une entreprise d'exploration et d'appropriation mais aussi d'un échange culturel : l'*initiative trust* ou élan de confiance initial, par lequel débute toute compréhension (Steiner, [1998] 2008 : 403) est indissociable de l'idée que le texte a un sens ; l'*agression*, « étape d'intrusion et d'extraction » (*Ibid.* : 404-405), précède l'*embodiment*, incorporation,

ou « importation d'une signification et d'une forme » (*Ibid.* : 406) que Steiner décrit aussi comme la mise en forme de la traduction (*Ibid.* : 411). Enfin, vient la restitution (*Ibid.* : 407-408) également appelée « compensation » (*Ibid.* : 533), qui restaure une « équité radicale » entre l'œuvre originale et la traduction, favorisant ainsi « un lien d'adéquation de texte à texte » au sens fort du terme (*Ibid.* : 534). Le texte traduit *rend* justice à l'original s'il est « un nouveau tout qui ne dévalue ni n'éclipse la source linguistique » (Steiner, [1998] 2008 : 559). De façon plus générale, il y a « transfert compensateur » quand la traduction est également enrichissement pour l'œuvre originale, si elle permet le dévoilement ou la redécouverte de son envergure dans le pays dont elle est issue ou par son inscription dans le fonds littéraire mondial (Steiner, [1998] 2008 : 534).

Héritière de l'herméneutique romantique de F. Schleiermacher, cette conception de l'analytique du texte à traduire soulève cependant la question des limites de l'empathie et de la subjectivité du traducteur :

« L'actualisation du sens s'opère dans un mouvement de sympathie par lequel l'interprète se transfère entièrement, à travers les textes, dans le principe d'individuation qui leur a donné naissance. [...] Abolissant la distance du temps et de l'espace par l'empathie, l'interprète s'efforce de rendre présent le sens voulu par l'auteur » (Wilhelm, 2005 : 773).

Comment dépasser le subjectivisme et le mentalisme qui sont si étroitement liés à la conception du traducteur comme fidèle interprète de la langue et de l'œuvre d'un auteur ? Si le sens n'est pas uniquement dans le texte, s'il se construit dans un va-et-vient incessant entre le texte et le récepteur qui l'aborde avec son vécu et son bagage, comment baliser le cercle herméneutique de façon à garantir l'adéquation de la compréhension ? Certains traductologues estiment que les récentes découvertes des sciences cognitives permettent de confirmer les hypothèses des herméneutes sur les processus mentaux à l'œuvre dans la lecture d'un texte :

Ainsi, au fur et à mesure que le récepteur progresse dans la lecture du texte, un choix de plus en plus restreint et précis s'opère au niveau des sphères neuronales activées en fonction des isotopies du texte qui se dégagent avec une précision de plus en plus grande [...]. Là où Gadamer parlait d'un « dialogue avec le texte », les cognitivistes parlent, plus prosaïquement, de processus *bottom-up* et *top-down*. La grande différence entre ces deux courants de pensée se situe au niveau de l'attitude du récepteur. Pour les cognitivistes, celui-ci participe activement à l'acte de compréhension, il « gère » le langage [...]. Pour les herméneutes, il est passif : la vérité du texte s'impose irrésistiblement à lui, à condition qu'il arrive à gérer consciemment les *scripts*, *schémas* (pour utiliser la terminologie des cognitivistes) ou plus simplement des *attentes* avec lesquels il va aborder le texte et qui peuvent devenir un obstacle à son ouverture à la vérité du texte, s'il n'en prend pas conscience. (Balacescu & Stefanink, 2005 : 636)

Les sciences cognitives donnent ainsi à l'activité de la traductrice et du traducteur une assise épistémologique moins incertaine sans pour autant la rationaliser complètement ni la soumettre à un objectivisme scientifique illusoire. Concevoir l'herméneutique du texte à traduire comme une construction, plutôt que comme une reproduction empathique ou comme une appropriation du sens, permet de lui donner une assise épistémologique partiellement objectivable. La voie empruntée par les traductologues herméneutes met en évidence la composante *médiatisée* de la construction du sens : le recours à un fonds commun de connaissances et de procédures, de savoir-lire et de savoir-faire. Comme l'indique André Dussart, « Cette référence à l'avis d'une communauté scientifique, donc à l'intersubjectivité, souligne l'aspect social de l'interprétation, autant que son côté subjectif souvent exagérément mis en valeur » (Dussart, 2006 : 140). Les hypothèses de sens émises par la traductrice ou le traducteur au contact du texte s'inscrivent dans un processus individuel mais fortement *socialisé*, par lequel il mobilise l'ensemble de son bagage socioculturel et de son « être connaissant » :

Le traducteur circule ainsi dans plusieurs mondes : dans le monde physique, puis dans le monde de l'auteur, subjectif, mais socialisé et plus ou moins accessible, quoique distinct du sien par la culture et l'histoire, ensuite dans le monde du savoir et de l'art transmis par la mémoire écrite ou enregistrée et enfin, il baigne dans son propre monde. Il engage son savoir à propos du monde (donc un savoir de savoir), son expérience relative au traitement de l'information dans l'énonciation, pour établir des conjectures quant au contenu du discours et aux attentes des lecteurs. Les conjectures permettent d'anticiper une signification, de dégager un premier sens qu'il s'agira de revoir, de réanalyser et de rectifier éventuellement. Le traducteur étayera son anticipation sur la suite du message, qui le confirmera ou l'infirmiera dans ses décisions. Une relecture permet de réviser l'anticipation, par un processus synthétique et global (*top down*) et des allers et retours ponctuels vers certains passages (*bottom up*). (Dussart, 2006 : 141)

L'insertion dans une pluralité de sous-mondes et la confrontation de ses propres hypothèses de sens avec le texte favorisent chez la traductrice ou chez le traducteur un retour sur soi, un recul critique et la prise de conscience des limites de ses propres capacités herméneutiques. Il me semble que cette dimension médiatale et socioculturelle de cette activité professionnelle mérite une analyse proprement sociologique. En effet, la sociologie de la traduction permet d'une part d'appréhender la dimension médiatisée et l'historicité de la production du sens textuel qui dépend de l'état des connaissances, des procédures et des savoirs-faires en un lieu et à une époque donnés. Par exemple, la traduction d'un texte à caractère historique est tributaire d'une interprétation qui est fonction, entre autres, de l'état actuel des connaissances de l'époque en question, de l'accès à ces connaissances, de notre perception de cette époque.

La sociologie de la traduction permet d'autre part d'étudier les conditions de la production du texte lui-même en fonction des normes et des pratiques qui prévalent dans un écosystème culturel et à une époque données : par exemple, la conception du traduire qui influence la traductrice ou le traducteur en fonction de la formation qu'il a reçue ou des consignes et normes véhiculées dans son champ d'activité.

3.3 La socio-traductologie de Jean-Marc Gouanvic

L'approche sociologique de J.-M. Gouanvic élargit le périmètre d'investigation aux champs¹⁴ littéraires dont relève la traduction et à ses différentes parties prenantes, qu'il désigne comme des « agents » ainsi qu'à leurs relations, envisagées en termes de relations de pouvoir et de « concurrence coopérative ». Son ancrage dans la sociologie bourdieusienne lui « permet donc d'aborder le discours littéraire de la traduction dans sa pluralité socialement hiérarchisée, en tenant compte des dimensions de production, de diffusion et de réception-consommation des œuvres, aussi bien dans l'espace social source que dans l'espace social d'accueil » (Gouanvic, 2007 : 10). L'appartenance à un genre littéraire, la publication du texte original et du texte traduit par une maison d'édition dans une collection donnée, les relations de la personne à laquelle la traduction est confiée avec l'éditrice ou l'éditeur apportent un éclairage indispensable à une compréhension approfondie des enjeux culturels et de la dynamique relationnelle d'une traduction.

Cette approche socio-traductologique reste cependant adossée à une étude comparative des textes et des processus opposés de désinscription et de réinscription auxquels les soumet la traduction. Il s'agit donc d'un discours différentiel qui accorde une place centrale à l'agent traducteur en tant que subjectivité (une individualité singulière) et en tant qu'historicité (un individu qui a hérité d'une culture). Gouanvic souligne que l'expérience particulière de cet agent fait l'objet de compte-rendu encore rares, et, partant, d'investigations encore limitées (Gouanvic, 2007 : 27).

¹⁴ Dans la théorie sociologique des champs, « Le système scolaire, l'État, l'Église, les partis politiques ou les syndicats ne sont pas des appareils mais des champs. Dans un champ, les agents et les institutions luttent suivant les régularités et les règles constitutives de cet espace de jeu (et, dans certaines conjonctures, à propos de ces mêmes règles), avec des degrés divers de force et, par là, des possibilités diverses de succès, pour s'approprier les profits spécifiques qui sont en jeu dans le jeu. Ceux qui dominent dans un champ donné sont en position de le faire fonctionner à leur avantage, mais ils doivent toujours compter avec la résistance, la contestation, les revendications, les prétentions, "politiques" ou non, des dominés ». (Bourdieu, 1992 : 78).

Le traductologue a recours à deux notions purement sociologiques qui lui servent d'outils dans l'analyse de la traduction de romans contemporains américains¹⁵ : les notions de champ littéraire et d'*habitus*, empruntées à Bourdieu, qui sont liées puisque l'*habitus* se développe dans un champ particulier :

Ce qu'on appelle « expérience » est lié à un *habitus* acquis dans un champ particulier, le champ auquel le texte à traduire est destiné. Cependant, les champs ne sont pas hermétiquement clos sur eux-mêmes. En raison de leur porosité relative, l'*habitus* de traduction peut être transféré d'un champ à un autre, par exemple [...] d'un genre romanesque à un autre genre romanesque. (Gouanvic, 2007 : 22)

Le champ correspond ici à la fois au genre et au devenir du texte à traduire envisagé dans son extension sociale : son insertion dans une collection éditoriale en vue de sa commercialisation qui permettra à divers agents (agents littéraires, éditeurs, traducteurs, libraires, lecteurs, critiques littéraires, etc.) d'interagir directement ou indirectement : « En traduction, l'*habitus* primaire se forme en général à l'école, par l'apprentissage des langues à partir desquelles en général le traducteur traduira » (Gouanvic, 2007 : 152). De façon plus générale, l'*habitus* est un ensemble de pratiques ou manières de faire, de méthodes ou de procédures nées de l'expérience ou acquises dans le cadre d'une formation puis constituées en habitudes de travail et en compétences transférables. Il trouve son prolongement dans un *ethos* « pratique, implicite et non rationnel » (Gouanvic, 2007 : 48).

Daniel Simeoni propose de recentrer la traductologie sur l'*habitus* du traducteur, estimant qu'une telle approche peut contribuer à mettre son travail au premier plan :

Bringing the translator's *habitus* center stage is of course tantamount to giving the act of translating prominent status, as the main locus precipitating mental, bodily, social and cultural forces. (Simeoni, 1998 : 33, je souligne)

La dyade *habitus-ethos* recèle-t-elle une forme de savoir informel dans lequel la traductrice-chercheuse peut trouver des pistes de réflexion sur son expérience et sur son agir professionnel ? D. A. Schön considère en effet qu'au moyen d'un auto-questionnement réflexif et critique, les professionnel·les peuvent apporter un nouvel éclairage sur leur pratique, sur leurs habitudes de travail, sur leur positionnement et sur les présupposés plus ou moins implicites qui les guident, cet ensemble constituant une sorte de *méta-habitus* :

Quand un praticien réfléchit en cours d'action et sur son agir professionnel, les objets de sa réflexion sont aussi variés que le sont les sortes de phénomènes qui s'offrent à lui et les systèmes de savoir pratique qu'il

¹⁵ Les notions d'*illusio* et de signifiante occupent elles aussi une place centrale dans la socio-traductologie de J.-M. Gouanvic. Leur lien avec une socio-éthique du traduire et leur pertinence pour l'étude de mon corpus seront examinés dans le chapitre 2, consacré à la stratégie narrative qui caractérise les œuvres que j'ai retenues.

utilise en face d'eux. Il peut réfléchir sur les normes tacites et les appréciations qui sous-tendent un jugement ou sur les stratégies et les théories implicites à un tel type de comportement. Il peut encore réfléchir sur ce qu'il ressent par rapport à une situation qui l'a amené à adopter une ligne de conduite particulière, sur la façon dont il s'y est pris pour formuler un problème qu'il tente de résoudre ou sur le rôle qu'il s'est approprié au sein de l'ensemble institutionnel. (Schön, 1994 : 90-91)

Le champ d'investigation né de cette pratique réflexive (*reflective practice*) est particulièrement vaste, d'autant que certains des paramètres de l'agir professionnel mentionné ci-dessus sont reconfigurés à chaque nouveau texte à traduire, que le traducteur ou la traductrice travaille ou non pour le même éditeur d'une commande à l'autre.

Je serai amenée à présenter les textes sources de mon corpus, la commande de leurs traductions françaises, les éditeurs et les traducteurs en présence selon une perspective sociologique dans l'avant-dernière partie du présent chapitre. J'y aborderai aussi la question de l'*habitus* qui ressortit non seulement au profil de chaque professionnel·le de la traduction mais relève aussi de ses pratiques et de ses conditions de travail. Il s'agira par la suite de lier une partie du savoir mis au jour avec certains phénomènes ou *a minima* avec certaines traces observables dans les textes traduits.

4. Les présupposés inhérents à une recherche-crédation en traductologie

L'intitulé de ce chapitre témoigne de mon projet d'inscrire ma recherche doctorale dans le champ encore émergeant en France de la recherche-crédation en traductologie. Quelle conception de la traduction comme agir professionnel et comme pratique textuelle sous-tend un tel projet ? Dans quelle mesure l'agir professionnel et la pratique textuelle de la traductrice ou du traducteur peuvent-ils être décrits comme des activités à caractère artistique ? Quelles conceptions de la pratique professionnelle et de l'art sous-tendent une recherche de ce type ?

4.1 L'agir professionnel et l'acquisition d'une aptitude à improviser

L'étiquette « recherche-création » se justifie en partie par la démarche réflexive portant sur mon agir professionnel que je me propose d'entamer. Cette démarche s'inspire de l'ouvrage de Donald A. Schön, *Le Praticien réflexif*. Le « tournant réflexif » qu'il a amorcé dans les années 1980-1990 ouvre des perspectives très intéressantes sur la notion d'« improvisation acquise » (« *improvisation learned in practice* »)¹⁶ dans la pratique professionnelle, en lien avec les notions de créativité et de pratique artistique :

S'il est vrai que la dimension artistique est un élément irréductible dans la pratique professionnelle, il est aussi vrai que des ingénieurs, des enseignants, des scientifiques, des architectes et des gestionnaires talentueux se conduisent parfois en véritables artistes dans leur pratique quotidienne. Si l'art n'est pas quelque chose de figé, que l'on peut cerner et que l'on peut enseigner, il semblerait néanmoins que certains peuvent l'apprendre. (Schön, 1994 : 38)

D'après D. A. Schön, l'art s'apprend, la virtuosité et la capacité à improviser peuvent donc s'acquérir. Pour en revenir à l'expression d'« improvisation acquise », l'association des deux termes « improvisation » et « acquise » communément considérés comme antinomiques indique que la *spontanéité inventive*, très souvent associée à l'élan créateur, peut se développer et s'acquérir – et ne relève donc pas uniquement du talent inné ou de l'inspiration. La virtuosité, qu'il définit comme la faculté *acquise* de s'adapter avec dextérité à des situations inédites (Schön, 1994 : 91), se distingue de la maîtrise routi  ni  re de tâches répétitives, qui constitue cependant une autre composante de la pratique professionnelle.

Cependant, D. A. Schön d  ploire le fait que nombre de professionnel  s décrivent cette dimension artistique de leur pratique comme un argument destiné à clore un débat plutôt qu'à entamer une réelle réflexion sur l'agir professionnel et sa dimension artistique. Il regrette le recours des professionnel  s à ce qu'il appelle une « mystique de la compétence pratique » (Schön, 1994 : 17) qui leur sert de rempart face aux investigations des universitaires :

Lorsque certains emploient le terme « art » ou « intuition », ils ont habituellement l'intention de mettre un terme à une discussion là où il faudrait entreprendre une recherche. Tout se passe comme si le praticien disait à son collègue de l'université : « Je n'accepte pas ta conception de la connaissance, mais je ne peux décrire la mienne ». (Schön, 1994 : 17)

Cette conception de l'agir professionnel comme un art qui échappe nécessairement à toute connaissance scientifique est tout aussi préjudiciable à la recherche universitaire qu'aux

¹⁶ (Schön, 1994, quatrième de couverture).

professionnel·les. Elle creuse un fossé et alimente des dichotomies peu fécondes, pour ne pas dire stériles :

Ces attitudes en sont venues à élargir le fossé entre les universités et les professions, entre la recherche et la pratique professionnelle, entre la pensée et l'action. Elles nourrissent dans les universités cette dichotomie bien familière entre le savoir « rigoureux », celui des universitaires et des scientifiques, et le savoir « souple », celui des artistes ou de ceux qui émettent de simples opinions. (Schön, 1994 : 18)

Grâce à un retour réflexif sur la pratique professionnelle, retour alimenté par des apports théoriques pertinents, la virtuosité peut s'acquérir ou être développée. La pratique connaissante n'est pas uniquement savante au sens universitaire du terme, elle reste une forme d'action et dote les praticien·nes d'une aptitude précieuse à affronter des configurations singulières, potentiellement déstabilisantes. Comme le souligne D. A. Schön, « la réflexion *en cours d'action* et *sur l'action* est essentielle à la virtuosité déployée par les praticiens face à certains cas dérangeants, parce que “divergents”, rencontrés en pratique » (Schön, 1994 : 90-91). En effet, la réflexion est un antidote à une autre forme de savoir, celui qui naît de la répétition mécanique de certaines tâches, de l'accoutumance à des configurations habituelles :

Chez un praticien, la réflexion peut servir de correction à l'excès de savoir. En y repensant, il fera la critique de ce qu'il a compris implicitement grâce aux expériences répétitives qu'il a eu l'occasion de rencontrer pendant qu'il exerçait. Il donnera un nouveau sens aux situations d'incertitude ou de singularité. (Schön, 1994 : 89)

La conception de l'agir professionnel qui sous-tend la pensée de D. A. Schön et ma recherche doctorale est donc celle d'une acquisition expérientielle de l'aptitude à improviser, aptitude qui tend à s'émousser avec le temps et la répétition, mais peut être réactivée par la réflexion *en cours d'action* et par la réflexion *sur l'action*.

La traduction apparaît dès lors comme une pratique professionnelle particulièrement propice aux investigations destinées à en faire une pratique connaissante (réflexion *en cours d'action*) et, en même temps, une épistémologie de l'agir professionnel (réflexion *sur l'action*). En effet, la traduction est un processus réflexif par essence, comme l'a souligné A. Berman¹⁷. La réflexivité se trouve également au cœur de la description que propose la traductologie fonctionnaliste Christiane Nord dans le cadre de sa modélisation du processus traductif. Son modèle est non linéaire mais composé d'un nombre virtuellement infini de boucles rétroactives (*feedback loops*) qui permettent des retours en arrière, des mouvements réflexifs et analytiques rétroactifs. Il est possible et même souhaitable de revenir aux stades analytiques

¹⁷ Voir *supra* 3. 1. Page 29.

initiaux en cours de traduction (Nord, 1991 : 30-35). Sans présumer de ce qu'il est possible de ressaisir de ces mouvements réflexifs, je dirai à ce stade que la réflexivité qui préside à l'activité des traductrices et des traducteurs est également latente dans la pensée traductologique. C'est pour cette raison que H. Meschonnic affirme dans *L'enjeu du traduire pour la théorie du langage* que la pratique de la traduction est indissociable d'une théorie du langage :

[U]ne pratique n'est pas une pratique si elle n'est pas réflexive ou réfléchie, ce n'est qu'un anonnement de recettes apprises, et si elle est cette réflexivité, cette pratique implique nécessairement une théorie d'ensemble du langage ; et réciproquement une théorie de la traduction qui ne serait pas la réflexion d'une pratique ne serait que de la linguistique de la langue appliquée sur du discours, c'est-à-dire de la non-pensée. (Meschonnic, 2009 : 41)

Mon projet est d'exemplifier cette pratique réflexive et de la mettre en application de façon aussi systématique que possible à partir de mon corpus, de façon à proposer une épistémologie du traduire adossé à un vécu de traductrice.

4.2 Quelle conception de l'art sous-tend la recherche-crédation en traductologie ?

4.2.1 Les deux conceptions de l'art littéraire

La sociologue Gisèle Sapiro décèle une évolution dans les conceptions occidentales de l'art et situe le tournant qui s'est opéré dans les années 1850. Ce tournant a conduit les artistes à se détacher de la conception classique, voire académique, de l'activité artistique considérée comme exécution mimétique, avec l'émergence d'une conception plus romantique de l'art envisagé comme le produit d'un souffle créateur, l'inspiration, et comme expression d'un génie individuel :

À partir du milieu du XIX^e siècle, une fraction d'artistes se détache du système académique pour affirmer un idéal de liberté emprunté aux écrivains. Un tel idéal de liberté est étroitement lié au caractère imprédictible que l'on prête désormais au travail artistique, conçu non plus comme exécution mais comme création [...]. L'imprédictibilité et l'originalité deviennent alors les principes par lesquels les champs de production culturelle manifestent leur distance par rapport à ces univers et sur lesquels repose le mode de valorisation des œuvres. [...] Faisant écho à la nouvelle idéologie individualiste, l'originalité apparaît dès lors comme l'expression suprême de la personnalité singulière du créateur. (Sapiro, 2007 : 7)

L'analyse de la sociologie met en évidence les présupposés inhérents à cette nouvelle conception de l'art, qui imprègne aujourd'hui encore la pensée occidentale. La liberté, l'originalité et l'imprédictibilité ont supplanté la maîtrise et la parfaite exécution mimétique. Indissociable de cette nouvelle conception de l'art, il y a ce que Sapiro appelle « l'idéologie romantique du créateur incréé » (Sapiro, 2007 : 7) qui va à l'encontre de toute notion d'improvisation acquise. Or, la recherche-crédation suppose que la pratique artistique peut se développer grâce à une forme de réflexion en cours d'action et sur l'action. Il n'est alors pas uniquement le fruit d'un génie créateur, mais le produit d'un travail pratique et réflexif.

Le traductologue et penseur du langage G. Steiner décèle lui aussi dans la deuxième moitié du XIX^e siècle un tournant dans la conception de la langue littéraire :

Le concept du « mot défaillant » hante la littérature moderne. La grande brèche dans l'histoire de la littérature occidentale se place entre 1870 et la fin du siècle. Elle sépare la littérature qui habite la langue et celle qui s'y trouve emprisonnée. (Steiner, [1998] 2008 : 249)

Au moment où l'art littéraire devient l'expression d'un génie individuel, il rejette la langue établie et codifiée et cherche à s'en libérer pour renouer avec une langue plus créative. Dans *Après Babel*, G. Steiner décrit la première comme l'outil dont la littérature classique s'accommode parfaitement, et même à la perfection :

La culture classique se définit par cette faculté de se lover dans la langue, par la conviction que les mots et la grammaire dont on dispose feront l'affaire pourvu qu'on les exploite avec suffisamment de souplesse et de finesse. Il n'est rien dans le jardin d'Eden ou en lui-même qu'Adam ne puisse nommer. (Steiner, [1998] 2008 : 250)

À rebours de cette utilisation de la langue, il y a celle que préconisent le poète et l'écrivain de l'ère romantique et de l'époque moderne. Pour trouver leur langue, celle qui permettrait d'exprimer au plus juste l'individualité de leur pensée et de leurs affects, il faut entamer un travail de destruction de la langue établie et battre en brèche ses mécanismes éculés :

La tâche la plus pressante de l'écrivain est de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », comme le dit Mallarmé parlant de Poe. Il lui faut ressusciter la magie du verbe en brisant les articulations traditionnelles de la grammaire et de l'espace organisé [...]. Il va s'efforcer de pulvériser, ou au moins d'affaiblir, les enchaînements sans surprise de la raison et de la syntaxe, de la voie délibérément tracée et de la forme verbale [...]. On se doit de pourfendre la croûte publique de la langue qui s'est calcifiée, ne laisse plus passer un souffle de vie. C'est alors seulement que se fera entendre le fond anarchique et subconscient de l'homme privé. Steiner, [1998] 2008 : 251-252, je souligne)

On retrouve ici les idéaux de liberté, d'imprédictibilité et d'originalité qui, selon G. Sapiro, dominant la nouvelle conception de l'art. De tels idéaux apparaissent aujourd'hui encore

comme les prérogatives réservées aux artistes et, parmi eux, aux écrivain·es. En revanche, on considère généralement qu'ils ne sont pas l'apanage des praticien·nes de la traduction littéraire. Cette considération m'amène à la question suivante : où se situe la traduction littéraire, souvent décrite comme un art second et à laquelle on conteste généralement toute prétention véritablement créative ? Si la liberté, l'imprédictibilité et l'originalité ne constituent pas les caractères distinctifs de l'écriture traductive, sa relation au texte et à la langue est-elle nécessairement classicisante et mimétique ?

4.2.2 La traduction littéraire et les deux conceptions de l'art littéraire

L'écriture traductive semble correspondre à la conception classique et de l'art, en cela qu'elle vise à lover une œuvre étrangère dans la langue cible. Elle naît de la conviction que cette entreprise est possible, ou, pour reprendre les termes employés par G. Steiner, de « la conviction que les mots et la grammaire dont on dispose feront l'affaire pourvu qu'on les exploite avec suffisamment de souplesse et de finesse » (Steiner, [1998] 2008 : 250). On attend des traductrices et des traducteurs littéraires une forme d'exécution mimétique conditionnée par une utilisation parfaitement maîtrisée des langues, par un habile travail de rédaction. Dans *Traduction et culture*, Jean-Louis Cordonnier fait remonter à la fin du XVI^e siècle le tournant qui aboutit à la valorisation de la *création* littéraire et de la figure de l'auteur·e, entraînant progressivement une déconsidération de l'écriture traductive : « la traduction, avec l'imitation, est rejetée parmi les tâches moins nobles, dérive dans laquelle nous sommes encore » (Cordonnier, 1995 : 95). Le traductologue décrit l'émergence d'une conception de la traduction comme exercice de style et comme simple imitation d'un original inégalable.

Si l'on n'attend rien de plus de la personne qui traduit un texte littéraire, elle risque cependant d'écrire les « belles infidèles » que le Classicisme produisit aux XVII^e et XVIII^e siècles. A. Berman a procédé à l'analyse et au recensement des principales dérives sémantico-stylistiques – ou « tendances déformantes » – auxquelles, de par son héritage classique, la traduction est exposée. Quand bien même chercherait-on à neutraliser cet héritage et son corollaire stylistique préjudiciable à une traduction éthique, par la réflexion analytique que préconise A. Berman (1999 : 49), la nécessité de se prémunir contre l'infidélité qu'on

reproche bien souvent à celles et ceux qui traduisent les conduit parfois à lisser certaines aspérités du texte à traduire :

[...] Pour échapper à l'accusation de trahison, le traducteur, la traductrice, peut être tenté(e) de « lisser » les aspérités du texte, non pas tant en vertu d'une tendance ethnologisante que pour se protéger. (Belingard, L., Boisseau, M. et Sanconie, M., 2017 : 499)

Cependant, tout comme l'artiste qui se réclame de la conception romantique ou moderne de la littérature, celle ou celui qui traduit se trouve souvent confronté·e au « mot défaillant » de G. Steiner. Ce mot défaillant est ressenti comme une insuffisance de la langue cible à capter avec précision le sens exprimé par les mots du texte source et à restituer le texte de départ dans toute sa signification. La difficulté est non seulement liée à la spécificité des langues et à leur non-coïncidence (que la Théorie Interprétative de la Traduction appelle *synecdoque*¹⁸), mais aussi aux spécificités même du texte littéraire :

L'œuvre littéraire pose un problème de taille : elle met en scène un monde fictif et imaginaire [...] et qu'il est quasi impossible d'objectiver parfaitement par référence au [...] monde [réel], dont l'auteur a toutefois pu s'inspirer. La fiction n'est pas le seul critère distinctif de la littérature, il faudrait ajouter le souci esthétique ainsi qu'une réflexion sur le monde et la condition humaine. Le lecteur doit donc s'ingénier à découvrir ce monde inventé par l'auteur. Il doit posséder de vastes connaissances dans divers domaines [...], comprendre les tendances d'une époque, d'une civilisation, d'un mouvement littéraire, en quelques mots, disposer d'un vaste bagage culturel. [...] Le texte littéraire s'inscrit dans une époque ou une tradition, il est continuation d'autres écrits ou réponse et réaction à d'autres textes, il est chargé de réminiscences et de citations. L'exégèse du texte littéraire est donc un jeu stochastique d'évaluation de significations interconnectées et plausibles. (Dussart, 2006 : 140-141)

En effet, la langue n'est pas uniquement un système de signes, elle véhicule toute la richesse d'une culture. Dans un texte littéraire, la langue crée un univers né de l'imagination propre à l'écrivain·e et reflète sa vision du monde et de la condition humaine. Enfin, la langue de chaque texte littéraire incarne un *style*, synthèse singulière entre l'expression d'une individualité et certains des codes littéraires propres à une époque, à un genre, etc. La tâche des traductrices et des traducteurs est donc avant tout celle de l'herméneute capable d'interpréter le sens, les formes signifiantes, la sémiotique d'une œuvre, etc. pour restituer l'œuvre étrangère *dans ce qu'elle a d'unique et de nouveau*.

¹⁸ Ce terme issu de la rhétorique correspond à une figure de style par laquelle la partie désigne le tout. La synecdoque intéresse également la traductologie dans la mesure où elle se manifeste dans les langues au niveau lexical ou au niveau du discours : « Le fait que les différentes langues exigent des synecdoques différentes pour désigner les mêmes objets concrets ou abstraits est une des raisons pour lesquelles une traduction par correspondances généralisées n'est pas possible » (Lederer, 2006 : 182-183)

[La traduction] est manifestation d'un *original*, d'un texte qui n'est pas seulement premier par rapport à ses dérivés translinguistiques, mais premier dans son propre espace de langue. Indépendamment du fait que toute œuvre est liée à des œuvres antérieures dans le « polysystème » littéraire, elle est pure nouveauté, pur surgissement [...]. La visée éthique, poétique et philosophique de la traduction consiste à manifester dans sa langue cette pure nouveauté en préservant son visage de nouveauté. (Berman, 1999 : 76)

Il s'agit, selon A. Berman, de restituer non seulement l'étranger mais aussi l'originalité et la singularité d'une œuvre littéraire. À cette fin, les praticien·nes de la traduction sont-ils pas forcément amenés à faire un usage *créateur* voire iconoclaste de la langue cible, de la plier aux exigences propres à un texte écrit dans une langue *autre* et d'un texte qui – s'il ne s'inscrit pas dans une tradition littéraire classique – propose un usage *singulier* et *inédit* de la langue ? La traduction participe donc, me semble-t-il, de la conception novatrice de l'art littéraire en même temps qu'elle reste en partie héritière de l'héritage classique qui définit une partie de la littérature occidentale.

4.3 La traduction et l'écriture défamiliarisante

La conception de la littérature comme nécessairement déviante ne fait pas l'unanimité, signale A. Dussart :

Le texte poétique se caractérise-t-il par la fonction expressive ou plutôt par l'opacité, par l'usage créatif de la langue, par la nouveauté, par le débrayage (Kristeva, 1969 : 116), par les références et les combinaisons intratextuelles inattendues, apparemment illogiques, méconnues (Kristeva, 1969 : 201) ? Il faut toutefois ajouter que cette définition du langage poétique comme déviant est très contestée. (Dussart, 2006 : 137, je souligne)

Que la littérature moderne, celle que nous connaissons en Occident depuis le milieu du XIX^e siècle, se caractérise nécessairement par une stylistique de l'écart ou non, il n'en demeure pas moins que les romans qui composent mon corpus sont effectivement caractérisés par un parti-pris narratif et stylistique atypique, *déviant* par rapport aux normes qui régissent le roman pour adultes comme genre. De ce fait, ils s'inscrivent dans une forme de littérature qui violente la langue établie, défamiliarise le lecteur et, par conséquent, exigera du traducteur une forme de créativité.

En effet, *Room*, *Rocks in the Belly*, *Pigeon English* et *Riddley Walker* relèvent d'une esthétique de la défamiliarisation. Leur esthétique repose d'une part sur le regard de l'enfant, qui constitue le point focal de la narration et, d'autre part, sur la langue enfantine qui s'inscrit

en faux contre la langue plus normée des adultes. Le point focal constitue un prisme déformant à travers lequel on perçoit le monde imaginaire. Associé à l'effet de lecture créé par le style qui restitue la voix et les mots de l'enfant, le décentrement de la focalisation contribue à ce que les narratologues et les stylisticien·nes de langue française appellent tantôt « étrangisation »¹⁹ tantôt « singularisation »²⁰ ou, plus communément, « défamiliarisation »²¹ pour traduire la notion russe d'*ostranenie*. En effet, c'est aux formalistes russes et à T. Todorov, qui a contribué à diffuser leurs écrits en France, que l'on doit l'extension de cette notion au domaine de l'analyse littéraire.

Pour le formaliste Viktor Chklovski, l'essence même de l'art littéraire réside dans la tentative de dé-automatiser la perception et la langue. Dans *L'art comme procédé*, il part du constat suivant : la perception du monde liée à l'usage automatisé de la langue prosaïque n'est que reconnaissance des objets du monde, des objets que l'on ne voit plus. Comme le souligne T. Todorov, introducteur de V. Chklovski en France, « L'habitude nous empêche de voir, de sentir les objets, il faut les déformer pour que notre regard s'y arrête » (Todorov, 1965 : 14). Par une description déformante, la littérature opère une sorte de rééducation de la perception afin de substituer la *vision* à la reconnaissance qui est le fruit de l'habitude. V. Chklovski fait de la « singularisation » (traduction de T. Todorov) le principe et le fondement de ce qu'il appelle le langage poétique et, plus généralement, de toute création littéraire :

En examinant le langage poétique aussi bien dans les constituants phonétiques et lexicaux que dans la disposition des mots et des constructions sémantiques constituées par ces mots, nous nous apercevons que le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée. (Chklovski, [1917] 1965 : 94)

Sur le plan stylistique, la singularisation est donc un ensemble d'artifices lexicaux, syntaxiques et sémantiques destinés à ralentir et à obscurcir la perception. Qu'ajoutent les termes « étrangisation » et « défamiliarisation » à celui de singularisation, retenu par T. Todorov dans sa traduction des écrits des formalistes ? Concernant le premier, la stylisticienne Sandrine Sorlin indique simplement : « les traducteurs actuels semblent préférer le terme d'«étrangisation» (en français) » (Sorlin, 2014 : 15). L'étymologie du terme

¹⁹ Voir note n°12 dans Sorlin, 2014 : 15.

²⁰ Par exemple, dans la traduction de *L'art comme procédé* de V. Chklovski que propose T. Todorov (Todorov, [1965] 2001 : 83)

²¹ Traduction qu'utilise S. Sorlin dans *La stylistique anglaise* et dans son ouvrage de 2010, *La défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*.

ostranenie peut expliquer ce choix. En outre, si on définit l'étrangisation comme effet d'étrangeté, incursion de l'étranger dans le domaine du connu, on peut trouver une autre justification à ce choix dans *L'art comme procédé*. En effet, V. Chklovski y fait référence à Aristote et mentionne l'importation de mots étrangers ou archaïques dans la langue littéraire comme procédé artistique :

Selon Aristote, le langage poétique doit avoir un caractère étranger, surprenant ; en pratique, c'est souvent une langue étrangère : le sumérien pour les Assyriens, le latin en Europe médiévale, les arabismes chez les Perses, le bulgare comme base du russe littéraire ». (Chklovski, [1917] 1965 : 94)

Ce sont cependant les termes « défamiliarisation » et, en anglais, *defamiliarization* que S. Sorlin et de nombreux stylisticiens anglophones avant elle²² ont utilisé pour décrire le processus dialectique par lequel la littérature s'empare du familier pour le défamiliariser. Je rejoins la chercheuse écrivant que ce terme « a le mérite de faire apparaître les notions de familiarité/familier/familiarisation qui rentrent, selon nous, en communication avec celles d'étrangeté/étrange/étrangisation [...] » (Sorlin, 2010 : 13, note I).

À ce stade, il m'apparaît utile de soulever la question suivante : la défamiliarisation peut-elle servir de paradigme à l'analyse de la traduction ? Non seulement en tant qu'opération linguistique mais aussi par le décentrement et le déplacement de la perspective culturelle qu'elle implique, la traduction n'est-elle pas, dans une certaine mesure, un processus de médiation qui aboutit à la production de textes et d'objets culturels défamiliarisants ? On peut également se demander s'il existe une défamiliarisation *narratologique* et sur quoi elle repose. Cette dernière question sera approfondie dans le chapitre 2, ce qui me permettra d'envisager le narratologique comme association d'un dispositif discursif (relevant du linguistique) et de conventions romanesques (relevant du culturel).

²² À titre d'exemples, je citerai ici trois articles :

Gunn, Daniel P., 1984, « Making Art Strange: A Commentary on Defamiliarization », in *The Georgia Review*, Vol. 38, n° 1 (Printemps 1984), 25-33.

Kuiken, Don, et Miall, David S., 1994, « Foregrounding, Defamiliarization, and Affect Response to Literary Stories », in *Poetics*, n° 22, 1994, 389-407.

Hounhouayenou-Toffa, Ernest, 2017, « Defamiliarizing reality: AS IF and SEEM in Ben Okri's *The Famished Road* », in *Études de Stylistique Anglaise*, n° 11, 115-129.

4.4 Littérarité, création littéraire et traduction

À ce stade, il me semble important d'effectuer une synthèse des réflexions qui précèdent pour aboutir à une première série de conclusions sur la littérarité, sur la création littéraire et sur la traduction littéraire en particulier. Une recherche-crédation en traductologie repose, à mon sens, sur une conception de l'aptitude artistique radicalement différente de celle qui a émergé au XIX^e siècle, lorsque s'est opéré le tournant entre la conception classique et la conception plus moderne de l'art. Avec l'idée que l'art doit repousser les frontières de la langue normée – que ce soit pour exprimer au mieux l'individualité de l'artiste romantique ou pour aboutir à un renouveau de la perception du monde grâce à la défamiliarisation –, la création et l'art littéraires ont souvent été conçus comme relevant d'une inspiration divine, d'un souffle créateur qui ne s'acquiert pas mais distingue le poète visionnaire du commun des mortels. Or postuler, comme le fait D. A. Schön, qu'une pratique professionnelle relève de l'art et que l'art est une aptitude à créer et à improviser qui peut s'acquérir et se développer, c'est aller à l'encontre de ce que G. Sapiro appelle « l'idéologie romantique du créateur incréé »²³. Bien que le corpus de textes que j'ai retenu pour mon étude procède d'une narration et d'une stylistique de la défamiliarisation, ma démarche relève d'une recherche en *pratique artistique* :

De plus en plus de praticiens du domaine des arts s'inscrivent dans des démarches qui les amènent à produire un discours de type recherche dans le but semble-t-il de saisir et de donner forme à un savoir intimement lié à leur engagement dans une pratique artistique. (Gosselin, 2006 : 21)

Dès lors que l'on décrit et que l'on cherche à penser l'art comme pratique artistique, on le considère aussi bien comme une *technè* que comme une *poiésis*²⁴. C'est le démythifier en admettant qu'il relève d'un savoir-faire ancré dans l'expérience et d'un *travail* créateur, d'un processus associant habileté, réflexion, recherche et sensibilité – plutôt que des intuitions ou une inspiration dont on pourrait difficilement rendre compte de façon réfléchie.

La recherche que je présente dans les pages qui suivent porte donc sur la traduction envisagée comme une pratique professionnelle à caractère artistique et, plus précisément comme une forme d'écriture récréative sous contraintes. En effet, le degré de liberté dans l'écriture

²³ Voir *supra* p. 40.

²⁴ À titre de rappel : le terme *poiésis* (du grec *poiein*, créer) renvoie à la création artistique, littéraire ou poétique tandis que *technè* ou (*tekhnè*) désigne le savoir-faire propre aux métiers de l'artisanat comme à ceux de l'art et l'action efficace, chez les Grecs de l'Antiquité.

compte parmi les éléments qui distinguent certaines formes de création littéraire originale et la recréation d'une œuvre par le truchement de la traduction :

[L]es différents modes de traduction [...] mettent en jeu une relation complexe du traducteur au texte, conditionnée – et contrainte – par un genre de texte, une demande éditoriale particulière, des conditions de traduction spéciales, l'environnement de travail du traducteur ou de la traductrice, et le lectorat visé. (Belingard, L., Boisseau, M. et Sanconie, M., 2017 : 489, je souligne)

Ces remarques liminaires que l'on trouve dans le numéro de *Méta, journal des traducteurs* consacré à la traduction comme création, mettent en lumière un ensemble complexe de facteurs extérieurs qui circonscrivent et délimitent l'espace de liberté dans lequel évolue la traductrice ou le traducteur. Pour autant, une marge de liberté subsiste, comme l'attestent les écarts entre les différentes traductions contemporaines d'un même texte, différence qui résultent en partie de *choix* traductifs. Par ailleurs, la contrainte ne peut-elle pas pousser les praticien·nes de la traduction dans leurs derniers retranchements et les acculer à l'improvisation acquise que postule D. A. Schön ? Cette « virtuosité sous contrainte » ne pourrait-elle pas constituer l'une des facettes de la traduction comme écriture créative ?

Pour essayer d'apporter des éléments de réponse à cette question, mon corpus m'apparaît comme un champ d'investigation et une source de réflexion particulièrement propice ; en effet, le style défamiliarisant des textes qui le composent se prête à l'étude de certaines des contraintes textuelles susceptibles de pousser le traducteur à associer techniques d'écriture, sensibilité au texte et une forme de virtuosité pour recréer en français l'artefact « voix narrative juvénile ». Selon mon ressenti de traductrice, l'écriture défamiliarisante constitue une expérience de traduction qui peut déstabiliser dans la pratique « habituelle » de la traduction – une pratique traductive plus routinière en traduction littéraire s'exercera sur des textes au style plus lisse et moins déviant. J'ai décrit la traduction de *Room* et de *Rocks in the Belly* comme deux expériences de traduction marquantes²⁵, dans la mesure où elles m'ont confrontée à des situations qui correspondent en grande partie à ce que D. A. Schön qualifie de situations professionnelles « d'incertitude, d'instabilité, de singularité et de conflit de valeurs » (Schön, 1994 : 75). Ces configurations situationnelles inédites correspondent, pour la traductrice, à un ensemble de contraintes particulières et inhabituelles. D. A. Schön y voit une occasion de réfléchir différemment à sa pratique – ou à son « art ». En effet, selon Schön, si la plupart des professionnel·les semblent recourir à un savoir pratique implicite qui n'est généralement pas conscientisé et développé sous la forme d'une réflexion en cours d'action,

²⁵ Voir *supra*, p. 13.

certaines situations inhabituelles peuvent faire surgir des interrogations et favoriser une telle réflexion. Une réflexion qui, pour la traductrice, porte dès la première lecture sur le texte à traduire qu'elle découvre :

Stimulés par l'effet de surprise en cours d'action, ils reviennent sur ce qu'ils ont fait et sur le savoir qu'ils ont utilisé implicitement. Ils se posent des questions du genre : "Qu'est-ce qui me frappe quand je reconnais telle chose ? Sur quels critères est-ce que je m'appuie pour émettre telle opinion ? Quel processus suis-je en train de mettre en jeu lorsque je fais montre de telle habilité ? De quelle façon est-ce que je m'y prends pour formuler un problème que je m'évertue à résoudre ?" Habituellement, la réflexion sur ce savoir qui prend forme en cours d'action va de pair avec la réflexion sur le matériel qu'on a entre les mains. (Schön, 1994 : 77, je souligne)

Cette réflexion en cours d'action (immédiate) et sur l'action (*a posteriori*) est créatrice, et donne tout son sens au terme « recherche-crédation » puisqu'elle infléchit la pratique et la renouvelle :

Cette réflexion est porteuse de changement et d'innovation dans la mesure où elle pousse le professionnel à remettre en question certains aspects de sa pratique : En même temps qu'il s'efforce d'en tirer un certain sens, il réfléchit aussi sur les évidences implicites dans ses actions, évidences qu'il se remémore, qu'il critique, restructure et incorpore dans ses actions ultérieures. (Schön, 1994 : je souligne)

Il s'agit donc d'une démarche qui n'est pas purement spéculative mais constitue cependant une forme de savoir, savoir qui se distingue aussi bien de la connaissance des universitaires que de la science empirique et sur lequel D. A. Schön fait porter ses investigations :

Dans quelle sorte de savoir s'engagent les praticiens compétents ? En quoi le savoir professionnel ressemble-t-il ou diffère-t-il de ces savoirs que présentent les manuels universitaires et les articles de revues ou de périodiques scientifiques ? En quel sens, s'il en est, peut-on parler de rigueur intellectuelle dans la pratique professionnelle ? (Schön, 1994 : 18)

C'est un savoir pratique en cela qu'il est tourné vers l'action mais qui ne relève pas de théories applicables au réel, précise également D. A. Schön :

Une fois qu'on a mis de côté le modèle de science appliquée qui nous amène à penser que la pratique intelligente est une *application* du savoir théorique destinée à résoudre des problèmes pratiques, il n'y a alors rien d'étranger à se dire d'une certaine sorte de savoir est inhérente à un agir intelligent. (Schön, 1994 : 77)

Néanmoins, à mon sens, un tel savoir ne se limite pas non plus à une somme de recettes et de techniques applicables à d'autres situations sans réflexion ni ajustement préalable. Chaque nouvelle configuration professionnelle – *a fortiori* dans le domaine de la traduction littéraire où chaque œuvre à traduire comporte une part d'inédit et de singularité – amène dans une certaine mesure des interrogations nouvelles qui peuvent aller jusqu'à la remise en question

de la « pratique habituelle » évoquée précédemment²⁶. La liberté, l'originalité et l'imprédictibilité qui constituent pour G. Sapiro les nouvelles valeurs propres à l'art tel qu'il s'est réinventé à partir du milieu du XIX^e siècle²⁷ supposent en effet un renouvellement permanent des œuvres littéraires, y compris lorsqu'elles relèvent d'un genre particulier. La quête de nouveauté destinée à renouveler l'expérience esthétique du lecteur rejoint ici l'impératif commercial qui guide les choix des maisons d'édition. Les politiques éditoriales sont bien souvent caractérisées par la mise en valeur des premiers romans, par l'intérêt porté aux voix singulières et par la mise à l'honneur des textes au style innovant. L'exemple d'un genre romanesque aussi codifié que le roman policier est à cet égard tout à fait représentatif : les collections « noires » ou « polar » sont nombreuses et l'inventivité dont font preuve bon nombre d'écrivain·es publié·es dans ces collections est indéniable. Envisagé au prisme de l'esthétique de la réception, ce renouvellement constant des formes et des styles romanesques est indissociable de l'héritage des formalistes russes :

Dans une histoire littéraire d'inspiration formaliste [...] le caractère « évolutionniste » et l'importance historique d'un phénomène littéraire sont définis essentiellement par le degré d'innovation qu'il comporte – autre façon de dire que l'œuvre d'art est perçue par opposition à d'autres œuvres (Jauss, [1978], 2015 : 71).

Par ailleurs, en ce qui concerne les traductrices et les traducteurs, la cadence de travail que doivent respecter celles et ceux qui travaillent à plein temps et la quantité de temps non négligeable occupée par l'activité principale des traducteurs à temps partiel ne les rendent pas forcément disponibles pour traduire plusieurs œuvres d'un·e même artiste. Aux yeux des éditrices et des éditeurs, contraints par un planning éditorial serré, la disponibilité d'une traductrice ou d'un traducteur au moment où ils souhaitent mettre le texte en traduction l'emporte souvent sur la volonté d'assurer une continuité dans la traduction. De ce fait, celles et ceux qui se consacrent à la traduction littéraire sont confronté·es aux impératifs et aux défis stimulants d'un matériau de travail qui se renouvelle et lui demande une grande flexibilité.

²⁶ Voir *supra* p. 14.

²⁷ Voir *supra* p. 39-40.

5. La perspective sociologique

5.1 La nécessité d'un ancrage sociologique

Mon travail de recherche porte non seulement sur le processus de traduction – que je conçois comme un ensemble complexe d'opérations cognitives et affectives à l'origine de postures, de méthodes et de comportements qui constituent une pratique professionnelle à caractère artistique – mais aussi sur les produits de ce processus : les textes traduits. Le processus de traduction comme ses produits sont ici envisagés dans une perspective qui n'est pas seulement individuelle mais aussi sociale. L'éclairage personnel d'une traductrice apporte une forme de connaissance intime du cheminement qui m'a conduit de deux textes sources (*Room* et *Rocks in the Belly*) aux traductions françaises que j'en ai écrites. Cependant, la réalité sociale de mon agir professionnel me semble incontournable et explique ma volonté d'ancrer mes recherches dans la socio-traductologie de J.-M. Gouanvic²⁸. L'expérience quotidienne de la traduction littéraire comme une activité solitaire ne doit occulter ni le réseau complexe de relations qui se tisse autour du texte à traduire ni l'ensemble tout aussi complexe de facteurs socioculturels intériorisés de façon plus ou moins consciente par la traductrice au travail. Par ailleurs, les choix esthétiques qui font la spécificité et la littérarité du texte à traduire s'inscrivent dans ce que P. Bourdieu et G. Sapiro appellent des champs littéraires :

Le champ désigne l'espace des possibles qui se présente aux écrivains sous la forme de choix à faire entre des options plus ou moins constituées comme telles au cours de son histoire (rimes ou vers libre, narrateur extradiégétique ou intradiégétique, style indirect, direct ou indirect libre, etc.). Il suppose une croyance, ou *illusio*, qui fonde l'adhésion aux règles du jeu en vigueur dans cet espace. Les choix esthétiques sont corrélatifs des positions qu'occupent les auteurs dans le champ. (Sapiro, [2014], 2018 : 24).

La nécessité d'un ancrage sociologique à mon étude est donc avant tout épistémologique. Cependant, elle est également méthodologique. Comme le nécessaire détour par l'expérience et la production d'un autre traducteur, Nicolas Richard, l'élargissement de la perspective de mon étude et l'apport de la socio-traductologie sont garants d'une forme de distanciation et, de ce fait, d'un certain degré d'objectivation de ma réflexion.

²⁸ Voir *supra*, 3.3. p. 34 à p. 36.

5.2 Les auteurs des textes sources

Dans un premier temps, il me semble nécessaire de resituer les quatre textes sources qui constituent mon corpus dans le champ littéraire qui les a vus naître en examinant certains éléments biographiques et bibliographiques relatifs à leurs auteurs. En effet, comme l'indique G. Sapiro dans *La Sociologie de la littérature*, la prise en compte de certaines des propriétés sociales de l'écrivain, de son parcours intellectuel et artistique ainsi que de sa position dans le champ permet d'aborder l'auteur d'une œuvre comme une entité socio-historique et pas uniquement comme une individualité singulière :

Qu'est-ce qui fait que certains écrivains adoptent certains modèles et pas d'autres ? Comment ces modèles sont-ils réinterprétés et adaptés par eux ? Pour cela, il faut prendre en compte les propriétés sociales de l'écrivain, sa position dans le champ et sa trajectoire. En effet, le travail de « mise en forme », qui enferme toute l'histoire du champ littéraire selon Bourdieu, demeure étroitement dépendant du point de vue de l'auteur-e (sur le monde et sur l'espace des possibles) et en porte la marque (Sapiro, [2014], 2018 : 66-67).

Pourquoi et comment les quatre auteur·es des textes à l'étude dans mon corpus ont-ils été amenés à écrire un roman caractérisé par la présence d'un enfant-narrateur et par la représentation stylistique d'une forme de parler enfantin ? Quelle place tient ce roman dans leur parcours littéraire et quelles influences peuvent éventuellement expliquer ce choix ? Pour tenter d'apporter des éléments de réponses à ces questions et avant de procéder à l'analyse des textes eux-mêmes, je me propose donc d'en décrire les auteur·es.

5.2.1 Russell Hoban

Russell C. Hoban est un écrivain américain né en Pennsylvanie en 1925 et décédé à Londres le 13 décembre 2011. Il publie son premier roman en 1967, un ouvrage pour la jeunesse illustré par son épouse Lillian Hoban : *The Mouse and his Child*, paru chez Puffin books. En 1969, il s'installe en Grande-Bretagne où il vivra jusqu'à sa mort. Il a commencé sa carrière comme graphiste, illustrateur et auteur de romans pour enfants. Il est également l'auteur de nombreux romans destinés à un lectorat adulte mais il n'a jamais cessé d'écrire pour la jeunesse. Son œuvre, une cinquantaine de titres d'après la notice IdRef qui lui est consacrée²⁹, relève essentiellement de genres tels que le fantastique, le roman d'anticipation et de science-fiction ainsi que le réalisme magique. Elle a été largement traduite en français, notamment les

²⁹ <https://www.idref.fr/026922916>, consultée le 12/04/2019.

titres dédiés à la jeunesse, diffusés par des éditeurs en position de domination dans le sous-champ de la littérature pour enfants, tels que Gallimard jeunesse, l'École des loisirs et Albin Michel jeunesse.

Riddley Walker paraît en 1980 à Londres alors que la réputation littéraire de R. Hoban est déjà bien établie. En 1982, ce roman est distingué par la John W. Campbell Award, attribuée au meilleur roman de science-fiction de l'année. Il s'inscrit dans la droite lignée d'une œuvre littéraire placée sous le sceau de l'étrange, comme le souligne le journaliste Tim Martin en 1981. La nécrologie qu'il consacre à l'écrivain britannique dans le *Daily Telegraph* porte le titre suivant : « Russell Hoban : dedicated to strangeness »³⁰. L'analyse de l'art de R. Hoban qui est faite dans cet article permet d'établir de nombreuses correspondances avec la conception de l'art développée par V. Chklovski : une écriture à visée étonnante qui rééduque le regard que nous portons sur la langue et sur les objets familiers qui nous entourent pour nous donner accès à une perception renouvelée, défamiliarisée, dépaycée du monde :

Hoban was one of those very rare writers whose work leaves a sort of metaphysical smudge on the reader's consciousness, a thin overlay of inescapable strangeness through which one will always see the world from then on. His work was an attempt to come to grips with the strangeness of the world, a perpetual conundrum that Riddley, of all his characters, was permitted to explain the best. « If you cud even jus see 1 thing clear the woal of whats in it you cud see every thing clear. But you never wil get to see the woal of any thing youre all ways in the middle of it living it or moving through it. » (Martin³¹, je souligne)

Cet extrait s'achève sur une citation de *Riddley Walker*, qui donne à lire et à entendre la langue étonnée que R. Hoban a créée dans ce texte. Un autre article intitulé « A Writer's Life : Russell Hoban » corrobore cette analyse ; de l'aveu même de l'auteur, interviewé par Alex Clarke, l'étrangeté constitue sa profession de foi littéraire : « It has been my aim to be as strange as I can be [...] and I've never been as strange as I'd like to be »³². L'entretien donne l'occasion à Hoban d'établir un lien entre sa quête d'étrangeté et le sentiment d'être un étranger dans son propre pays, les États-Unis, comme dans son pays d'adoption : « I felt myself a stranger in my own country [...] and in London I really was a stranger and felt comfortable »³³.

³⁰ Article de Tim Martin publié en ligne sur <https://www.telegraph.co.uk/> le 14/12/2011, consulté le 12/04/2019.

³¹ Article de Tim Martin publié en ligne sur <https://www.telegraph.co.uk/> le 14/12/2011, consulté le 12/04/2019.

³² Article d'Alex Clark publié en ligne sur <https://www.telegraph.co.uk/> le 30/05/2005, consulté le 19/04/2019.

³³ Article d'Alex Clark publié en ligne sur <https://www.telegraph.co.uk/> le 30/05/2005, consulté le 19/04/2019.

5.2.2 Stephen Kelman

Stephen Kelman est né en 1976 à Luton, dans la banlieue de Londres. Son premier roman *Pigeon English* a été présélectionné pour le prestigieux Man Booker Prize de 2011, mais aussi pour le Desmond Elliott Prize et la Guardian First Book Award. Très remarqué par la critique au moment de sa parution, *Pigeon English* a également valu à son auteur d'être présélectionné pour un prix dédié aux auteurs d'un premier roman : la New Writer of the Year Award du 2011 Galaxy National Book Awards³⁴. Notons que dans une interview vidéo publiée sur le site de son éditeur, Bloomsbury, S. Kelman mentionne *The Adventures of Tom Sawyer* de Mark Twain (1876) en réponse à la question « What was the first book you loved ? ». Ce classique de la littérature américaine, qui a également un enfant pour narrateur, a nourri le désir de devenir écrivain que S. Kelman se souvient avoir éprouvé dès son plus jeune âge. Il s'agit indéniablement d'une influence littéraire marquante pour l'auteur de *Pigeon English*, qui se rappelle l'avoir lu plusieurs fois et avoir pensé qu'il aimerait écrire un roman de ce genre³⁵.

Dans une autre interview accordée à BBC News et publiée sous le titre « Booker Longlist : Stephen Kelman on Pigeon English », l'auteur confie que son premier roman lui a été inspiré par sa réaction émotionnelle à un fait divers : la mort du jeune Damilola Taylor, un écolier nigérian de dix ans poignardé dans la cité de Peckham en 2000.

Kelman, who himself grew up on a Luton council estate, drew inspiration from the real-life case of 10-year-old Damilola Taylor, who was stabbed and died on a Peckham estate in 2000. « I remember being very personally affected by that story [...] I felt a huge sense of loss and sadness and anger, not just over Damilola's case but all those that have followed since »³⁶.

Il faut cependant attendre 2005 pour que la rédaction du roman commence véritablement, notamment parce que S. Kelman doute de sa légitimité d'écrivain : « Although initially unsure that he was best qualified to tell the story, Kelman decided to pursue his writing seriously in 2005 »³⁷. Pourtant, après avoir procédé comme un linguiste de terrain en relevant des bribes de conversation entre des jeunes du quartier défavorisé de Luton où il vivait alors³⁸,

³⁴ Notice dédiée à Stephen Kelman sur le site <https://www.bloomsbury.com/>, consultée le 30/05/2019.

³⁵ Notice dédiée à Stephen Kelman sur le site <https://www.bloomsbury.com/>, consultée le 30/05/2019.

³⁶ Article de Tim Masters, publié en ligne sur <https://www.bbc.co.uk/> le 3/08/2011, consulté le 22/04/2018.

³⁷ Article de Tim Masters, publié en ligne sur <https://www.bbc.co.uk/> le 3/08/2011, consulté le 22/04/2018.

³⁸ « Stephen Kelman [...] insiste à juste titre sur les éléments littéraires qu'il y a apportés. [...] "J'ai notamment incorporé à cette histoire des souvenirs d'incidents qui m'avaient marqué dans ma propre jeunesse, ainsi que des conversations de jeunes entendues à leur insu. J'ai passé beaucoup de temps dans la rue. Je notais les dialogues et puis je me les envoyais par textos." » Florence Noiville, « *Le Pigeon anglais*, de Stephen Kelman : drôle

S. Kelman décide d'écrire le récit du jeune Harrison Opoku, à la première personne du singulier et dans une « langue mêlée », une langue enfantine où se rencontrent l'argot britannique et l'argot ghanéen. La critique compare cette entreprise littéraire à celle d'auteurs français contemporains comme Faïza Guène³⁹.

Metropolitan excitement over *Pigeon English* is no surprise – the young French-Algerian writer Faïza Guène created a similar stir when she introduced the Paris *banlieues* and their *verlan* slang to French literary fiction in her 2004 debut *Kiffe Kiffe Demain*⁴⁰.

L'émotion suscitée par le meurtre de Damilola Taylor et l'originalité de la langue métissée dans laquelle est écrit le roman sont les deux facteurs invoqués par la critique pour expliquer le succès immédiat qu'a rencontré ce livre :

The story of Stephen Kelman's debut novel *Pigeon English* is the unlikeliest of fairytales. Not, however, for its protagonist, Harri Opoku, an 11-year-old Ghanaian immigrant caught up in gang warfare on a south London estate, but for its author. After being discovered on a literary agency's slush pile, Kelman's manuscript sparked a bidding war between 12 UK publishers and was finally secured by Bloomsbury in January 2010 for what his agents described as a « high six-figure sum »⁴¹.

Ce phénomène littéraire n'est pas un cas isolé ; comme le souligne un critique du *Daily Telegraph*, 2011 est également l'année du succès retentissant de *Room*, le roman d'E. Donoghue :

In what seems a breakout year for acts of remarkable literary ventriloquism, Stephen Kelman's fiction debut pitches itself into the mind and heart of an 11-year-old Ghanaian boy stumbling into trouble in the urban badlands of south London.

Like Emma Donoghue's *Room*, a story told with heart-rending naivety by a five-year-old held in Fritzl-like confinement along with his mother, *Pigeon English* deploys a guileless child narrator to relate a darkly harrowing story.⁴² (Je souligne)

Les deux romans ont en commun le parti-pris narratif qui consiste à associer la naïveté d'une narration enfantine à une histoire qui, de par sa thématique sombre, s'adresse à un lectorat adulte (ou « young adult »⁴³).

d'oiseau », publié le 15.09.2011 dans *Le Monde des Livres*, en ligne sur <http://www.lemonde.fr/livres/>, consulté le 11 mai 2019.

³⁹ Son roman *Kiffe Kiffe Demain* (2010) raconte l'histoire de Doria, quinze ans, une jeune Française d'origine marocaine qui vit seule avec sa mère dans une cité HLM de la banlieue parisienne. On découvre la réalité de cette cité dans le journal intime de Doria.

⁴⁰ *Pigeon English* by Stephen Kelman – review, article publié en ligne sur le site <https://www.theguardian.com/> le 13/03/2001, consulté le 22/04/2018.

⁴¹ *Pigeon English* by Stephen Kelman – review, article publié en ligne sur le site <https://www.theguardian.com/> le 13/03/2001, consulté le 22/04/2018.

⁴² *Pigeon English* by Stephen Kelman – review, article publié en ligne sur le site <https://www.theguardian.com/> le 13/03/2001, consulté le 22/04/2018.

5.2.3 Emma Donoghue

Écrivaine et historienne irlandaise, Emma Donoghue est née en 1969 et s'est installée au Canada en 1998. Après des études de littératures anglaise et française au University College de Dublin, elle prépare un doctorat en histoire de la littérature au Girton College de Cambridge. Sur son site web officiel⁴⁴, elle indique qu'elle vit de sa plume depuis l'âge de 23 ans ; ses œuvres de fiction puisent dans différents genres littéraires puisqu'elle a écrit non seulement des romans mais aussi des pièces de théâtre et des œuvres de fiction radiophonique. Lorsque *Room* paraît en 2010, E. Donoghue a déjà à son actif sept romans qui relèvent essentiellement de la fiction à caractère historique et de la fiction lesbienne.

L'énorme succès éditorial qu'a rencontré *Room* dès sa parution en 2010 lui a valu d'être présélectionné pour plusieurs prix prestigieux, dont le Man Booker Prize et l'Orange Prize. Il s'est vendu à plus de deux millions d'exemplaires et a reçu de nombreux prix littéraires aussi bien en Grande-Bretagne qu'en République d'Irlande, au Canada et aux États-Unis⁴⁵. Preuve supplémentaire de son retentissement, *Room* a été traduit dans 42 langues. Ce succès et la notoriété qu'il a procurée à E. Donoghue sont en partie dus à un choix stylistique audacieux – confier la narration du roman à un personnage âgé de cinq ans – mais aussi au fait qu'il s'agit d'un récit de captivité inspiré du cas d'Elisabeth Fritzl⁴⁶.

Comme *Pigeon English*, *Room* s'inspire d'un fait divers. Cependant, certains commentaires publiés dans la presse et sur son site officiel laissent penser qu'E. Donoghue regrette ce choix dans la mesure où elle met en avant d'autres sources d'inspirations – personnelles et littéraires –, plus importantes à ses yeux :

Room was inspired by... having kids; the locked room is a metaphor for the claustrophobic, tender bond of parenthood. I borrowed observations, jokes, kid grammar and whole dialogues from our son Finn, who was five while I was writing it. *Room* was also inspired by... ancient folk motifs of walled-up virgins who give birth (e.g. Rapunzel), often to heroes (e.g. Danaë and Perseus). *Room* was also inspired by... the Fritzl family's escape from their dungeon in Austria – though I doubt I'll ever use contemporary headlines as a

⁴³ Sur le site de l'éditeur Bloomsbury, Stephen Kelman est référencé comme un auteur de littérature générale mais aussi de littérature pour adolescents et jeunes adultes (« Young Adult Fiction »).

⁴⁴ <https://emmadonoghue.com/emma-donoghue.html> consulté le 30/05/2019.

⁴⁵ La liste complète, comprenant une vingtaine de prix littéraires et de prix des libraires, se trouve sur le site d'Emma Donoghue : <https://emmadonoghue.com/> consulté le 30/05/2019.

⁴⁶ Séquestrée par son père pendant vingt-quatre ans dans le sous-sol de sa propre maison, Elisabeth Fritzl a été libérée en avril 2008 ainsi que six des sept enfants nés pendant sa captivité.

launching point again, since I didn't like being even occasionally accused of "exploitation" or tagged "Fritzl writer"⁴⁷.

Un article publié par le *Guardian* donne l'occasion à l'auteure de confirmer que l'expérience de la maternité est au cœur de son roman et que la captivité n'est en définitive qu'un postulat narratif qui lui permet d'examiner à la loupe la relation exclusive entre une mère et son enfant.

What inspired *Room*? The shock of motherhood. Back in 2008 when I heard about Elizabeth Fritzl and her children emerging from their Austrian dungeon, our kids were four and one. My first thought was: how did she do that, how did she manage to mother – and mother well – in a locked room? But my second thought was: aren't there moments for every parent, and every child too, when that intimate bond feels like a locked room?⁴⁸

À l'instar de S. Kelman, E. Donoghue a procédé comme une linguiste de terrain en relevant des expressions utilisées par son fils adoptif, alors âgé de cinq ans, et des bribes de conversations familiales qu'elle a ensuite insérées dans son roman pour créer la langue de Jack, son jeune narrateur.

Room was easier to write than any of my other books partly because it was literally child's play: I borrowed much of its detail (games, idioms, observations, snatches of curious dialogue) from our son, who was five at the time I was drafting it. I suppose I could have written about motherhood without having lived it [...] but I suspect that it would have taken me 10 years instead of one.⁴⁹

Notons enfin que ce roman a rencontré un succès inattendu auprès d'un lectorat auquel il n'était pas initialement destiné : les adolescents. En effet, l'Alex Award (décerné à un livre pour adultes qui a su séduire les jeunes de 12 à 18 ans) lui a été décerné par l'American Library Association. The Canadian Library Association l'a mis à l'honneur dans le cadre de sa Canadian Young Adult Book Award. Par ailleurs, si E. Donoghue a continué à écrire des romans et des nouvelles de littérature générale après la publication de *Room*, elle s'est également lancée dans l'écriture de romans pour la jeunesse, notamment *The Lottery's Plus One*⁵⁰, destinés à un lectorat âgé de huit à douze ans.

⁴⁷ <https://emmadonoghue.com/> consulté le 30/05/2019.

⁴⁸ *Emma Donoghue on how she wrote Room*, article publié le 21/03/2014 sur le site <https://www.theguardian.com/> et consulté le 31/05/2019.

⁴⁹ *Emma Donoghue on how she wrote Room*, article publié le 21/03/2014 sur le site <https://www.theguardian.com/> et consulté le 31/05/2019.

⁵⁰ *The Lottery's Plus One*, 2017, New York: Arthur Levine Books; Toronto: HarperCollins Children's Books ; London: Macmillan Children's Books.

5.2.4 Jon Bauer

Jon Bauer est né à Wimbledon en Grande-Bretagne ; il commence à vivre entre l'Angleterre et l'Australie dans les années 1990, alors qu'il se lance dans l'écriture. Au début des années 2000, ses nouvelles, ses textes de fiction radiophonique et ses pièces de théâtre lui permettent d'obtenir le statut de résident permanent en Australie en 2009⁵¹⁵². Ses écrits sont notamment publiés dans le *Daily Telegraph* en Grande-Bretagne, le *Sleepers Almanac* et le *Torpedo Literary Journal*. En 2006, il remporte un prestigieux concours international d'écriture créative, le Bridport Prize, avec une nouvelle intitulée *Running Around Without a God in Their Hearts*. Quelle que soit la reconnaissance que lui ont attirée ses premières productions littéraires, J. Bauer estime alors qu'il ne sera pas un véritable écrivain tant qu'il n'aura pas écrit un roman : « When I was writing short stories, I was always waiting to write a novel. I always felt like I wasn't a real writer until I wrote a novel⁵³ ».

Son premier roman, *Rocks in the Belly* est remarqué par la critique et rencontre un succès de librairie dès sa parution en 2010. Il est sélectionné pour plusieurs prix (notamment l'International IMPAC Dublin Literary Award en 2012) et remporte le prix des librairies indépendants dans la catégorie Premier Roman (2011 Indie Awards - Debut Fiction)⁵⁴. Autre forme de reconnaissance à forte valeur symbolique, il reçoit également des commentaires élogieux de la part d'artistes reconnues, tels que J. M. Coetzee : « Jon Bauer excels in this exploration of the mind of a child who, however intelligent and funny he may be, is nonetheless deeply unsure of himself. A notable first novel⁵⁵ ».

Dans un entretien accordé en 2013 à Kirsten Krauth, rédactrice en chef du magazine australien *Newswrite*, J. Bauer mentionne les deux principales sources d'inspiration du roman : d'une part, la photo d'une petite fille handicapée dont la mort avait profondément affecté la famille d'accueil où elle avait été placée ; d'autre part, les souvenirs de l'enfant qu'il était, un enfant qui a grandi avec le sentiment d'être un laissé-pour-compte dans sa propre famille.

⁵¹ Note biographique et bibliographique consacrée à J. Bauer publiée en ligne sur <https://www.austlit.edu.au/> et consultée le 1/06/2019.

⁵² *Meet an Aussie author – Jon Bauer*, article publié en ligne sur <https://anzlitlovers.com/> le 31/03/2011 et consulté le 1/06/2019.

⁵³ *Meet an Aussie author – Jon Bauer*, article publié en ligne sur <https://anzlitlovers.com/> le 31/03/2011 et consulté le 1/06/2019.

⁵⁴ Note biographique et bibliographique consacrée à J. Bauer, publiée en ligne sur <https://www.austlit.edu.au/> et consultée le 1/06/2019.

⁵⁵ Présentation de *Rocks in the Belly* publiée en ligne sur le site de l'éditeur <https://scribepublications.com.au/>, consulté le 2/06/2019.

Rocks is based on a picture I saw on a mantelpiece years ago. The image was of a young foster child with an intellectual disability. She had died, and the family who took her in really missed her.

I kept that image in my mind for years and it bubbled up again one morning while I was lying in bed looking up at clouds. In terms of the shape of my own family, I suppose *Rocks* has an emotional authenticity, in that I was completely befuddled by the family I found myself in, and very aware that I was bottom of their list of priorities. [...] But otherwise, it is that fictional weave of authenticity and invention.⁵⁶

Des quatre romans qui constituent mon corpus, *Rocks in the Belly* est le seul dans lequel on entend non pas une mais deux voix narratives, celle d'un jeune homme de vingt-huit ans et celle de l'enfant qu'il était vingt ans plus tôt, lorsque le jeune Robert est placé en famille d'accueil par les services sociaux. Tout comme E. Donoghue, J. Bauer estime qu'écrire le récit du point de vue et avec les mots de l'enfant a été facile :

Rocks is based on a short story I wrote, so the adult came first, but at times in the story, you can hear his voice lapse into younger language as he recounts the past. When I was coming to write the novel, I knew I had to try the younger voice. I wasn't confident I could do it, but once I started it poured out. Kids are easy to write, I think. Just bring out your most narcissistic and associative side. (⁵⁷, je souligne)

Au cours des années qui ont suivi la parution de ce roman, J. Bauer a bénéficié d'une bourse de 40 000 dollars australiens (2012 Literature Board Grants - Grants for Emerging Writers for fiction) et continué à publier des nouvelles et d'autres formes courtes de fiction tout en travaillant à deux nouveaux projets de romans. Cependant, à ce jour, *Rocks in the Belly* reste son seul roman achevé et publié. J. Bauer est retourné s'installer en Grande-Bretagne, à Bath, il y a quelques années. Il semble avoir renoncé à écrire et partage désormais son temps entre l'enseignement de l'écriture créative et son travail de psychothérapeute.

5.3 Les éditeurs français commanditaires des traductions à l'étude

Agents du champ littéraire d'accueil des textes qui constituent mon corpus, les maisons d'éditions Gallimard, Stock et Monsieur Toussaint Louverture se distinguent les unes des autres par une identité culturelle indissociable de leur ligne éditoriale : leur histoire, les choix

⁵⁶ *Meet the locals* : author Jon Bauer, entretien publié en ligne le 1/02/2013 sur <http://kirstenkrauth.com/> , consulté le 23/08/2018.

⁵⁷ *Meet the locals* : author Jon Bauer, entretien publié en ligne le 1/02/2013 sur <http://kirstenkrauth.com/> , consulté le 23/08/2018.

éditoriaux des œuvres qui constituent leur catalogue, le discours développé par les représentant·es officiel·les de ces maisons d'édition et le succès des œuvres publiées dans leurs différentes collections sont les principaux facteurs qui contribuent à asseoir leur notoriété et à définir leur positionnement dans le paysage éditorial français. Un examen de l'histoire et des choix éditoriaux constitutifs de l'identité propre à Gallimard, à Stock et aux éditions Monsieur Toussaint Louverture, les commanditaires des traductions étudiées dans le cadre de cette thèse, est donc nécessaire pour « aborder le discours littéraire de la traduction dans sa pluralité socialement hiérarchisée, en tenant compte des dimension de production, de diffusion et de réception-consommation des œuvres [...] dans l'espace social d'accueil » (Gouanvic, 2007 : 10).

5.3.1 Gallimard, institution du champ littéraire français

Gallimard est une maison d'édition de premier plan sur la scène littéraire française depuis plus de cent ans. Son prestige doit beaucoup à son histoire, qui remonte au début du XX^e siècle. Son ancêtre, les Éditions de la Nouvelle Revue Française⁵⁸ créées par André Gide, Gaston Gallimard et Jean Schlumberger, publie ses premiers livres en 1911. Associée dès l'origine à des noms qui sont désormais des classiques de la littérature française (André Gide, Paul Claudel, Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud, pour ne citer qu'eux), la jeune maison d'édition bénéficie de la proximité avec les auteurs qui travaillent pour la *NRF*, puisqu'elle publie leurs romans. Gaston Gallimard est amené à y exercer une influence croissante et 1919 marque un tournant avec la publication par les Éditions de la Nouvelle Revue Française d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* de Marcel Proust, qui reçoit cette année-là le prix Goncourt⁵⁹. De nombreux autres auteurs dont les œuvres sont désormais canoniques viennent enrichir ce catalogue pendant l'entre-deux-guerres (notamment André Breton, Louis Aragon, André Maurois) alors que le champ éditorial de la future Gallimard s'élargit considérablement, avec la création de nombreuses collections, tant en littérature française qu'étrangère, sans oublier les collections qui ne sont pas dédiées aux œuvres de fiction⁶⁰. Cette intense activité établit Gallimard comme un acteur majeur sur la scène culturelle française :

⁵⁸ La *NRF*, revue de littérature et de critique, avait été fondée en 1909.

⁵⁹ Catalogue historique de l'éditeur, publié en ligne sur <http://www.gallimard.fr/> consulté le 18/06/2019.

⁶⁰ « Une œuvre, un portrait » (1921) ; « Les Documents bleus » (1923) ; « Vie des hommes illustres » (1926) ; la « Bibliothèque des idées » (1927) ; « Du monde entier » et « Les Essais » en 1931 ; « Métamorphoses », dirigée par Jean Paulhan (1936).

À partir de [...] 1919 [...], la maison d'édition prendra rapidement son essor, se faisant une place dans les industries culturelles et devenant le principal éditeur de littérature, en situation de dominance dans l'espace culturel français. (Gouanvic, 2007 : 90)

Cette position dominante, qui en fait une véritable institution culturelle aussi bien qu'un acteur de poids sur le marché du livre, Gallimard le doit autant à son catalogue français qu'à la publication d'œuvres étrangères majeures, amorcée dans l'entre-deux-guerres sous la direction d'André Malraux et de Maurice-Edgar Coindreau :

André Malraux, lecteur, éditeur et directeur artistique de la Maison dans les années 1930, sera notamment l'un des promoteurs de la jeune littérature américaine (Ernest Hemingway, John Dos Passos, Erskine Caldwell, William Faulkner et John Steinbeck) qu'accueillent alors les Éditions, aux côtés des œuvres de Luigi Pirandello, Italo Svevo, Franz Kafka, Alfred Döblin, Vladimir Nabokov, Jorge Amado et, en léger différé, James Joyce⁶¹.

Ainsi que l'indique G. Sapiro dans *La Sociologie de la littérature*, l'une des fonctions culturelles de la traduction est de « constituer, pour un éditeur, un moyen d'accumuler un capital symbolique » (Sapiro, 2014 : 95). Le catalogue étranger de Gallimard y contribue fortement et continue d'alimenter régulièrement son fonds éditorial. Bien que le prestige des œuvres étrangères publiées par Gallimard n'ait rien à envier à celui des classiques français qui ont fait sa réputation, les unes et les autres paraissent dans des collections distinctes.

Le nom de la collection « Du monde entier » date de 1931. Les œuvres publiées avant 1931, c'est-à-dire avant la fondation de la collection, seront intégrées après coup à « Du monde entier ». [...] Pour quelles raisons les œuvres d'auteurs étrangers sont-elles publiées dans des espaces spéciaux qui leurs sont réservés et non pas dans des collections comme la collection blanche ? Un éditeur tel que Gallimard, qui est un éditeur « général », tend à occuper tous les champs de la littérature, de la théorie et de la critique, du théâtre et de la poésie [...] une œuvre d'origine étrangère traduite en français sera pour ainsi dire obligatoirement publiée dans une collection de littérature étrangère. (Gouanvic, 2007 : 90-91)

Dans *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, Itamar Even-Zohar (1990) corrobore cette fragmentation de l'institution littéraire, qu'il conçoit comme un polysystème comprenant un réseau complexe d'entités socioculturelles semi-dépendantes. C'est donc dans la collection « Du monde entier », alors que Christine Jordis est directrice de la fiction anglaise chez Gallimard, que paraît *Le pigeon anglais* de Stephen Kelman en 2011. Pour alimenter cette collection, depuis la fin des années 1970, Gallimard a fortement diversifié les pays d'origine des œuvres dont elle achète les droits. Cette diversification culturelle a réduit la proportion des textes traduits de l'anglais à environ 30 % des parutions

⁶¹ Catalogue historique de l'éditeur, publié en ligne sur <http://www.gallimard.fr/> consulté le 18/06/2019.

annuelles de la collection ; l'éditeur reste cependant « un des principaux importateurs des romanciers anglophones, comptant au catalogue de la collection des auteurs consacrés » (Sapiro, 2019 : 129). La publication de la traduction de *Pigeon English* dans cette collection prestigieuse, aux côtés d'auteurs reconnus, représente donc une forme de consécration pour Stephen Kelman.

5.3.2 Stock et « La Cosmopolite »

Les Éditions Stock occupent également une place de premier plan dans le champ littéraire français. La maison d'édition se présente comme un acteur historique de l'édition française ; son activité remonte au XVIII^e siècle, ce qui en fait « l'une des plus vieilles maisons d'édition françaises »⁶².

Stock se distingue de Gallimard par sa spécialisation initiale dans la publication d'ouvrages qui témoignent de sa volonté d'engager un dialogue politique avec son temps : après avoir publié des philosophes des lumières (notamment Rousseau, Voltaire et Restif de la Bretonne), Stock deviendra au XIX^e siècle « l'éditeur de l'affaire Dreyfus » en se faisant l'écho des dreyfusards puis au début du XX^e siècle, l'« éditeur des anarchistes »⁶³. Contrairement à Gallimard, Stock assoit sa réputation sur la littérature étrangère bien avant que la collection dédiée à la littérature française ne rencontre un véritable succès. En effet, à la faveur du rachat d'un éditeur concurrent, Albert Savine, également traducteur et introducteur d'écrivain·es venu·es d'ailleurs, Pierre-Victor Stock hérite d'un fonds étranger prestigieux qui contribuera à la création de sa collection « la Cosmopolite ». L'achat régulier de titres étrangers prestigieux reste indissociable de l'identité éditoriale de Stock pendant tout le XX^e siècle et jusqu'à nos jours :

La littérature étrangère a tôt constitué le point fort des Éditions Stock. Ayant racheté Savine, Pierre-Victor Stock se trouve à la tête d'un fonds étranger important, notamment avec une collection, la « Bibliothèque cosmopolite ». Il y publie les œuvres complètes de Tolstoï et enrichit le fond étranger de titres anglo-saxons traduits par Savine. (Gouanvic, 2007 : 26, note n°20)

Le nom d'André Bay, qui devient en 1945 le directeur de la Cosmopolite, est indissociable du catalogue de romans étrangers qu'il a contribué à alimenter pendant vingt-cinq ans. Cet angliciste de formation joue le rôle d'introducteur et de traducteur d'auteur·es de langue

⁶² Son site Internet indique « Éditeur depuis 1708 » (<https://www.editions-stock.fr/lhistoire-des-editions-stock> consulté le 19/06/2019).

⁶³ Voir la note précédente.

anglaise en France. Lorsqu'il disparaît en 2013, l'hommage qui lui est consacré dans *Le Monde* associe son nom à une longue liste de fleurons de la littérature mondiale :

À l'époque, sa mission consiste à enrichir un catalogue bâti à la fin du XIX^e siècle. Il s'agit bien sûr de continuer à éditer les auteurs consacrés, mais on attend surtout de lui qu'il contribue à révéler des talents neufs, encore inconnus des lecteurs français. C'est en ceci qu'il excellera. [...] C'est peu dire que le catalogue de la collection « *Cosmopolite* » – qu'il dirigera jusque dans les années 1970 avec, à ses côtés, son épouse, l'éditrice Marie-Pierre Bay, co-traductrice avec leur fils Nicolas Bay de l'œuvre d'Isaac Bashevis Singer – s'étoffe grâce à lui. Après Carson McCullers, arrivent successivement Karen Blixen, Pearl Buck, Sigrid Undset, Joyce Carol Oates, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Anaïs Nin...⁶⁴

Pendant les années 1980, son épouse Marie-Pierre Bay continue d'alimenter le fonds de la *Cosmopolite* en publiant notamment l'auteur noir américain James Baldwin (avec *Harlem Quartet*, en 1987) tandis le domaine français, lui, peine à trouver son positionnement, ce qu'il ne fera qu'à partir des années 1990⁶⁵. C'est dans cette collection à couverture rose, alors dirigée par Marie-Pierre Gracedieu depuis 2006, que sont publiés *Room* d'E. Donoghue puis *Des Cailloux dans le ventre* de J. Bauer. En 2013, l'éditrice est recrutée par Gallimard où elle prend la suite de Christine Jordis à la direction du domaine anglophone. Depuis 2018, elle dirige la collection « Du monde entier ».

5.3.3 Monsieur Toussaint Louverture : un micro-éditeur atypique

Monsieur Toussaint Louverture est une petite maison d'édition indépendante, immatriculée en tant que société par actions simplifiée à associé unique, en activité depuis le début des années 2010. Fondée et dirigée par Dominique Bordes, elle est établie à Bordeaux. À l'issue d'un parcours de formation aux métiers du livre, Dominique Bordes a commencé par lancer une revue littéraire (la revue *Monsieur Toussaint Louverture*) en 2004 avant de devenir éditeur :

J'ai fait pas mal d'études : j'ai fait de la sociologie, du théâtre, de la communication... Ensuite j'ai testé tous les métiers de la chaîne du livre en passant par la librairie et l'imprimerie. Je me suis formé aux métiers du livre à Bordeaux. Le but étant de savoir monter ma propre maison d'édition, dont le format serait spécifique et qui correspondrait à mes envies. J'ai également travaillé dans un studio d'édition où j'ai appris notamment le métier de maquettiste, qui est vraiment un métier spécifique dans le processus de fabrication d'un livre. J'exerce toujours ce métier pour d'autres éditeurs⁶⁶.

⁶⁴ « André Bay, éditeur mythique », Florence Noiville, *Le Monde* du 22/01/2013. Article disponible sur le site <https://www.lemonde.fr/>, consulté le 22/06/2019.

⁶⁵ *Histoire des éditions Stock*, disponible sur le site <https://www.editions-stock.fr/>, consulté le 22/06/2019.

⁶⁶ <https://mondedulivre.hypotheses.org/3673>, consulté le 24/06/2019.

Outre sa fondation très récente et son implantation en province, Monsieur Toussaint Louverture se distingue de Gallimard et de Stock par sa taille et par les fonds plus limités dont il dispose pour acheter les droits des œuvres qu'il souhaite publier. Par nécessité mais aussi par choix, cet éditeur « sort rarement plus de trois titres par an, dont beaucoup d'Américains inconnus, à défaut de pouvoir surenchérir sur les droits d'un Stephen King ou d'un Dave Eggers⁶⁷ ». Il ne publie pas de manuscrits français et s'est spécialisé dans les romans et bandes dessinées d'Amérique du Nord, qu'il publie en traduction française.

Monsieur Toussaint Louverture se distingue également des maisons qui dominent le champ littéraire français par son approche singulière du travail éditorial, étroitement liée à la personnalité de son fondateur, et par son fonctionnement de type associatif. Ainsi qu'il le confie au magazine *Telerama* :

[Il] détecte des textes oubliés avec une méthode spéciale, à l'intuition – « *Je ne lis rien en anglais* » –, achetant ainsi des œuvres anglo-saxonnes méconnues sans les avoir lues, juste en se fiant à ce qu'il perçoit de leur teneur, de leur aura, à travers les commentaires qu'elles ont pu susciter ici et là, chez les écrivains ou les critiques. Il demande ensuite à un lecteur anglophone – qu'il recrute généralement sur Facebook – de confirmer son impression en lisant le roman. Ensuite, il fait circuler l'objet à d'autres, embauche un traducteur et retravaille sans relâche le texte avec une flopée de bénévoles (tous crédités à la fin de l'ouvrage) ; ce qu'il appelle le « *processus d'excellence* » pour parvenir au texte « *sublimé* » qu'il s'est imaginé en achetant les droits⁶⁸.

Il s'agit donc d'un travail éditorial collaboratif, ce que confirme le traducteur N. Richard. Interrogé sur sa traduction du *parlénigm*, la langue que parle le jeune protagoniste d'*Enig Marcheur*, il témoigne de l'implication de D. Bordes qui s'est imprégné du texte au point de développer sa propre version du *parlénigm* :

Je me souviens qu'à un moment nous étions deux au monde à causer le parlénigm, l'éditeur et le traducteur, mais qu'au fil des relectures nous nous sommes mis à parler deux parlénigm différents, aussi dissemblables que le patois alémaniques usités à Bâle, Zürich, Bern⁶⁹.

Alors que les grandes maisons qui dominent le sous-champ de la littérature traduite, dont Stock et Gallimard, confient généralement le travail sur le texte des traductions à des assistant·es d'édition et à aux correctrices et correcteurs professionnel·les avec lesquels ils collaborent de façon régulière, D. Bordes se consacre lui-même à la relecture des textes traduits qu'il va publier. Cette stratégie éditoriale atypique s'accompagne d'une attention particulière apportée au livre comme objet. Cet éditeur met à profit ses compétences

⁶⁷ Portrait publié en ligne sur <https://www.telerama.fr/> le 27/09/2015 et consulté le 23/06/2019.

⁶⁸ Portrait publié en ligne sur <https://www.telerama.fr/> le 27/09/2015 et consulté le 23/06/2019.

⁶⁹ Ces souvenirs m'ont été communiqués par N. Richard dans un courrier électronique du 20 mars 2019.

professionnelles de concepteur et assistant de fabrication pour imaginer les maquettes de ses ouvrages et travailler à leur réalisation, en concertation avec les imprimeurs :

Lui qui élabore des romans comme on fabrique les beaux livres [...] il préfère tout faire lui-même, avec son intransigeance méticuleuse, presque d'une autre époque, en passant au crible les polices, la taille des rabats, le grammage du papier, comme s'il était vital de hisser l'écrin à la hauteur du texte qu'il contient, d'offrir à ces auteurs du passé une sépulture digne de les faire renaître. C'est ainsi que, depuis son atelier aquitain, sans concession, l'artisan Dominique Bordes aligne quelques belles victoires sur l'industrie éditoriale⁷⁰.

Enig Marcheur appartient à une catégorie d'ouvrages dont D. Bordes a fait sa spécialité éditoriale, la redécouverte de romans oubliés de la littérature nord-américaine tels que *Et quelquefois j'ai comme une grande idée*⁷¹ (le deuxième roman de Ken Kesey, totalement éclipsé par le succès de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*) et de livres-cultes anglophones inédits en traduction française comme *Le dernier stade de la soif*⁷², l'autofiction de Frederick Exley. L'éditeur a ainsi créé une collection baptisée « Les grands animaux » qui est dédiée à ce type d'ouvrages. Sa stratégie éditoriale consistant à publier exclusivement des ouvrages traduits en français lui a permis de connaître plusieurs succès commerciaux⁷³ et d'accumuler un important capital symbolique dont témoigne notamment la couverture médiatique accordée à ses parutions.

5.3.4 Analyse comparative d'estimations de ventes pertinentes

Les chiffres mentionnés ici sont des estimations des ventes réalisées depuis la date de parution des ouvrages mentionnés jusqu'au 29 juin 2019. Ils m'ont été communiqués le 1^{er} juillet 2019 par Edistat⁷⁴ dont la méthodologie de calcul est la suivante :

Edistat publie des estimations de ventes de livres en France métropolitaine (hors Corse) réalisées à partir des sorties de caisses d'un panel de magasins répartis par circuit (librairies, grandes surfaces alimentaires, grandes surfaces spécialisées). Depuis le 1^{er} janvier 2015, une estimation des ventes en ligne est intégrée au circuit « Grandes Surfaces Spécialisées » (GSS) [...] Nous ne disposons pas des ventes effectuées sur des circuits de distribution spécifiques (salons, ventes facturées, ventes directes de l'éditeur, etc.) qui ne sont pas intégrés au panel⁷⁵.

⁷⁰ Portrait publié en ligne sur <https://www.telerama.fr/> le 27/09/2015 et consulté le 23/06/2019.

⁷¹ *Sometimes a Great Notion*, 1964 ; traduction française : *Et quelquefois j'ai comme une grande idée*, 2013.

⁷² *A Fan's Notes*, 1968 ; traduction française : *Le dernier stade de la soif*, 2011.

⁷³ Voir les estimations de vente présentées dans la partie qui suit.

⁷⁴ www.edistat.com.

⁷⁵ Précisions apportées par Edistat dans un message électronique du 1/07/2019.

Dans la mesure où mon objectif est de comparer le succès de certains ouvrages publiés par les trois éditeurs que je viens de décrire, ces chiffres, obtenus selon une méthode de calcul rigoureuse et standardisée, constituent a priori une base de réflexion pertinente. Les dates de parution des romans, relativement proches les uns des autres, ne me semblent pas non plus fausser la comparaison. Par souci de clarté, j'ai choisi de présenter les informations par ordre chronologique sous forme d'un tableau avant de les commenter.

TABLEAU 1 : CHIFFRES DE VENTE

Titre	Auteur	Editeur	Date de Parution	Estimation des ventes
<i>Room</i>	Emma Donoghue	Stock	24/08/2011	12 900 exemplaires
<i>Room</i>	Emma Donoghue	Stock / Livre de Poche	30/01/2013	23 038 exemplaires
<i>Le pigeon anglais</i>	Stephen Kelman	Gallimard	08/09/2011	1 020 exemplaires
<i>Et quelquefois j'ai comme une grande idée</i>	Ken Kesey	Monsieur Toussaint Louverture	20/10/2015	40 407 exemplaires
<i>Enig Marcheur</i>	Russell Hoban	Monsieur Toussaint Louverture	24/10/2012	3 263 exemplaires

On constate d'emblée que le roman « oublié » de Ken Kesey *Et quelques fois j'ai comme une grande idée* a rencontré un succès notable et conforté la stratégie éditoriale de D. Bordes qui consiste à miser sur la notoriété de certain·es auteur·es pour faire redécouvrir certains pans de leur œuvre. Outre le capital symbolique accumulé, des ventes estimées à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires représentent des rentrées financières significatives pour la viabilité économique de ce jeune éditeur. Ces recettes sont d'autant plus importantes que Monsieur Toussaint Louverture ne publie pas d'ouvrages au format poche et ne peut donc compter que sur les exemplaires écoulés en grand format, plus onéreux pour l'éditeur comme pour les acheteurs. La prise de risque éditoriale est donc plus grande.

Par comparaison, l'estimation cumulée des ventes en grand format et au format poche de *Room*, qui a pourtant été une réussite éditoriale très satisfaisante pour Stock, n'arrive qu'en deuxième position. Si E. Donoghue était très peu connue en France au moment de la parution de ce roman, son succès en librairies lui a assuré une attention médiatique soutenue et l'achat des droits de ses deux ouvrages suivants par les éditions Stock. La stratégie éditoriale consistant à miser sur le retentissement initial de *Room* dans le monde anglophone s'est avérée payante. Stock a ainsi bénéficié de solides rentrées financières tout en renforçant sa position de découvreur et de passeur dans le domaine de la littérature étrangère.

Les estimations de ventes des deux ouvrages traduits par N. Richard, *Enig marcheur* et *Le pigeon anglais*, sont nettement plus modestes. En effet, d'après Edistat, le tirage moyen d'un livre en France dans les années 2010 à 2017 reste largement supérieur à 3 000 exemplaires : « En 2010, le tirage moyen était de 7 937 exemplaires, alors qu'en 2017, le tirage moyen a diminué pour passer sous la barre des 5 000 exemplaires »⁷⁶. L'estimation de la vente de 3 000 exemplaires reste honorable pour un livre expérimental tel que celui de R. Hoban, dont le style exige un véritable effort de lecture, et pour un éditeur comme Monsieur Toussaint Louverture dont la taille et le positionnement dans le champ littéraire laissaient présager des publications relativement confidentielles.

En revanche, on peut s'étonner des 1 020 exemplaires écoulés par Gallimard pour *Le pigeon anglais*, un ouvrage pourtant retenu parmi les finalistes du Man Booker Prize 2011. Il n'y a donc pas eu de second tirage en format poche. Toujours est-il que Gallimard a, comme Stock, misé sur un livre au style narratif atypique qui avait rencontré un accueil très favorable en Grande-Bretagne mais n'a pas trouvé son lectorat en France. Cet impondérable qui fait de chaque publication un pari éditorial ressortit à la notion de réception théorisée par H. R. Jauss :

[L]es deux composantes de la concrétisation ou élément constitutif de la tradition ; l'une – l'effet (*Wirkung*) – est déterminée par le texte, et l'autre, - la réception (*Rezeption*) – par le destinataire. L'effet suppose un appel et un rayonnement venus du texte, mais aussi une réceptivité du destinataire qui se l'approprie. (Jauss, [1978], 2015 : 269, je souligne)

5.4 Profil de deux membres de la communauté des traducteurs

5.4.1 La communauté des traducteurs : une réalité sociale fragmentée

J'emprunte ici à Yves Bonnefoy l'expression qu'il a choisie comme titre de l'un de ses ouvrages. Pourquoi parler de « communauté des traducteurs » ? Ayant été formée à la traduction à la fin des années 1990, j'ai commencé ma carrière de traductrice au début des années 2000, alors qu'en France la multiplication de formations universitaires à ce métier et

⁷⁶ <https://fr.statista.com/statistiques/499305/tirage-moyen-edition-livre-france/> consulté le 1/07/2019.

l'action d'association professionnelles telles qu'A.T.L.A.S.⁷⁷ et l'A.T.L.F.⁷⁸ contribuaient à une forme d'intégration sociale des traductrices et des traducteurs littéraires au sein d'une communauté. Celle-ci était notamment caractérisée par la prise de conscience d'une nécessité de mieux faire valoir nos droits auprès des maisons d'édition, d'accéder à une plus grande visibilité et, partant, à une certaine forme de reconnaissance dans le champ de la production littéraire française. Dans le volume *Histoire des traductions en langue française* consacré au XX^e siècle, Françoise Wuilmart décrit et salue l'action fédératrice des deux associations :

Ce qui est nouveau en cette fin de XX^e siècle, c'est [...] surtout la présence de l'ATLF, qui permet aux traducteurs de prendre conscience de leur existence collective, notamment en rompant l'isolement du travailleur à domicile par le calendrier de la vie associative et en créant une communauté autour des problématiques professionnelles ; en 1991 paraît le premier numéro de *TransLittérature*, revue semestrielle éditée conjointement par l'ATLF et ATLAS [...] ; vers la fin du siècle, la liste de diffusion de l'association contribue à consolider cette prise de conscience en permettant aux traducteurs de tisser des liens de communauté avec leurs consœurs et confrères, d'échanger sur les conditions de travail, et ainsi de développer un imaginaire professionnel propre à la traduction littéraire (Wuilmart, 2019 : 184, je souligne).

La communauté des traducteurs est également fédérée par un code de déontologie, dont on trouve les principes sur le site de l'A.T.L.F.⁷⁹ et par un code des usages, reproduit dans le rapport commandé à Pierre Assouline par le Centre National du Livre (Assouline, 2011 : 142-146). Adhérente de l'A.T.L.F. et d'A.T.L.A.S., résidant en région parisienne, ce qui me permet facilement d'assister à certaines des manifestations organisées par ces associations, comme le Printemps de la Traduction, ainsi qu'à d'autres événements culturels⁸⁰ mettant la traduction à l'honneur, j'ai effectivement le sentiment d'appartenir à une communauté professionnelle.

Cependant, ce vécu personnel ne saurait occulter la réalité d'un marché de la traduction peu régulé où se côtoient des « prestataires » aux profils très différents et qui est caractérisé par une importante fragmentation sociale. C'est le constat que faisait la sociologue Nathalie Heinich il y a près de quarante ans :

⁷⁷ L'Association pour la promotion de la traduction littéraire, qui organise notamment les Assises de la traduction littéraire chaque année au mois de novembre. A.T.L.A.S gère aussi le Collège International des Traducteurs littéraires (C.I.T.L.), une résidence de traducteurs unique en France et hébergée par la ville d'Arles. <https://www.atlas-citl.org/association/> consulté le 5/04/2019.

⁷⁸ L'Association des Traducteurs Littéraires de France, association loi de 1901 fondée en 1973, assure selon I. Kalinowski une « fonction de “communauté intellectuelle” » (Kalinowski, 2002 : 50).

⁷⁹ Voir <https://www.atlf.org/> pour le guide des traductions et le code des usages, consultés le 5/04/2019.

⁸⁰ Par exemple, le Festival America de Vincennes, consacré à la littérature américaine : des traductrices et des traducteurs y sont régulièrement invité·es à s'exprimer aux côtés des auteur·es américain·es dont ils ont traduit les livres. Ces rencontres donnent aussi lieu à des joutes de traduction littéraire, organisées en collaboration avec l'A.T.L.F. Voir <https://www.atlf.org/tag/joutes-de-traduction/>.

L'exercice de la traduction littéraire oscille en effet entre les pôles extrêmes du dilettantisme et du professionnalisme, avec un éventail de positions intermédiaires qui confère à cette population des propriétés particulièrement hétérogènes, et corrélativement, des chances de cohésion très faibles. (Heinich, 1984 : 266)

Ce phénomène de dispersion sociale corrobore la notion bourdieusienne de champ social hiérarchisé, lieu de tensions où s'exercent des relations de domination. Au sein d'un champ où interagissent des praticien·nes issu·es des horizons professionnels les plus divers, les jeux de pouvoir s'exercent parfois au sein même des associations mises en place pour défendre les intérêts des traducteurs face à la domination des maisons d'édition :

[L]'hétérogénéité objective des positions [...] apparaît pleinement aux pôles extrêmes, cristallisés, d'un côté, sous la forme de l'universitaire exerçant la traduction de façon plus ou moins occasionnelle, avec des textes qu'en général il a lui-même sélectionnés ; et, de l'autre, sous la forme du traducteur « professionnel », « à plein temps », travaillant intensivement pour des éditeurs et n'ayant qu'une faible autonomie de choix. Entre les deux, on rencontre toutes sortes de positions intermédiaires, parfois occupées successivement par une même personne : travailleurs à mi-temps, employés de l'édition, directeurs littéraires ou lecteurs, occasionnels sans activités fixes, traducteurs faute de mieux ou traducteurs par vocation, etc.

Ces disparités engendrent, bien sûr, des dissensions internes, ce qui rend d'autant plus difficile un « front commun » face aux éditeurs ; elles n'ont pas manqué de provoquer un renversement des tendances au sein du conseil d'administration de l'A.T.L.F., dominé depuis 1981 par les traducteurs « à plein temps » (et non plus par les traducteurs « occasionnels »). (Heinich, 1984 : 266-267, je souligne)

Ces observations – et en particulier « le clivage des traducteurs » qu'observe la sociologue lors d'une enquête de terrain plus récente (Kalinowski, 2002 : 50), clivage qui oppose les professionnel·les à plein temps et les universitaires exerçant à temps partiel –, sont confirmées par *La Condition du traducteur* de P. Assouline. Après avoir défini un·e professionnel·le de la traduction littéraire comme « toute personne dont la traduction est l'activité principale et qui vit de ses revenus de traducteur » (Assouline, 2011 : 17), il précise, citant N. Heinich, qu'un « traducteur à plein temps consacre au moins 70 % de son temps à traduire ». En revanche, il semble présenter le statut de l'enseignant·e e traduisant à temps partiel comme une sorte de pis-aller. Au mieux, il s'agirait d'un lot de consolation pour celles et ceux qui n'ont pas réussi à exercer cette profession à plein temps :

[S]eule une minorité se consacre exclusivement à la traduction littéraire, les autres devant se résoudre à subvenir à leurs besoins soit par des travaux de traduction moins nobles (technique, presse), soit par une autre activité dont la proximité intellectuelle (édition, enseignement) atténue leur frustration de n'avoir pas acquis la reconnaissance que semblait leur promettre leur formation spécialisée. (Assouline, 2011 : 29)

Il semblerait selon lui que le statut de traductrice ou traducteur à plein temps soit le plus enviable ou du moins qu'il corresponde à une forte aspiration personnelle chez celles et ceux qui se consacrent à la traduction. Ce statut, la sociologue N. Heinich le décrit en des termes qui soulignent plutôt l'asservissement aux commandes des éditeurs et l'absence totale de latitude quant au choix des textes à traduire⁸¹. L'apparente divergence entre ces deux points de vue s'explique par le fait que P. Assouline centre son analyse sur le prestige symbolique associé à l'exercice à plein temps tandis que l'étude de N. Heinich porte essentiellement sur les conditions de travail et sur la rémunération.

De façon plus générale, *La Condition du traducteur* décrit également un marché dominé par une écrasante majorité d'anglicistes (Assouline, 2011 : 26) et une profession qui s'est fortement féminisée (Assouline, 2011 : 28). Il note qu'elle s'est professionnalisée en même temps qu'elle s'est précarisée :

[D]e plus en plus de jeunes diplômés sortent des formations universitaires en qualité de « traducteurs littéraires professionnels » alors que les débouchés sont de plus en plus incertains, que les conditions de travail s'érodent et que le métier se déprécie. (Assouline, 2011 : 18)

5.4.2 Les profils sociologiques en présence

Où se situent Nicolas Richard, l'auteur des traductions de *Pigeon English*, de Riddley Walker et la traductrice de *Room* et de *Rocks in the Belly*, au sein de cette communauté hétérogène ? Apporter des éléments de réponse à cette question, c'est recentrer la réflexion traductologique autour de la personne qui traduit de la littérature non seulement comme « figure inscrite dans un réseau de pratiques économiques et culturelles mais aussi comme individu impliqué dans l'opération traductive » (Wuilmart, 2019 : 177, je souligne).

5.4.2.1 Nicolas Richard

Nicolas Richard est né en 1963 et exerce la profession de traducteur littéraire de l'anglais vers le français depuis 1990. Cependant, ses premières traductions de poèmes de l'Américain Richard Brautigan datent de la fin des années 1980. Son parcours d'études n'est pas celui d'un linguiste et la première langue qu'il a étudiée est l'allemand. Après des études de

⁸¹ Voir le passage souligné dans la citation de N. Heinich, p. 68.

commerce et de philosophie à Lyon, il a séjourné pendant plusieurs années aux États-Unis, ce qui lui a donné l'occasion de découvrir la littérature américaine contemporaine. N. Richard estime que ses premières traductions de l'anglais, à son retour en France, étaient motivées par son enthousiasme pour certains auteurs américains inédits en français plutôt que par la recherche d'une profession. Interrogé sur son désir de traduire, il évoque également une envie d'écrire qui remonte à son enfance et parle de la proximité entre l'activité du traducteur et celle de l'écrivain⁸².

Il est aujourd'hui le traducteur d'une soixantaine d'auteurs de langue anglaise, mais aussi l'auteur de quatre romans. La notice biographique publiée en ligne sur le site du collectif littéraire *Inculte*, dont N. Richard est membre, fait état de ses activités de traducteur et d'écrivain. On y trouve son nom associé à certains des écrivains les plus prestigieux et les plus renommés qu'il a été amené à traduire :

Nicolas Richard est traducteur de Hunter S. Thompson, Thomas Pynchon, Woody Allen, James Crumley, Stephen Dixon ou Nick Hornby. [...] Après un roman chez Flammarion, *Les Cailloux sacrés*, il publie chez Inculte en 2009 en collaboration avec le musicien Kid Loco, une somme épistolaire de plus de 1 000 pages, faux livre théorique sur la musique, *Les Soniques*, sous les pseudonymes de Niccolo Ricardo & Caius Locus. En 2018 sort son nouveau roman, *La dissipation*⁸³.

À cette liste s'ajoute un autre roman, *Week-end en couple avec handicap*, publié en 2005 par l'éditeur Les petits matins.

Outre les romans qu'il a traduits en français et ses propres romans, N. Richard a signé la traduction d'entretiens accordés par Al Pacino à Lawrence Grobel, un recueil paru en français chez Sonatine Éditions en 2008. Il est l'auteur de la version française de l'autobiographie de Bruce Springsteen, *Born to Run* (2016, Albin Michel). Enfin, pour le cinéma, il a traduit le scénario du film *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino, publié en 2009 chez Robert Laffont.

N. Richard a acquis suffisamment de visibilité en tant que traducteur et en tant qu'écrivain pour avoir une entrée à son nom sur le site de l'annuaire mondain *Who's Who*. Il figure également dans l'annuaire des traducteurs de l'A.T.L.F.⁸⁴, association dont il est membre. Son entrée dans le *Who's Who* coïncide avec l'année où il a reçu le prix Maurice-Edgar

⁸² Propos confiés à Agnès Desarthe le 24 mai 2019, à l'occasion d'une rencontre publique organisée à la librairie Le Divan à Paris dans le cadre du Printemps de la Traduction (événement organisé par A.T.L.A.S.).

⁸³ <https://inculte.fr/auteurs/nicolas-richard/> consulté le 21/04/2019.

⁸⁴ <https://www.atlf.org/members/richard3/> consulté le 25/06/2019.

Coindreau, dédié aux traductions de romans américains et décerné par la Société des Gens de Lettres (S.G.D.L.) pour sa traduction *Enig Marcheur*.

Ce traducteur consacré par un prix prestigieux et qui bénéficie en outre du capital symbolique attaché à son activité d'écrivain ne correspond pas au profil sociologique du traducteur à plein temps défini par N. Heinich et P. Assouline⁸⁵. En effet, N. Richard est un autodidacte de la traduction littéraire, alors que, de façon générale, cette activité a tendance à se professionnaliser en même temps qu'elle se précarise. Bien qu'il soit traducteur à plein temps et exerce cette profession en tant que travailleur indépendant, sa description des relations qu'il entretient avec les éditeurs donne à entendre qu'il peut choisir les textes qu'il accepte de traduire parmi ceux qu'on lui propose. Cette autonomie de choix reste l'apanage d'un nombre très réduit de traductrices et de traducteurs vivant de leur activité. On peut en déduire que N. Richard a pu accéder au statut de professionnel reconnu et en vue dans le domaine de la traduction littéraire, ce qui lui donne l'assurance de revenus réguliers et, partant, la possibilité de négocier sur un pied d'égalité avec les commanditaires de ses traductions.

5.4.2.2 Virginie Buhl

Le profil de traductrice qui est le mien ne correspond pas non plus exactement au profil-type de l'universitaire qui traduit à temps partiel et cumule cette activité avec une autre profession. Par ailleurs, mon parcours est sensiblement différent de celui de Nicolas Richard.

Née en 1971, j'ai très tôt développé un goût pour les langues vivantes (l'anglais, mais aussi l'allemand et le russe) ainsi que pour les études littéraires. Alors que j'étais au collège, j'ai découvert la traduction littéraire professionnelle et ce métier m'est d'emblée apparu comme un équilibre parfait entre mon goût pour les langues étrangères, pour l'écriture et pour les lettres. Mon parcours universitaire m'a amenée à me spécialiser dans l'étude de la langue anglaise, des littératures et de la civilisation anglophones, d'abord en classes préparatoires puis à l'E.N.S. de Fontenay-Saint-Cloud où j'ai passé l'agrégation d'anglais en 1997.

À l'issue de ce cursus, fidèle à mon envie de traduire (envie renforcée par ma pratique régulière de la version anglaise), j'ai choisi de me tourner vers une formation de traduction littéraire professionnelle plutôt que vers la recherche universitaire. C'est à l'institut Charles V de l'université de Paris VII que j'ai obtenu un D.E.S.S. de traduction littéraire professionnelle

⁸⁵ Voir 5.4.1.

anglais-français en 1998. Cette formation très complète comportait entre autres un stage dans une maison d'édition, que j'ai pour ma part effectué chez Rivages, auprès de Françoise Pasquier, l'éditrice alors en charge de la collection « Bibliothèque étrangère ». Ce stage m'a permis de décrocher mes premiers contrats de traduction et m'a lancée dans mon activité de traductrice.

Parallèlement à cette activité, j'ai toujours exercé le métier d'enseignante. De ce fait, j'appartiens à la catégorie des traducteurs à temps partiel, puisque moins de 30 % de mes revenus proviennent de la traduction et que j'estime y consacrer moins de 30 % de mon temps d'activité professionnelle. Entre 1999 et 2019, j'ai traduit une vingtaine de romans, recueils de nouvelles ou de citations, de biographies et d'autobiographies ainsi que des entretiens accordés par Salman Rushdie, Tim Burton et Paul Simon au magazine *Playboy*, publiés en français par les Éditions du sous-sol.

Je me reconnais partiellement dans l'évolution du profil de l'universitaire qui traduit à temps partiel telle que la décrit F. Wuilmart dans l'*Histoire des traductions en langue française au XX^e siècle*. Elle y constate la diversification de ce profil ; depuis les années 1950, les enseignant·es qui traduisent ne sont plus exclusivement docteur·es, maîtres·ses de conférences ou professeur·es des universités et ne traduisent pas uniquement des classiques diffusés dans des éditions savantes, enrichies d'annotations et de commentaires destinés à un lectorat universitaire :

La seconde moitié du XX^e siècle et son lot de mutations tendent à démontrer que la place du traducteur universitaire dans le monde éditorial évolue. Avec la disparition de la collection bilingue d'Aubier-Montaigne et l'essor de nouveaux formats à la pédagogie moins pesante, les traducteurs professeurs s'affranchissent de cadres et d'impératifs, souvent intériorisés, qui purent être perçus comme sclérosants, et deviennent peu à peu des recrues de choix pour les éditeurs généralistes : toutes les grandes maisons d'édition comptent ainsi, à la fin du XX^e siècle des certifiés, agrégés ou docteurs, des maîtres de conférences ou professeurs parmi leurs traducteurs de littérature étrangère. (Wuilmart, 2019 : 205, je souligne).

Mon expérience de traductrice correspond à cet affranchissement ; en effet, mon statut d'enseignante n'a pas systématiquement conduit les éditeurs à me confier des traductions de classiques ou d'ouvrages qui demandent d'importantes recherches et une rigueur scientifique, dans la tradition philologique, même si j'ai été amenée à traduire quelques ouvrages de ce type, notamment une biographie de Jane Austen pour les éditions Payot et une biographie de

Lawrence d'Arabie pour les éditions Noir sur Blanc⁸⁶. Cependant, la majeure partie des ouvrages que j'ai traduits en français sont des ouvrages de littérature générale. Par conséquent, il me semble pertinent de mettre en relation mon expérience de traductrice avec celle de Nicolas Richard, bien qu'au premier abord, nous appartenions l'un et l'autre à des sous-catégories différentes de la communauté des traductrices et des traducteurs. Ainsi que le souligne F. Wulmart :

[S]i la frontière socioprofessionnelle entre traducteurs dits universitaires et traducteurs à plein temps subsiste à l'orée du XXI^e siècle, on ne peut plus en dire autant des écarts observés dans la pratique concrète de la traduction, qui s'amenuisent voire se résorbent, vraisemblablement du fait de la refonte des formats éditoriaux. (Wulmart, 2019 : 205, je souligne)

6. Le recours à une « métaphore de travail » : l'attachement

Dans le cadre de cette thèse, je me propose d'ouvrir un espace de réflexion sur ma pratique traduisante et notamment sur un texte issu de cette pratique : *Room*. Pour autant, je n'écarte pas l'idée de prolonger la réflexion par une forme d'expérimentation. Cependant, lorsque j'ai entamé mon travail de recherche doctorale, la notion de « laboratoire de réflexivité »⁸⁷ m'a paru à la fois séduisante et sujette à caution. En effet, le mot *laboratoire* suppose la mise en place d'une forme d'expérimentation visant à tester les hypothèses avancées dans un lieu et selon un protocole scientifique destinés à reproduire, dans la mesure du possible, les conditions réelles du phénomène observé ou à en isoler les composantes que l'on cherche à observer. Le caractère artificiel de l'expérimentation n'en invalide cependant pas les résultats. Pour ma part, j'envisage plutôt de constituer un espace de réflexivité ; mon but à ce stade est de mener une réflexion construite sur ma pratique traduisante considérée comme un acte récréatif à caractère artistique, comme une forme de *poiésis*. Dans cet espace de réflexivité, je me propose d'analyser des textes afin d'accéder à une forme de connaissance de mon agir

⁸⁶ David Cecil, *Un portrait de Jane Austen*, Paris : Payot et Rivages, 2009.

Anthony Sattin, *Lawrence d'Arabie : La jeunesse d'une légende*, Lausanne : Noir sur Blanc, 2018.

⁸⁷ Notion opératoire utilisée dans le cadre du colloque interdisciplinaire sur la position du chercheur, organisé en 2017 par L'École des Beaux-Arts de Marseille, le MUCEM et le Centre Norbert Élias : « Engagement et distanciation : le chercheur et son terrain », communications disponibles au format vidéo sur la chaîne Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=8_bt1-0sUsQ (lien actif au 4/10/2020) <https://www.youtube.com/watch?v=7BAnyGS8vqg&ab> (lien actif au 17/11/2020).

professionnel de traductrice et de livrer une forme de témoignage sur celui-ci. De telles réflexions pourront être prolongées et mises à l'épreuve par des formes expérimentales de retraduction créatives, ainsi qu'on le verra dans le chapitre 3.

Cette démarche s'appuie sur des notions opératoires provenant de divers horizons épistémologiques pertinents pour l'examen et la compréhension de mon corpus de textes – la traductologie, la sociologie, la narratologie et la stylistique. Je me propose aussi d'articuler ma réflexion sur une métaphore de travail. Le recours à un tel outil épistémologique m'a été inspiré par le propos de George Steiner :

Nos instruments de perception ne sont pas des théories ni des hypothèses de travail en un sens scientifique, autrement dit falsifiable, mais ce que j'appelle des "métaphores de travail". (Steiner, [1998] 2008 : 21)

Un tel outil notionnel me semble plus adapté à la nature expérientielle de la recherche-création que je revendique.

Qu'entendre par métaphore de travail ? L'expression semble dérivée de ce qu'on appelle une « hypothèse de travail », un postulat qui permet de dérouler une chaîne de déductions ou d'entamer un protocole expérimental. *Le Trésor Informatisé de la Langue Française* donne la définition suivante du terme *hypothèse* : « Proposition reçue, indépendamment de sa valeur de vérité, et à partir de laquelle on déduit un ensemble donné de propositions »⁸⁸. La notion de « métaphore de travail » constitue également la base d'une activité réflexive. Cependant, sa logique relève d'une représentation plus imagée et un faisceau d'analogies la rapproche de l'objet que l'on cherche à connaître. En effet, elle *réorganise* l'objet ou le matériau sur lequel porte la réflexion et permet ce que le traductologue François Ost nomme une « synthèse imaginative » :

Ainsi la construction des comparables repose sur une synthèse imaginative qui confère *une certaine forme* aux données de l'expérience : désormais, tout s'ordonne et s'éclaire sous un angle particulier. (Ost, 2009 : 251, les italiques sont de l'auteur)

Telle que la conçoit G. Steiner, elle correspond à un réseau notionnel qui permet de mettre en lumière et d'analyser les différents aspects de l'activité traduisante. Ma démarche rejoint ici celle de Paul Ricœur qui, dans son ouvrage *La Métaphore vive*, ouvre la voie à une utilisation herméneutique de la métaphore, entendue non plus comme un simple trope ou un artifice rhétorique mais comme un outil propice à la réflexion et à la connaissance :

Le passage au point de vue *herméneutique* correspond au changement de niveau qui conduit de la phrase au discours proprement dit (poème, récit, essai, etc.). Une nouvelle problématique émerge en liaison avec ce

⁸⁸ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 30/06/2016.

nouveau point de vue : elle ne concerne plus la *forme* de la métaphore en tant que figure du discours focalisée sur le mot ; ni même seulement le *sens* de la métaphore en tant qu'instauration d'une nouvelle pertinence sémantique ; mais la référence de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de « redécrire » la réalité. [...] La métaphore se présente alors comme une stratégie du discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir *heuristique* déployé par la fiction. (Ricoeur, 1975 : 10, je souligne)

Je me propose de recourir à la notion d'*attachement* (associée aux notions connexes d'*empreinte* et d'*attaches*) comme métaphore de travail pour tenter d'appréhender et de cartographier la réalité cognitive, affective et socioprofessionnelle du travail des traductrices et des traducteurs. En effet, ce concept me semble propice non seulement à l'élaboration d'un discours méta-traductologique mais aussi à la réflexion portant sur une analyse macrotextuelle et microtextuelle des produits de la traduction. Elle permet d'examiner la posture du traducteur (envisagée dans ses dimensions intellectuelle, affective et relationnelle) ainsi que son ancrage socio-historique dans un champ culturel⁸⁹. Bien que la décision d'utiliser cette notion comme métaphore de travail provienne d'une simple intuition de chercheuse-praticienne, je vais à présent procéder à une analyse de ce qu'elle recouvre, de façon à l'employer de façon aussi rigoureuse que possible.

6.1 L'attachement : analyse d'une notion ancrée dans la psychologie

La notion d'attachement trouve son origine dans la psychologie, et plus précisément dans l'étude de la relation précoce entre le petit animal et sa mère, puis entre l'enfant en bas âge et sa mère. Ainsi, dans cette discipline, la théorie de l'attachement correspond à un comportement inné que développe le nourrisson comme stratégie de survie, puisque son immaturité le place dans une relation de dépendance absolue vis-à-vis de sa mère et de son environnement social :

En résumé, l'enfant vient au monde avec une prédisposition à participer aux interactions sociales. Le bébé a besoin d'un lien d'attachement précoce et continu car il naît immature et dépendant, et la recherche de proximité maternelle est un besoin primaire. (Pillet, 2007 : 9)

⁸⁹ La notion est empruntée à P. Bourdieu et sera définie dans les pages qui suivent.

Mais le philosophe Y. Brès estime que la notion d'attachement pourrait occuper une place plus importante dans la culture occidentale et servir de notion opératoire dans des domaines qui dépassent le cadre de l'éthologie, de la psychologie et de la psychanalyse :

L'origine de la notion d'attachement se situe dans la psychologie animale, avec la notion d'empreinte (*Prägung*). Elle est depuis longtemps d'un usage courant en psychologie et psychiatrie de l'enfant et a été adoptée, il y a bientôt quarante ans, comme concept psychanalytique dans les pays de langue anglaise [...] ce concept occidental [est] né dans la psychologie animale, mais [son] utilisation pourrait être plus large. (Brès, 2011 : 1-2)

Il constate que dans l'histoire de la pensée occidentale, d'autres notions, comme celle de structure, occupent une place de premier plan, au contraire de la notion d'attachement. Partant de ce constat, il démontre qu'elle mériterait non seulement d'avoir un usage plus étendu mais aussi d'accéder au rang de concept dans différents champs disciplinaires, dont la philosophie. Il explique le peu de cas qui est fait de cette notion parmi les philosophes par le fait qu'elle appartient à la vie courante et recouvre une multitude de comportements et de phénomènes affectifs et psychologiques (Brès, 2011 : 9-10).

Le Trésor Informatisé de la Langue Française définit l'attachement comme « [c]e qui unit une personne, une collectivité à une personne, une collectivité, une fonction, un inanimé concret par des liens de dépendance (dévouement, service, parenté, intérêt)⁹⁰ ». Dans cette acception la plus large de la notion, les partie-prenantes de cette relation ne sont pas nécessairement deux êtres humains. Dès lors, l'attachement peut être ce qui relie une personne à d'autres, mais aussi à un groupe social, à une fonction sociale ou à des objets. En outre, les liens que recouvre la notion peuvent être extrêmement variés, comme l'indique la liste non exhaustive de renvois proposée par le TILF : dévouement, service, parenté, intérêt. La nature de ces liens peut être affective ou intellectuelle, puisque le TILF propose également l'acception suivante du terme : « [c]e qui lie intellectuellement ou moralement une personne, une de ses facultés ou une collectivité à un inanimé abstrait » (je souligne). On s'éloigne ici de la dimension affective que revêt le terme de par son ancrage dans la psychologie animale ou humaine. L'attachement peut être intentionnel, pensé, et éventuellement s'inscrire dans une éthique, si l'on est attaché à des valeurs, par exemple. L'exploration du verbe connexe « attacher » donne le résultat suivant :

1. [En parlant d'un animé, d'une collectivité, parfois d'un inanimé concret] Lié par des rapports de dépendance.

⁹⁰ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 30/06/2019.

a) Dévouement, fidélité. Attaché à une maison, à une personne

b) Professionnel. Attaché à un état-major, à un ministère.

2. [En parlant d'un animé] Lié affectivement à une personne, un animal, un objet, un lieu. *Fort attaché; sincèrement attaché*

3. [À propos d'autres liens abstr., intellectuels, moraux]

a) [En parlant d'un inanimé abstr.] Lié à un inanimé abstrait ou concret, parfois à un animé. *Bonheur attaché à, nom attaché à. Attaché aux pas de qqn* (LITTRÉ)

b) [En parlant d'une pers., d'une collectivité ou d'une faculté hum.] Appliqué à, occupé à, intéressé à, captivé par. *Attaché à une idée, à ses devoirs, aux intérêts de.*

Ainsi, la dimension éthique et les acceptions socioprofessionnelles du verbe connexe à la notion d'attachement permettent de considérer l'agir du traducteur au prisme d'un ensemble de valeurs (un *éthos*) et de le resituer dans un contexte socioculturel.

6.2 Les attaches socioculturelles des professionnel·les de la traduction

Le TILF définit les attaches comme : « [c]e qui lie une personne à une autre, à un lieu, à une fonction, à une collectivité par des liens de dépendance (service, dévouement, parenté, intérêt, opinion, similitude)⁹¹ ». Un tel réseau notionnel permet de penser le bagage cognitif, l'éthos et l'ancrage socioculturel du traducteur en tant qu'individu et en tant que professionnel. En effet, le faisceau d'« attaches » correspond au tissu relationnel dans lequel s'inscrivent le texte à traduire, la personne qui traduit et le texte traduit au sein de champs culturels.

Il renvoie à l'environnement qui conditionne l'activité traduisante et la contraint dans une certaine mesure. Cette notion d'attaches me semble particulièrement pertinente dans la mesure où le traducteur ou la traductrice littéraire, qui travaille nécessairement à son compte et est rémunéré·e au contrat, est placé·e dans une situation de dépendance par rapport au commanditaire : la maison d'édition. La commande d'une traduction est généralement passée à l'initiative de l'éditeur, qui dicte bien souvent ses conditions (délais, rémunération, etc.) puisque le contrat de traduction est établi par le service juridique de la maison d'édition. Si les conditions restent en partie négociables, le ou la prestataire n'a qu'une marge de manœuvre limitée – d'autant que le marché de la traduction littéraire ne manque pas de candidat·es. De

⁹¹ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 2/07/2019.

plus, d'après mon expérience, l'édictrice ou l'éditeur peut également donner des consignes générales sur la façon de traduire au moment où il confie le texte à traduire à la personne chargée de ce travail. La dépendance socio-économique est d'autant plus forte que la langue depuis laquelle on traduit est « commune », ce qui est le cas de l'anglais.

De façon plus générale, la métaphore de l'attachement permet de penser le caractère ancillaire de l'activité traduisante, bien souvent conçue et représentée comme une servitude : de fait, si le statut professionnel est officiellement celui de travailleur indépendant ou d'auto-entrepreneur, les prestataires chargés des traductions sont *au service* d'une maison d'édition. En outre, on considère généralement que la personne qui traduit doit *s'attacher à servir* un·e auteur·e, un texte et son futur lectorat. Les notions de fidélité (qui relèvent du sentiment et de l'éthique) et de loyauté (ressortissant principalement à l'éthique) traditionnellement associées à la traduction peuvent également être pensées en termes d'*attaches* qui lient la traductrice et le traducteur à tous ces « maîtres » qu'il leur faut servir.

Par ailleurs, le texte traduit, irrémédiablement second, *se rattache* au texte original par un certain nombre de similitudes et de dissimilitudes essentiellement déterminées par les normes de traduction et les codes littéraires du lieu et de l'époque qui voient naître ces textes. On peut donc affirmer que la personne qui traduit, le texte source comme le texte cible sont tous trois *rattachés* à un contexte socioculturel. Cependant, le rôle de médiateur qu'assume le traducteur au sein de cet environnement assure un *prolongement* au texte original ; ce prolongement appelle un examen au prisme de la notion d'attachement envisagée non seulement comme asservissement et contrainte mais aussi comme un lien actif et comme une dynamique de transfert.

6.3 Le processus traductif au prisme de la notion d'attachement

On vient de le voir, les praticien·nes de la traduction littéraire sont asservi·es à plusieurs maîtres, contraint·es aussi bien par les facteurs socio-économiques propres au marché de la traduction, par les exigences éditoriales (plus ou moins implicites) des commanditaires, par le texte source, le lectorat cible et, enfin, par un ensemble de codes et de normes esthétiques. La mission ancillaire qui est la leur ne doit pourtant pas occulter leur marge de manœuvre et leur liberté. La notion d'attachement, qui recouvre non seulement une forme d'ancrage

socioculturel, peut aussi servir à décrire deux composantes *actives* essentielles à la traduction professionnelle littéraire :

a) un processus psychologique, émotionnel et cognitif complexe : à quoi chaque personne est-elle *sensible* dans un texte ? Qu'est-ce qui capte et *retient* son attention quand elle s'apprête à le traduire ?

b) une forme d'engagement intellectuel et éthique, une posture traductive : que s'*attache-t-on* à restituer dans une traduction et *qui* s'*attache-t-on* à servir ?

Ces deux composantes du processus traductif s'interpénètrent et s'influencent mutuellement. Pour moi, dans le cadre de cette thèse, la question est la suivante : comment rendre compte de la relation complexe qui se noue entre la traductrice et le texte au cours des multiples lectures et du processus d'écriture de la traduction ? Cette interrogation soulève des difficultés épistémologiques et méthodologiques indéniables. En effet, si les sciences cognitives « nous enseignent que les traductrices et les traducteurs sont le plus souvent engagés pour ainsi dire corps et âme dans [ce] processus, il demeure néanmoins difficile d'en saisir le mystère et d'en appréhender les étapes » (Belingard, L., Boisseau, M. et Sanconie, M., 2017 : 490, je souligne). Des protocoles de verbalisation (*Think-Aloud Protocol* ou T.A.P.) ont parfois été appliqués à la traduction littéraire pour mettre au jour ce processus. Citons notamment le compte-rendu d'une expérience menée par les traductologues canadiennes Louise Audet et Jeanne Dancette. Leurs conclusions les plus récentes aboutissent à la mise en évidence d'un *attachement, variable* d'une traductrice à l'autre, aux différents aspects de la littérarité des textes retenus dans le cadre de cette expérimentation :

[Les résultats] mettent en évidence la variabilité individuelle quant à la sensibilité aux faits littéraires; par exemple, le travail de certaines personnes semblerait plus orienté vers le rythme (niveau suprasyntaxmatique), tandis que chez d'autres le travail sur la connotation et la puissance d'évocation du lexique (niveau paradigmatique) serait plus déterminant. (Audet et Dancette, 2019 : 1)⁹².

D'après mon expérience, dans le quotidien de la pratique traductive, cet engagement, qui participe du sensible, de l'émotionnel et de l'intellectuel, est souvent vécu comme un tiraillement, un conflit de loyautés entre ce que l'on estime devoir restituer du texte source (devoir qui est tributaire d'un ressenti et d'une lecture du texte source), ce que l'on a perçu des consignes (pas toujours explicites) éditoriales, ce que l'on estime devoir au futur lectorat du texte cible que l'on est en train de produire. Le traductologue Lance Hewson nomme cette

⁹² Texte publié en ligne sur le portail Researchgate par les auteures : https://www.researchgate.net/publication/41844770_Le_mouvement_de_la_creation_dans_la_traduction_litteraire consulté le 31/03/2019.

réalité de la pratique traduisante la « tension du traduire » (Hewson, 2015 : 38). Reconnaisant que « [p]our certains, la tension est un état vécu par le traducteur », il estime cependant pour sa part qu'elle « n'est pas l'apanage du traducteur, mais correspond à une caractéristique fondamentale de l'opération traduisante » (Hewson, 2015 : 38) :

Elle s'exprime [...] par la potentialité qui plane entre un texte source, en attente d'une lecture-interprétation-traduction, et les multiples versions que le traducteur pourrait envisager de proposer en langue-cible. Elle est vécue par les divers actants de l'opération traduisante (initiateur, donneur d'ordre, traducteur, éditeur, réviseur...), chacun selon son rôle et ses possibilités. (Hewson, 2015 : 39, je souligne)

Dans un article publié en 2010, Isabelle Collombat décrit ce tiraillement, observé chez une traductrice canadienne aux prises avec un texte littéraire destiné à un lectorat adolescent. Comment dépasser ce ressenti parfois conflictuel, qui peut être paralysant pour la personne qui traduit ? Quelle posture traductive adopter si l'on veut faire des choix respectueux de celles et ceux qui liront le texte cible mais tout aussi respectueux du texte source ? Pour décrire une telle posture, I. Collombat propose une notion opératoire connexe à celle d'attachement, qui met en évidence la dimension à la fois affective et intellectuelle de l'engagement traductif : l'empathie rationnelle. La notion renvoie aux liens cognitifs, réflexifs et affectifs qui se nouent avec l'œuvre, avec son auteur et avec son lectorat en langue cible :

En somme, le traducteur doit recréer le Lecteur Modèle au nom de l'auteur, et pour ce faire, il exercera son empathie rationnelle à l'égard de l'auteur comme du lecteur – ce dernier pouvant éprouver, dans le cas de textes littéraires, de l'empathie pour les personnages, notamment le narrateur –, selon un schéma relationnel complexe [...]. (Collombat, 2010 : 63)

L'empathie rationnelle correspond à un ressenti intime tout à fait comparable à une forme d'attachement (une capacité à comprendre l'autre, à se mettre à sa place), mais aussi à une capacité à prendre une forme de recul analytique par rapport au texte et à son propre ressenti. La traductologue estime qu'il s'agit donc *en même temps*, d'une sorte de détachement, de recul critique et analytique vis-à-vis du texte et de ce qu'il fait ressentir à la personne qui le traduit :

Rappelons-le, l'empathie n'implique pas une identification à l'autre : pour qu'elle puisse jouer pleinement son rôle différentiel, il est essentiel que le traducteur ait conscience de son identité et que celle-ci soit suffisamment affirmée pour qu'il soit en mesure de prendre de la distance par rapport au texte et surtout, par rapport à la perception qu'il en a. (Collombat, 2010 : 65, je souligne)

Il apparaît donc que la relation au texte source et à son auteur, à son propre vécu du texte source et aux futurs lecteurs du texte cible est une tension dialectique, faite d'engagement et de distance, d'attachement et de détachement. Dans le cas de textes littéraires, I. Collombat

précise que le lecteur – qu’il s’agisse du Lecteur Modèle postulé par Umberto Eco (Eco, 1985 : 68) ou du lecteur réel que les sciences cognitives cherchent à appréhender (Sorlin, 2014 : 191)⁹³ – est susceptible de s’*attacher* aux personnages. De fait, la personne qui traduit doit elle-même *ressentir* l’effet d’attachement voulu et construit par l’auteur·e du texte source pour pouvoir à son tour recréer les conditions textuelles de l’adhésion de son lectorat au texte traduit. Ces considérations, que je serai amenée à approfondir dans le chapitre suivant, revêtent une importance capitale s’agissant de romans dont les narrateurs sont des enfants, des créatures fictives destinée à susciter l’intérêt empathique et l’attachement des adultes qui lisent leur récit. La qualité émotionnelle propre à la voix narrative de ces créatures fictives constitue, d’après mon expérience, un enjeu traductif majeur pour cette variété de romans.

6.4 Détachement et rattachement : la dynamique d’une opération culturelle

Détachement et rattachement : ces termes connexes à la notion d’attachement peuvent permettre de penser, par-delà le processus traductif tel qu’il est vécu à l’échelle individuelle par les professionnel·les de la traduction littéraire, la dynamique de l’opération culturelle par laquelle un texte est désinscrit de la langue-culture de départ puis réinscrit dans la langue-culture d’arrivée.

Dans son ouvrage *Le comportement d’attachement ou l’orientation existentielle*, l’éthologue et psychologue René Misslin amorce une réflexion philosophique sur cette notion en évoquant la nostalgie du *Heimat*, ce mal du pays qui étreint toute personne vivant éloignée du lieu qui l’a vu naître et grandir (Misslin, 2018 : 22-23). Le sentiment de perte et d’arrachement que fait naître le détachement du texte de sa langue-culture chez la personne qui en est la cheville-ouvrière me semble de même nature. Cette forme de regret jaillit de la résistance du texte qui, dans un premier temps du moins, refuse la traduction qui le détache de sa lettre, de la langue avec laquelle il fait corps. A. Berman livre une analyse fouillée des affects que fait naître cette extraction du texte et décrit une « adhérence obstinée du sens à sa lettre » (je souligne) :

⁹³ Comme l’indique la stylisticienne Sandrine Sorlin : « En stylistique cognitive, c’est le lecteur concret, fait de chair et d’os, celui qui lit et réagit au Texte avec son corps, son esprit, ses dispositions culturelles, ses souvenirs et ses motivations, qui intéresse le théoricien » (Sorlin, 2014 : 191). Voir aussi l’étude de Don Kuiken et David S. Miall, « Foregrounding, Defamiliarization, and Affect Response to Literary Stories », in *Poetics*, n° 22, 1994, 389-407.

Cela, traducteurs, auteur et lecteurs l'ont toujours ressenti. Cette opération conquérante et exaltante, cette démonstration de l'unité des langues et de l'esprit, elle est entachée d'un sentiment de violence, d'insuffisance, de trahison. Steiner parle à bon droit de la tristesse qui accompagne depuis toujours l'acte de traduire. Bien sûr : il y a, dans cette expérience, une *souffrance*. Non seulement celle du traducteur. Celle, aussi du texte traduit. Celle du sens privé de sa lettre. (Berman, 1999 : 41)

Les notions d'attachement et de détachement permettent d'appréhender le mouvement herméneutique que postule G. Steiner en donnant toute son importance au ressenti empathique et en évitant certaines métaphores guerrières, héritées de la pensée heideggérienne, qui ne correspondent pas à mon vécu de la traduction comme travail herméneutique. Ainsi, sa description de l'élan initial converge avec la notion d'attachement dont je souhaite faire ma métaphore de travail :

L'élan de confiance, *a priori* comme il l'est, place en porte-à-faux. On « penche » vers l'adversaire, le texte : il n'est pas de traducteur qui n'ait ressenti cette inclinaison du corps, cette tension en direction de la cible. Pour on encercle et envahit par l'intellect. (Steiner, [1998] 2008 : 407-408)

Cependant, le terme « cible », tout comme les notions d'encerclement et d'invasion, relèvent d'une autre métaphore, celle de l'assaut et de l'agression. Ce que G. Steiner décrit une « étape d'incursion et d'extraction » (Steiner, [1998] 2008 : 404-405), m'apparaît plutôt comme un *détachement* de l'œuvre de sa langue culture d'origine. Ce détachement, si difficile et douloureux qu'il puisse être, peut être effectué avec une certaine délicatesse, comme si l'on détachait un à un les liens qui rattachent le texte-source à sa langue-culture d'origine. La compréhension que G. Steiner conçoit comme une forme d'annexion (*Ibid.*, 405), je préfère la décrire comme un rattachement, une assimilation analogique de l'inconnu au connu. Selon Steiner, « [l]e traducteur envahit, extrait et rapporte » (*Ibid.*). Pour ma part, je conçois ce mouvement comme une découverte de l'altérité, suivie d'un processus de détachement et de rattachement – ou réinscription dans la langue-culture d'accueil.

Enfin, l'attachement empathique au texte dont on a acquis une connaissance intime garantit l'attachement éthique et la loyauté qui conditionnent l'indispensable « restitution » (*Ibid.* : 407-408)⁹⁴ souhaitée par G. Steiner comme ultime étape du mouvement herméneutique. Celle ou celui qui traduit *s'attache* à restituer au texte source toute la richesse signifiante sans laquelle il ne peut accéder au statut d'œuvre traduite. La traductrice ou le traducteur va également l'enrichir de son empreinte, puisque le travail de traduction ressortit nécessairement à une lecture et à une réécriture *individué*s du texte source.

⁹⁴ Voir *supra*, page 32.

6.5 L’empreinte du truchement traductif dans le texte traduit

L’opération de détachement-rattachement n’est pas neutre. Le truchement de la traductrice ou du traducteur laisse nécessairement une empreinte sur les textes produits, un ensemble de traces qui rattachent le texte traduit à l’individualité socio-historique, intellectuelle et affective de la personne qui exerce cette médiation linguistique et culturelle.

Les ressources dont on dispose dans la langue d’arrivée tout comme l’approche herméneutique du texte de départ nous amènent à faire des choix qui donnent une couleur et une texture nouvelles au texte d’arrivée. C’est ce que souligne la sémioticienne Astrid Guillaume :

Explicitement ou implicitement, les mots véhiculent des sens colorés et connotés. Le choix des mots et du style révèle ou dissimule. Il est dans tous les cas rarement neutre. [...] Penser que le traducteur serait un être de verre totalement transparent est une vue de l’esprit qui ne résiste pas à l’examen des textes et des contextes. (Guillaume, 2016 : 17-18)

Puisque la personne qui traduit n’est pas transparente, elle est la cheville ouvrière d’une transformation créative que certains chercheurs conçoivent comme une métamorphose. Je tiens à préciser que cette transformation créative ne correspond pas à l’importation, dans le texte traduit, d’une poétique propre à la personne qui traduit et je rejoins sur ce point la critique de Berman à l’endroit des traductions qui constituent des « créations » libres, celles que l’on doit généralement à des écrivain·es :

Il s’agit de formes hypertextuelles poétiques, que l’on n’a pas le droit de confondre avec des traductions. Car, comme Voltaire ou Vialatte, elles négligent le *contrat* fondamental qui lie une traduction à son original. Ce contrat – certes draconien – interdit tout *dépassement de la texture de l’original*. Il stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre tout entière au service de la ré-écriture de l’original dans l’autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant. (Berman, 1999 : 40)

Cependant, A. Berman reconnaît à la traduction sa dimension poétique, assujettie à une visée éthique, puisqu’il écrit « la visée poétique est liée à la visée éthique de la traduction : amener sur les rives de la langue traduisante l’œuvre étrangère dans sa pure étrangeté, en sacrifiant délibérément sa poétique propre » (Berman, 1999 : 41). Cependant, lorsqu’on *s’attache* à restituer la poéticité d’un texte, son sens aussi bien que sa littérarité, on laisse inévitablement son *empreinte* dans le texte traduit. Cette empreinte, nombre de traductologues la conçoivent

comme un enrichissement – la manifestation et le déploiement des potentialités inscrites dans le texte source – à l’instar de Jean Delisle :

S’il est vrai qu’un auteur verse son expérience personnelle, entendue au sens large, dans le texte qu’il écrit, il est tout aussi vrai que le traducteur infuse lui aussi sa propre expérience dans sa traduction. En le marquant de son empreinte, il lui donne son historicité. (Delisle, 2001: 214, je souligne)

Dans la littérature traductologique, les notions employées pour penser cet enrichissement appartiennent souvent au réseau métaphorique de la résonance (Gambier, 2013) mais aussi à celui de l’interprétation musicale : les (re)traductions sont alors présentées tantôt comme un ensemble d’échos du texte source et tantôt comme les différentes interprétations d’une partition ou d’une œuvre originale (Wechsler, 1998 : 241-242 et Collombat, 2019 : 87-89). Ainsi, Marie Fabre, spécialiste de la poésie italienne, écrit à propos de la traduction de poèmes d’Amelia Rosselli :

C’est quand la traduction se met à fonctionner comme caisse de résonance, qu’elle retrouve ou tout au moins recoupe la profondeur de champ propre au texte premier, qu’elle peut offrir une forme partielle d’amplification. (Fabre, 2016, je souligne)

Pour décrire le travail d’enrichissement de la traduction, Steiner associe la métaphore de l’écho à celle du miroir :

[I]l est indiscutable que l’écho enrichit, qu’il est plus qu’une ombre ou un mannequin inerte. On retombe sur le problème du miroir qui ne se contente pas de refléter un objet mais engendre de la lumière. Le texte original profite des rapports et des distances multiples qui s’instaurent entre lui et ses traductions. (Steiner, [1998] 2008 : 409, je souligne)

Il associe le champ métaphorique de la sonorité à celui de la vision et de la lumière. La traduction, envisagée comme l’individuation d’une lecture-réécriture empreinte d’empathie rationnelle, reproduit le texte source mais y ajoute sa lumière propre, comme un miroir. Il ne s’agit pas d’un miroir déformant ; pourtant, la traduction *met en lumière* certaines des potentialités sémiotiques contenues dans le texte en fonction de la sensibilité propre à chacun·e et en fonction de ce qu’il s’attachera à restituer. D’où le réseau métaphorique moins flatteur du résidu (Steiner, [1998] 2008 : 408) et du dépôt :

Ce travail **engage** le traducteur dans sa propre mémoire, dans sa propre intimité avec les deux langues, et au fil de la traduction peuvent s’éveiller des virtualités insoupçonnées et pourtant bien présentes du texte lui-même. [...] Par le passage dans une autre langue, le texte provoque de nouvelles réminiscences, qui cependant ne sont pas hors de son extension première. Ne réveille-t-il pas ainsi des virtualités dormantes [...] ? Il s’agirait alors d’une forme de dépôt invisible, d’une couche réactivée, éveillée par la traduction. (Fabre, 2016, je souligne mais les caractères gras sont de l’auteur)

Qu'ajoute la métaphore de l'empreinte à celles que j'ai abordées dans les paragraphes qui précède ? Quelle est sa valeur épistémologique ? L'empreinte est la marque *en creux* que laisse la personne à qui l'on doit une traduction ; la notion renvoie à un ensemble de traces laissées dans le texte traduit. De telles traces ne sont *pas nécessairement décelables* d'emblée. L'examen attentif du texte source et du texte cible ou la comparaison méthodique de plusieurs traductions d'un même texte contribuera à mettre au jour la façon dont l'individualité traduisante *imprègne* le texte cible. Ces traces constituent un observable et un ensemble de phénomènes en partie objectivables pour la chercheuse en traductologie.

De plus, cette métaphore de travail permet de porter l'analyse sur l'empreinte que laissent le texte source et le texte cible sur la personne qui traduit. La notion renvoie alors à l'ensemble d'impressions, de réflexions et d'émotions suscitées par le texte source, depuis la première lecture exploratoire jusqu'aux lectures microtextuelles et réflexives qui accompagnent l'écriture du texte cible. Son extension recouvre aussi le ressenti du texte cible, les impressions et les jugements qu'il fait naître au moment de sa production et, une fois qu'il est achevé, le souvenir qu'en garde la traductrice ou le traducteur. Ainsi, lorsque j'ai commencé par motiver le choix de mon corpus pour la présente étude⁹⁵, j'ai évoqué la traduction de *Room* et de *Rocks in the Belly* comme une expérience *marquante* : ces deux textes et l'expérience de leur traduction ont laissé une empreinte particulière dans ma mémoire et marqué un tournant dans mon *vécu* de traductrice.

Dans le cadre d'une recherche telle que la mienne, il me semble utile de disposer d'une métaphore de travail qui permet de penser – ou au moins de décrire – la bidirectionnalité de l'échange qui s'établit entre la personne qui traduit et les textes source et cible. L'interaction herméneutique qu'a nouée la traductrice avec ces deux textes est *transformatrice* puisqu'elle aboutit à la métamorphose du texte source en texte cible et aussi parce qu'elle a sensiblement changé la traductrice, l'a marquée d'une empreinte et l'a enrichie d'une expérience plus ou moins déterminante.

Un de mes objectifs de recherche consistera à utiliser la notion d'attachement (et ses dérivés – le détachement, le rattachement ainsi que l'empreinte) comme métaphore de travail pour analyser les enjeux textuels et traductifs propres à mon corpus ainsi que les choix de traduction mis en œuvre pour restituer une voix narrative singulière, celle d'enfants-narrateurs.

⁹⁵ Voir *supra*, page 13.

CHAPITRE 2

De l'enfant-narrateur à la défamiliarisation : quels enjeux traductifs ?

Dans ce chapitre, je me propose de croiser la conception de la littérarité issue du formalisme russe, l'apport des théories de la narrativité, des théories de la fiction et de l'analyse du discours pour dégager les principaux effets visés et produits par la voix de l'enfant-narrateur sur les narrataires adultes, ainsi que les intentions et le rôle de l'auteur·e dans les œuvres de fiction qui m'occupent. L'analyse des effets distribués à différents niveaux du texte littéraire et des modalités de leur réactivation par son lectorat m'apparaît comme le préalable indispensable à une réflexion éclairée sur les enjeux traductifs propres à mon corpus. Je dois cependant préciser que les connaissances narratologiques dont je disposais au moment où j'ai traduit *Room* et *Des cailloux dans le ventre* n'étaient pas aussi approfondies que celles qui sont présentées dans les pages qui suivent. Ce que je présente ici est le fruit d'un travail mené *a posteriori* par la chercheuse de façon à éclairer et à étayer certaines des intuitions de la traductrice.

7. L'auteur, la voix de l'enfant-narrateur et le narrataire adulte

Le cadre notionnel que j'ai choisi pour mener ma réflexion sur la configuration narrative propre à mon corpus est celui qu'a établi Gérard Genette. Dans ce cadre, les notions d'histoire, de récit et de narration constituent le socle sur lequel peut se développer l'analyse des relations entre l'auteur des textes romanesques, l'enfant-narrateur qui y fait entendre sa voix et la lectrice ou le lecteur, envisagés ici comme les narrataires adultes auxquels s'adresse le discours narratif mis en œuvre :

Je ne reviendrai pas sur la distinction, aujourd'hui couramment admise, entre histoire (l'ensemble des événements racontés), récit (le discours, oral ou écrit, qui les raconte) et narration (l'acte réel ou fictif qui produit ce discours, c'est-à-dire le fait même de raconter) [...]. (Genette, 1983 : 10)

L'intitulé de cette partie, comme celui de ma thèse, organise et centre la réflexion autour de la voix de l'enfant-narrateur, un choix méthodologique qui répond à l'appel lancé par René Rivara dans son article « A Plea for a Narrator-Centered Narratology ». Pourtant, le chercheur reproche à G. Genette d'avoir évacué le narrateur de la réflexion sur la narrativité alors que les héritiers des formalistes russes l'y avaient timidement introduit :

Genette's immensely influential « Discours du récit : essai de méthode » (1972) marked an unfortunate regression by virtually eliminating the narrator, timidly introduced into the discussion by Todorov. (Rivara, 2004: 85)

Cependant, d'autres spécialistes de la narrativité estiment que la notion de voix sert dans l'œuvre de G. Genette à analyser ce pivot central de la configuration narrative :

Par le concept de voix narrative [Gérard Genette] analyse les positions et les fonctions du narrateur qui, non content de raconter, organise, atteste et commente le récit, en relation avec un narrataire. La typologie des narrateurs est ainsi établie selon leurs relations au récit (intradiégétique ou extradiégétique) et au personnage (homodiégétique ou hétérodiégétique). (Mimouni & Robert, [2002] 2004 : 617)

De fait, dans la partie de *Figures III* intitulée « Discours du récit : essai de méthode », les réflexions développées par G. Genette sous l'intitulé « Voix » portent moins sur la voix comme telle que sur les relations qu'elle tisse entre la situation narrative, le temps narratif, l'instance narrative et la narration, ainsi que sur les différents types de narrateurs et leurs fonctions (Genette, 1972 : 225-267). Il me semble donc que l'héritage genettien fournit à la chercheuse un dispositif théorique et un cadre notionnel pertinents à l'analyse du personnage-narrateur. S'agissant de la voix narrative, G. Genette écrit « pour nous la *voix* désignera un rapport avec le sujet (et plus généralement l'instance) de l'énonciation » (Genette, 1972 : 76, je souligne). Cette définition très générale que je retiendrai à ce stade pour les besoins de ma réflexion s'articule de façon cohérente avec celle que propose la chercheuse américaine Dorrit Cohn : « [U]n narrateur – une source vocale qu'on ne peut s'empêcher de concevoir en termes plus ou moins anthropologiques » (Cohn, 2001 : 195, je souligne).

7.1 La place de l'enfant-narrateur dans la littérature générale

Partons d'un constat empirique : cette source vocale ne s'incarne que rarement dans la figure d'un enfant-narrateur si le roman en question est destiné à des narrataires adultes. De façon plus générale, on peut affirmer que dans les romans *a priori* destinés à un lectorat adulte, l'enfant est traditionnellement relégué à une place secondaire sur le plan narratif. Même lorsqu'un personnage juvénile se trouve au centre du *récit* romanesque et devient de ce fait le personnage principal, il n'a pas de fonction narrative au sens où son histoire est généralement racontée par un narrateur plus âgé. Selon G. Genette, « [l]e récit, qui raconte des histoires, n'a affaire qu'à des événements ; certains de ces événements sont verbaux ; alors exceptionnellement, il lui arrive, pour changer un peu, de les *reproduire* » (Genette, 1983 : 43, les italiques sont de l'auteur). Qu'en est-il des événements verbaux relatés dans les récits romanesques dont le personnage principal est un enfant ? Si l'on y entend sa voix, elle reste discontinue et le plus souvent marginale : certaines de ses paroles citées dans des dialogues par le biais du discours rapporté, des expressions enfantines perceptibles dans certains passages restitués au style indirect libre. Mais la présence d'une médiation narrative reste la caractéristique prédominante des deux configurations narratives les plus répandues en littérature générale.

La première de ces deux configurations est le récit homodiégétique⁹⁶ d'une enfance fictive dans lequel le foyer de perception est le regard qu'une instance narrative incarnées dans un personnage adulte porte sur son passé. Un paradigme textuel représentatif de ce cas de figure est *David Copperfield* (1850), puisque ce roman se met en scène comme l'autobiographie fictionnelle du narrateur, âgé d'une quarantaine d'années :

This is the story of an orphan, named David Copperfield, who overcomes his traumatic past and eventually comes to write the story of his autobiography, the book *David Copperfield*. [It reads] as a text that presents itself as both the fictional autobiography of the main character (David Copperfield), and the autobiographical fiction of its author (Charles Dickens). (Caruth, 2017: 2)

Bien que *David Copperfield* constitue un cas particulier en raison des similitudes entre la réalité historique de la vie de C. Dickens et celle, fictive, du personnage principal, ce n'est pas nécessairement vrai de tous les romans qui relèvent de ce paradigme littéraire. J'ai choisi ce roman avant tout parce qu'il s'agit d'une œuvre très célèbre du canon littéraire britannique.

⁹⁶ « Le régime homodiégétique suppose [...] que l'auteur attribue le récit à son "personnage", comme Yourcenar à Hadrien, ce qui induit inévitablement [...] un effet de fiction [...] ». (Genette, [1979] 2004 : 155)

L'autre cas de figure également répandu est le récit hétérodiégétique dans lequel un enfant est le foyer de perception mais son point de vue *relayé* par la voix adulte d'un narrateur omniscient. Pour cette seconde configuration, le paradigme textuel canonique le plus connu est *What Maisie Knew* (1897) de Henry James.

[L]e roman rapporte la constitution d'un point de vue. Ce point de vue originel est producteur d'une vision spécifique – spécifiquement enfantine, d'abord, puis mûrie, précocement – il est aussi producteur d'une forme paradoxale de discours sur le monde et sur les personnes puisque, à ce discours, manquent en grande partie, les mots qui permettraient de l'articuler (d'où le recours si fréquent à la voix d'un narrateur, voix d'accompagnement qui double, en quelque sorte, la voix originale et impossible à restituer du personnage de l'enfant). (Ponnau, 1991 : 99, je souligne)

Si la prise en charge narrative du récit n'est généralement pas confiée à l'enfant alors même qu'il est le personnage principal et/ou le centre focal du récit, il semble donc que ce soit en raison de l'insuffisance qui caractérise sa langue, et partant, d'une incomplétude supposée de son discours narratif. L'analyse de Gwenhaél Ponnau est corroborée par la préface à *What Maisie Knew* de H. James (1908). L'écrivain y met en exergue l'acuité avec laquelle les enfants perçoivent la réalité, avant de souligner leurs limitations linguistiques :

Small children have many more perceptions than they have terms to translate them; their vision is at any moment much richer, their apprehension even constantly stronger, than their prompt, their at all producible, vocabulary. Amusing therefore as it might at the first blush have seemed to restrict myself in this case to the terms as well as to the experience, it became at once plain that such an attempt would fail. (James, 1908: 10, je souligne)

Dans la mesure où l'entreprise littéraire de H. James consiste dans ce roman à refléter la perception du monde d'une jeune enfant dans toute sa richesse et son intensité, le lexique enfantin – à la fois spontané, trop restreint et impossible à reproduire – ne lui semble pas posséder la palette de nuances requise pour restituer avec précision la sensibilité propre à son personnage central. En outre, se limiter à cette langue tronquée relèverait d'une forme d'écriture à contrainte certes ludique mais, selon lui, nécessairement vouée à l'échec. Relever un tel défi littéraire est jugé impossible quasiment d'emblée.

Le recours à la narration enfantine est pourtant considéré par certain·es artistes comme la voie de la facilité. Ainsi, Sylvain Trudel semble prendre le contrepied de H. James dans un article consacré à la technique narrative en question, qu'il a lui-même expérimentée dans un roman⁹⁷.

⁹⁷ Sylvain Trudel, *Le Souffle de l'harmattan*, Montréal : Éditions Typo, [1986] 2001, prix Molson du roman (1987) et prix de l'Académie canadienne-française (1988).

Au risque de décevoir d'emblée mon lecteur [...], j'affirme que les difficultés pour l'écrivain de confier la narration d'un roman à un personnage enfant sont petites. Il se peut même qu'un pauvre jeune écrivain timoré et linguistiquement carencé fasse merveille à ce jeu et donne un excellent premier roman, pour ensuite déchoir devant les exigences autrement plus sévères d'une langue arrivée à l'âge adulte. (Trudel, 2001 : 76)

Il est certes amené à nuancer son propos mais il ne le désavoue pas. Il concède que le recours à un enfant-narrateur peut être le fait d'écrivains talentueux mais, tout aussi bien, une solution de facilité pour un novice. Il énumère et catégorise ensuite la plupart des fautes cocasses et fécondes sur le plan littéraire qui émaillent les balbutiements de celles et ceux qui apprennent à parler, sorte de répertoire dans lequel l'apprenti·e-écrivain·e peut facilement puiser et trouver une forme d'inspiration. On retrouve donc sous la plume de S. Trudel la conception tenace d'une langue enfantine en partie défailante par rapport à la langue des adultes. Alors que H. James estimait que le lexique enfantin *faisait défaut* au regard de la palette expressive dont disposent les adultes, S. Trudel souligne que langue des enfants est facilement *prise en défaut* par rapport à la langue normée, codifiée et bien mieux maniée par leurs aîné·es.

7.2 Les paradoxes de la narration enfantine

Si la littérature occidentale destinée aux adultes n'a que rarement eu recours à des enfants-narrateurs jusqu'au XIX^e siècle, c'est probablement aussi pour des raisons socioculturelles enracinées dans notre histoire. Sur le plan étymologique, le mot « enfant » est issu d'un emprunt au latin classique : *infans, infantis* « qui ne parle pas », d'où « tout enfant, jeune enfant »⁹⁸. Par définition, l'enfant ne sait pas parler. De ce fait, la narration enfantine est en quelque sorte une contradiction dans les termes et la méfiance qu'elle suscite chez bon nombre d'écrivain·es apparaît dès lors comme un prolongement dans la sphère littéraire de l'exclusion sociale de la parole des enfants, considérée comme déficiente, immature et soumise à un contrôle éducatif très strict voire purement et simplement réduite au silence :

The etymology of the word « infant » (« without voice », « he who does not speak ») posits the child narrator almost as an oxymoron, and points to the difficulty of giving voice to a character who is both chronologically and intellectually removed from the writer. Moreover, until recently the silence of the child was the product of rules for good behaviour such as « Speak only when you are spoken to » or « children should be seen and not heard ». Giving a voice to a fictional child thus undermines generations of educators – and not only in Dickens. Indeed children's voices are a relatively recent phenomenon in

⁹⁸ <http://stella.atilf.fr/>, article « enfant » consulté le 16/08/2019.

literature. In fact in both society and literature the child's very existence was barely recognised until writers such as Mark Twain or Charles Dickens drew them out of their silent obscurity. (Benson, Jaëck & Durran, 2016 : 1)

La parole de l'enfant est donc à la fois étymologiquement paradoxale et virtuellement insaisissable pour l'auteur·e adulte qui souhaite l'utiliser à des fins narratives : comment donner la parole à de jeunes narrateurs alors qu'on n'utilise plus de mots d'enfants depuis plusieurs décennies ? Comment renouer avec l'« esprit de l'enfance », avec ses particularités psychologiques, cognitives et comportementales ?

En première analyse⁹⁹, je dirais qu'il s'agit pour celles et ceux qui écrivent (ou qui traduisent) de reconstituer un artefact linguistique en partie exhumé des souvenirs d'un lointain passé personnel¹⁰⁰, en partie inspiré par la (re)lecture de textes où l'on entend la voix de l'enfant¹⁰¹ et éventuellement basé sur des observations de terrain, comparables à celles d'un·e ethnolinguiste¹⁰². Le statut paradoxal de cette voix réside donc dans sa qualité nécessairement polyphonique au sens bakhtinien du terme puisqu'il s'agit d'une voix narrative revisitée, recréée puis réactualisée sous forme écrite par une personne adulte avant d'être confiée à un jeune narrateur qui est *in fine* sa source vocale fictive¹⁰³.

G. Steiner estime que Mark Twain a été le premier à donner aux langues enfantines une place de premier plan dans la littérature. Selon lui, les jeunes personnages qui s'expriment dans les deux célèbres romans de M. Twain¹⁰⁴ le font dans une langue qui leur est propre mais qui n'a rien à envier à celle des adultes : sa puérilité n'exclut pas une forme de codification, une certaine recherche dans les formulations et un recours savant à divers effets de langage :

Mark Twain va bien plus loin [que Henry James et Dostoïevski] dans la transcription des jargons publics et secrets de l'enfance. Les portraits d'Huck Finn et Tom Sawyer débordent d'un génie de pénétration sympathique. Le côté étudié de leur langue, ce cérémonial d'insultes et de fraternité, les effets de litote sont à la hauteur de n'importe quelle rhétorique d'adulte. Mais ils rendent fidèlement les attitudes enfantines. [...] Pour la première fois dans la littérature occidentale, un relevé topographique du domaine linguistique enfantin n'anéantissait pas son objet. (Steiner, 1998 : 75, je souligne)

⁹⁹ Je reviendrai sur cette question dans la partie consacrée au style narratif en relation avec les enjeux traductifs qu'il soulève.

¹⁰⁰ Voir chapitre 1, p. 58 : J. Bauer estime que remonter à la source de la parole enfantine participe d'une auto-exploration narcissique.

¹⁰¹ Voir chapitre 1, p. 53 : S. Kelman y mentionne son admiration pour *The Adventures of Tom Sawyer*.

¹⁰² Voir chapitre 1, p. 53 (S. Kelman raconte avoir procédé comme un linguiste de terrain dans son quartier, à Luton) et p. 55 (E. Donoghue se rappelle avoir observé son fils adoptif de cinq ans et réutilisé des bribes de conversations et des jeux verbaux).

¹⁰³ Pour mémoire : la définition du narrateur que j'ai retenue dès l'introduction de ce chapitre est celle de D. Cohn, « une source vocale [du récit] qu'on ne peut s'empêcher de concevoir en termes plus ou moins anthropologiques » (Cohn, 2001 : 195).

¹⁰⁴ *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) et *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884).

G. Steiner ne réduit pas la langue enfantine à un répertoire fini de « mots d'enfants ». Il la conçoit comme une pluralité d'idiomes adaptés à différentes situations communicationnelles. Il souligne également la cohérence de cette entreprise littéraire : M. Twain utilise la reconstitution de cette langue dans toute sa diversité, pour mettre en valeur la psychologie et les comportements proprement enfantins – un enjeu cognitif que j'ai formulé plus haut, de façon quelque peu romantique, en parlant de renouer avec l'« esprit de l'enfance ».

Pour aborder cet enjeu dans une perspective fictionnelle en termes de construction du personnage, G. Steiner estime que M. Twain donne la parole au personnage juvénile sans le transformer ni en figure enfantine passive ni en adulte miniature. Le linguiste ne mentionne cependant pas l'autre innovation majeure que constitue, du point de vue de la narrativité, le passage d'une narration hétérodiégétique et omnisciente dans *The Adventures of Tom Sawyer* au récit du jeune narrateur homodiégétique dans *The Adventures of Huckleberry Finn*. Par un renversement paradoxal, le style adopté par l'adulte prend une forme destinée à refléter la sensibilité enfantine et la technique narrative qu'il a choisie donne la parole à un enfant. Pourtant, le poids de la tradition dans des espaces culturels où l'immaturité juvénile et la parole défaillante sont les caractéristiques que l'on associe d'emblée à l'enfant ne prédisposent pas le lectorat¹⁰⁵ adulte à se placer dans la position de celui à qui cet enfant raconte une histoire.

Une fois ce pas narratif franchi, la perspective diégétique change radicalement et devient hétérodoxe : elle va non seulement à l'encontre de la conception traditionnelle de la langue et de la parole enfantines mais elle s'inscrit aussi en faux par rapport à la *doxa*, entendue comme l'ensemble des idées établies par les adultes, de leurs certitudes et de leurs opinions. Qu'elle soit *verbalisée* ou implicitement *véhiculée* par le regard et la langue des jeunes narrateurs, cette remise en question de la vision du monde et des valeurs propres aux adultes est présente dans la plupart des romans anglophones des XIX^e et XX^e siècles dont le narrateur est un enfant ou un jeune adolescent :

The child narrator often strikes a jarring note in an adult world and his or her voice and gaze question the status quo. Tom Sawyer and Huck Finn, Ralph in *Lord of the Flies*, Oliver Twist or Jenny Wren, Alex in Anthony Burgess's *A Clockwork Orange*, to name but a few, all contain something that goes against the grain of the general workings of the adult world. They question the way things are done. And the way things are said. They question the way things are thought about. They question the whole adult view of reality [...]. (Benson, Jaëck & Durrans, 2016 : 1-2)

¹⁰⁵ Le lecteur que j'envisage à ce stade de ma réflexion est celui que décrit Geneviève Roux-Faucard : le « *lecteur réel* du texte, consommateur en bout de chaîne, historiquement et culturellement situé, avec son bagage cognitif déterminé par des paramètres individuels et collectifs » (Roux-Faucard, 2008 : 7).

7.3 Le dispositif narratif des quatre romans à l'étude

Le dispositif narratif de chacun des quatre romans qui composent mon corpus reflète ce choix auctorial de décentrer la perspective narrative de façon à mettre en avant la perception, la vision du monde et la façon de raconter singulières d'un jeune narrateur. Par dispositif narratif, j'entends la mise en place d'un ensemble de paramètres diégétiques au moyen desquels on accède au monde fictionnel. Leur mise en œuvre conjointe conditionne et infléchit l'interaction lectorielle avec le texte. J'emprunte cette expression à Hélène Crombet, dont l'article « Penser le roman comme un dispositif narratif. Vers une subjectivation du lecteur » analyse des récits fictionnels reposant sur des procédés narratifs destinés à activer les mécanismes de projection des lectrices et des lecteurs : « ces techniques et procédés narratifs qui concourent à projeter le lecteur dans la pensée de personnages de fiction » (Crombet, 2016 : 2). Il me semble important de souligner ici que si le terme *dispositif* correspond à un ensemble statique de mécanismes, il est destiné à enclencher une *dynamique* du récit et de sa réception cognitive et affective.

S'agissant de *Room* (E. Donoghue), de *Pigeon English* (S. Kelman) et de la moitié des chapitres de *Rocks in the Belly* (J. Bauer), le dispositif narratif associe en première analyse quatre paramètres :

- 1) un personnage central juvénile,
- 2) la focalisation interne (l'enfant est le foyer de perception),
- 3) un régime homodiégétique (l'enfant se raconte),
- 4) la prédominance d'une narration au présent.

S'y ajoute un cinquième, commun aux quatre romans de mon corpus : le récit est destiné à des narrataires adultes. Il me semble préférable de mentionner ce dernier paramètre séparément pour plusieurs raisons. D'une part, de même que les autres, il a été décidé par les auteurs et encodé dans le texte : ces auteurs ont choisi de relater des événements traumatiques voire tragiques dans un registre réaliste, de calibrer leur roman et de le proposer à des éditeurs pour une publication en littérature générale. Mais d'autre part, comme on ne peut pas exclure que ces romans soient lus par des adolescents, l'activation de ce cinquième paramètre est une intention des auteur·es (et des éditrices et éditeurs) qui n'exerce pas une contrainte aussi forte sur les lecteurs que les quatre autres. Le théoricien de l'art et de la littérature J.-M. Schaeffer

rappelle à cet égard que le bon fonctionnement de ce qu'il désigne de façon plus générale comme le dispositif fictionnel :

Les vicissitudes de sa réception montrent [...] que si la fiction naît d'une posture intentionnelle spécifique, celle-ci ne saurait pas garantir à elle seule le fonctionnement effectif du dispositif mis en place. (Schaeffer, 1999 : 143)

Je présente ci-après, pour chacun des romans à l'étude, les quatre composantes du dispositif narratif les plus contraignantes au regard de l'expérience lectorielle. Ce tableau récapitulatif met en avant les convergences narratives mais il signale également les principales spécificités narratives propres à certains des textes, spécificités sur lesquelles je pourrai être amenée à revenir par la suite.

TABLEAU 2 : DISPOSITIFS NARRATIFS DES ROMANS ÉTUDIÉS

Titre	Âge du personnage principal	Régime narratif	Focalisation	Temps narratif
<i>Room</i>	5 ans	homodiégétique	interne	présent
<i>Pigeon English</i>	10 ans	homodiégétique	interne*	présent et passé**
<i>Rocks in the Belly</i>	8 ans / 28 ans***	homodiégétique	interne	présent
<i>Riddley Walker</i>	12 ans	homodiégétique	interne	passé

* Dans quelques brefs passages du roman, on observe un phénomène de contre-focalisation que je présenterai dans la partie suivante.

** L'incipit, certains événements et parfois des chapitres entiers sont au passé.

*** Ce roman fait alterner les chapitres racontés par le narrateur de 28 ans et par le même personnage, 20 ans plus tôt.

Comme celui qui m'occupe ici, le dispositif narratif analysé par H. Crombet repose en premier lieu sur le recours à un narrateur homodiégétique qui est aussi le foyer de perception :

[L]e lecteur accède au monde du texte à travers la focalisation prise en charge par le personnage de fiction. Le « focalisé » est ainsi livré au lecteur à partir de sa perspective focale, le « je-narrant » se confondant avec le « je-narré ». Par conséquent, le lecteur accède au monde du texte par le biais de champs de focalisation restreints. Ce mode d'accès à l'histoire semble projeter plus intensément le lecteur dans la pensée des personnages de fiction, puisqu'il est amené à partager leur point de vue. (Crombet, 2016 : 4)

Pour nuancer son propos, je dirais qu'à la faveur d'un effacement total de la voix de l'auteur·e, la personne qui lit le texte a l'impression d'accéder *directement* au récit que lui livre le personnage principal et perçoit les événements de l'histoire *exclusivement* à travers

son champ de vision. L'association des deux paramètres instaure une relation privilégiée entre le narrateur et la ou le narrataire, favorisant une forme de rapprochement psychique que la chercheuse décrit comme une « projection » dans l'univers mental du narrateur.

Le paramètre qui complète le dispositif narratif à l'œuvre dans trois œuvres de mon corpus est le temps verbal de la narration – à savoir le présent. Son utilisation constitue le prolongement de la focalisation interne et de la narration homodiégétique, car elle présuppose une concomitance entre la narration et le déroulement des événements vécus par le personnage-narrateur. Ce temps porte donc en filigrane la présence du je-narrant :

[L]'effet, si j'ose dire, d'*homodiégétisation* n'est jamais totalement évacué d'un récit au présent, dont le temps porte toujours plus ou moins présence d'un narrateur qui – pense inévitablement le lecteur - ne peut être bien loin d'une action qu'il donne lui-même comme si proche. [...] L'emploi du présent [...] suggère presque irrésistiblement une présence du narrateur dans la diégèse. (Genette, 1983 : 55)

Le recours au présent renforce donc la cohérence fonctionnelle du dispositif narratif puisqu'elle favorise la « dominance du narrateur ou d'un personnage "réflecteur", selon le terme emprunté à James » dans l'esprit du lecteur (Genette, 1983 : 78).

Le narratologue français a très tôt employé le terme de narration simultanée pour décrire l'emploi du présent dans des romans, mais c'est la chercheuse américaine Dorrit Cohn qui a mené l'analyse la plus approfondie de ce qu'elle considère comme une déviance : l'association du régime de la première personne du singulier et du présent comme temps narratif (Cohn, 2001 : 166). Elle estime qu'une telle association rompt avec les normes traditionnelles de la littérature réaliste et ouvre une troisième voie, radicalement fictionnelle, entre le monologue intérieur prolongé et la narration de type autobiographique :

[J]e dirai que son caractère innovateur réside dans le fait qu'elle libère la narration fictionnelle à la première personne des exigences de la mimésis formelle, en lui accordant le même degré (mais pas le même type) de liberté discursive que celui auquel nous nous attendons dans une fiction à la troisième personne : la liberté de raconter une histoire dans un idiome qui ne correspond à aucun type de discours du monde réel, de discours naturel. (Cohn, 2001 : 162)

En effet, un roman caractérisé par cette technique narrative s'affranchit de toute prétention à imiter un discours vraisemblable puisqu'il met en œuvre une synchronie impossible entre narration et action, entre récit et histoire. Aucune hypothèse émise par le lecteur – script rédigé en temps réel, enregistrement en continu sur cassette, journal intime oral non stop, etc. (Cohn, 2001 : 162) – ne réussit à effacer l'incongruité pragmatique de la situation narrative

qui sous-tend cette forme de diégèse. On imagine encore plus difficilement comment la justifier lorsqu'il s'agit du récit d'un narrateur enfant.

Pour favoriser l'acceptation spontanée de ce type de discours narratif, la posture verbale de son origine énonciative – le narrateur – est généralement passée sous silence. Selon D. Cohn, cette discrétion est comparable au silence qui entoure le pouvoir tout aussi artificiel des narrateurs omniscients capables de pénétrer et de restituer la vie intérieure des personnages (Cohn, 2001 : 163). L'association entre une narration homodiégétique et le présent fait donc entrer celle ou celui qui lit le roman de plain-pied dans le domaine de la fiction et la chercheuse estime d'ailleurs que l'appellation la plus pertinente pour ce temps est « présent fictionnel », une désignation qui correspond à son principal effet pragmatique.

Quelles sont les valeurs *sémantiques* du présent à l'échelle macrotextuelle ? Selon D. Cohn, dès lors que ce temps est employé de façon continue du début à la fin d'un récit, il ne renvoie plus au passé comme le présent historique et perd aussi la fonction de mise en relief qu'il a dans les textes où des passages au présent sont enchâssés dans un récit au passé. Elle le décrit comme « temporellement indéterminé » (Cohn, 2001 : 164). Plus variable, voire équivoque, son sémantisme se prête à des lectures différenciées à l'échelle microtextuelle, selon les passages concernés et, pour certains passages, selon les hypothèses interprétatives du lecteur :

Comme nous l'apprennent la plupart des grammaires, le présent est de tous les temps celui qui a les significations les plus multiples. Outre l'équivoque mentionnée plus haut – réfère-t-il véritablement au « maintenant » du locuteur ou de manière substitutive à son passé ? –, sa fluidité aspectuelle – signifie-t-il le moment singulier de l'acte de langage ou son contexte duratif-itératif ? – est susceptible de créer de difficiles problèmes d'interprétation. Le présent irréel, comme on l'appelle, peut ainsi revêtir les fantasmes et scénarios imaginaires de la même grammaire temporelle que les perceptions et descriptions du monde réel. (Cohn, 2001 164-165)¹⁰⁶

Source de difficultés interprétatives, comme le souligne D. Cohn, ce temps présente des attraits aux yeux des écrivain·es modernes qui jouent volontiers sur ses ambiguïtés (Cohn, 2001 : 165). La présence d'autres indices textuels (expressions déictiques, anaphoriques, dates ou références à un « événement-balise ») peut guider la lectrice ou le lecteur dans ses tentatives de repérage temporel. Cependant, sa coopération est particulièrement sollicitée par ce temps narratif « dé-littérarisé » aux valeurs multiples. Il lui reviendra non seulement de déterminer quels événements du récit sont singuliers, mais aussi lesquels se répètent dans le

¹⁰⁶ Cette brève description des principales valeurs sémantiques du présent ne fait pas mention du présent dit « de vérité générale » (ou *présent gnominique*) qui confère une valeur universelle et/ou valable en tout temps à l'énoncé.

temps et lesquels sont habituels. Le présent permet également d'opérer des glissements narratifs plus ou moins perceptibles entre la réalité fictionnelle et les scénarios irréels échafaudés par le narrateur. Enfin, les valeurs sémantiques du présent gnomique sont également multiples : il véhicule des propositions¹⁰⁷ que le narrateur tient pour des vérités générales, des dogmes ou des principes universels (lois scientifiques ou humaines, règlements, etc.).

Outre le renforcement de la dominance du (jeune) narrateur inhérent à l'emploi du présent qu'a souligné G. Genette¹⁰⁸, en quoi le paramètre « temporel » du dispositif narratif contribue-t-il à projeter le lectorat dans l'univers mental qui sert de cadre au récit ? Le présent est un temps verbal très communément utilisé à l'oral, et aussi celui des premiers récits d'enfants ; en effet, comme le rappellent les auteurs d'*Homo fabulator : Théorie et analyse du récit*, ce temps « a de solides fondements anthropologiques : il est couramment employé dans le récit oral et l'enfant qui n'acquiert que tardivement la maîtrise des tiroirs du passé, commence par raconter au présent » (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 258). Il serait donc plus simple pour l'enfant de raconter au présent. À cette première caractéristique s'ajoute la spontanéité que le présent confère à la narration. Or la simplicité et la spontanéité sont des traits que l'on associe volontiers à la façon dont les enfants s'expriment. Elles correspondent en partie à une réalité cognitive et psychologique tangible (mais pas nécessairement universelle) et en partie à une conception *adulte* et sans doute réductrice de ce qu'est une voix juvénile. Elles conduisent facilement l'adulte à affirmer que « la vérité sort de la bouche des enfants », comme si l'enfant n'était pas un sujet parlant mais l'innocent véhicule de vérités que les adultes, moins spontanés, tairont ou travestiront.

Comme dans le reportage en continu, le présent dans son usage narratif crée aussi l'impression de « respecter l'imprévisible nouveauté » des événements (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 257). Selon les auteurs d'*Homo Fabulator*, l'origine cognitive de cette quasi-concomitance se trouve dans le comportement du jeune enfant : « un des premiers usages du langage chez l'enfant consiste à accompagner par la parole les actions qu'il accomplit en même temps : la parole commente et régule l'action » (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 258)¹⁰⁹. De façon plus générale, une attitude essentiellement réactive face à une suite

¹⁰⁷ De tels énoncés ne sont donc ni narratifs *stricto sensu* (ils ne *racontent* pas un événement de l'histoire) ni descriptifs, mais ils ont une *fonction narrative*. Il peut s'agir par exemple d'une fonction de caractérisation (ainsi, les affirmations gnomiques d'un enfant révèlent ce qu'on lui a inculqué, ce qu'il croit, les lois et règles qu'il connaît, etc.).

¹⁰⁸ Voir *supra*, p. 96 (Genette, 1983 : 55).

¹⁰⁹ C'est l'un des aspects du « langage égocentrique » de l'enfant selon Piaget ([1923] 1948 : 49-50).

d'événements vécus comme nouveaux et inattendus fonde une phénoménologie de l'instantanéité et de la nouveauté à laquelle l'adulte ramène généralement l'expérience enfantine de la vie. D'où l'idée reçue que l'enfant vit dans le moment présent, dans un mouvement perpétuel de découverte et d'étonnement.

Ainsi, le présent de narration entre en cohérence avec certains lieux communs qui influencent la vision *adulte* de la parole et du vécu enfantins. Son utilisation favorise d'autant plus facilement l'adhésion du narrataire *adulte* à la parole de l'enfant-narrateur alors même qu'il se trouve projeté dans cette conscience juvénile. Ce choix narratif semble particulièrement justifié lorsqu'il s'agit de narrateurs particulièrement jeunes, comme ceux de *Room* (cinq ans), de *Pigeon English* (onze ans) et de la moitié des chapitres de *Rocks in the Belly* (huit ans).

Le dispositif narratif de *Riddley Walker* se distingue des trois autres romans par l'emploi continu du passé. L'auteur adosse le récit de son jeune narrateur à l'antériorité des événements qu'il vit. Ce temps est utilisé dès les premières phrases du roman. À la fin du chapitre 1, Riddley Walker explique qu'au soir de ses douze ans, sa façon d'envisager l'existence et la communauté humaine dont il fait partie a changé, ce qui l'a conduit à *écrire* ce qui lui est arrivé à partir de ce moment. Avant ce premier chapitre, une carte fictive représentant le sud de l'Angleterre post-apocalyptique où se déroule l'histoire est accompagnée de la légende suivante : « This here is mosly jus places Ive tol of in this writing » (Hoban, [1980], 1998¹¹⁰, je souligne). L'acte narratif consigné par écrit est présenté rétrospectivement, ce qui creuse la distance entre le je-narrant, son activité narrative et les événements rapportés.

Ce temps narratif, qui suppose un délai entre événements et récit correspondant à une réalité pragmatique, est celui d'un discours de type autobiographique « où le moi qui raconte se réfère à la vie passé d'un moi conçu comme sujet d'expérience » (Cohn, 2001 : 161). Dans cet écart temporel, le narrataire perçoit la présence du narrateur en même temps qu'il observe le narrateur-personnage aux prises avec les événements qu'il relate. La dissociation est renforcée par les références à l'activité narrative et scripturale qui sont explicites et récurrentes dans *Riddley Walker*. Si les autres paramètres du dispositif narratif (le choix d'un personnage juvénile, le régime homodiégétique et la focalisation interne) contribuent à projeter le lecteur dans l'univers soumis au prisme mental de Riddley, il est plus difficile de déterminer l'effet de lecture induit par le temps narratif. Le passé favorise-t-il lui aussi un rapprochement

¹¹⁰ Dans l'édition publiée par Indiana University Press qui me sert de référence, la pagination du roman commence après cette carte ; je ne peux donc pas indiquer de numéro de page.

psychique et empathique avec le je-narrant ? Dans la mesure où l'on prête communément à la conscience adolescente une plus grande aptitude à prendre un recul réflexif face aux événements, ce temps verbal me semble favoriser l'adhésion du lecteur à un temps *vraisemblable* sur le plan psychologique, tandis que les trois autres paramètres enclenchent directement le mécanisme de projection dans l'univers mental du personnage. En effet, selon H. Crombet :

[L]e rapport du lecteur au roman conçu comme un *dispositif* narratif, à l'aune d'une approche pragmatique et interactionniste de la situation lectorielle tend [...] à suspendre temporairement l'incrédulité du sujet. (Crombet, 2016 : 2)

La référence à la célèbre formule du poète S. T. Coleridge – « a willing suspension of disbelief for the moment¹¹¹ » (Coleridge, [1817] 1974 : 168-169) – rappelle que le dispositif narratif déclenche la projection dans la conscience du je-narrant en même temps qu'il enclenche, de façon plus générale, ce que Jean-Marie Schaeffer appelle l'immersion fictionnelle. Il me semble important à ce stade d'examiner les mécanismes cognitifs qui provoquent cette immersion. En effet, pour des raisons culturelles et littéraires que j'ai mentionnées plus haut, la présence d'un enfant-narrateur dans un roman reste un phénomène marginal en littérature générale. De ce fait, l'horizon d'attente du lectorat adulte ne le prédispose pas à envisager *a priori* une telle spécificité narrative, ce qui peut susciter une incrédulité accrue et persistante à la perspective d'une telle lecture. Comment les mécanismes de l'incrédulité sont-ils « neutralisés » et sur quoi repose l'immersion consentie dans le texte romanesque ? S'agissant de mon corpus, quelle forme et quel(s) degré(s) d'engagement lectoriel peuvent être consentis ?

7.4 L'adhésion du lecteur et l'immersion fictionnelle

7.4.1 Le cadre analytique proposé par J.-M. Schaeffer

Dans *Pourquoi la fiction* ? J.-M. Schaeffer procède à une analyse approfondie de la « feintise ludique partagée » qui conduit le public à accepter collectivement qu'une œuvre relève de la fiction et à se prêter au jeu de l'auto-simulation mimétique qu'elle lui propose. L'étude de

¹¹¹ « [A] semblance of truth sufficient to procure [...] that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith », in Samuel Taylor Coleridge, [1817] 1974, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, George Watson (éd.), London, Melbourne & Toronto : Dent.

J.-M. Schaeffer ne se limite pas à la fiction littéraire. Pourtant, ses conclusions sur l'immersion mentale dans la fiction trouvent un champ d'application direct dans la littérature, qui lui fournit de nombreux exemples pertinents.

Dans ce cadre théorique, se plonger dans un livre, dans un récit, c'est en quelque sorte procéder à une inversion mentale entre l'attention accordée au monde qui nous entoure et l'activité imaginative :

L'immersion fictionnelle se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative. Alors qu'en situation « normale » l'activité imaginative accompagne l'attention intramondaine comme une sorte de bruit de fond, la relation s'inverse en situation d'immersion fictionnelle. (Schaeffer, 1999 : 180)

Le théoricien de l'esthétique fait remonter cette aptitude mentale à l'enfance : selon lui, notre capacité à nous plonger dans des univers fictifs trouve son ancrage dans nos jeux d'enfants à caractère mimétique. Dans ces jeux, nous inventions une réalité imaginaire parallèle au monde réel pour y évoluer en « faisant comme si » pendant un laps de temps plus ou moins prolongé :

C'est l'intériorisation progressive des mécanismes de ce « faire comme si » ludique qui donne ensuite naissance à la capacité de reconstruire les univers fictionnels des œuvres de fiction, univers qui nous sont livrés en quelque sorte clefs en main. (Schaeffer, 1999 : 179)

Cependant, ce n'est pas tant cet ancrage dans l'activité ludique enfantine qui motive le choix du terme « feintise ludique » que le souci de la distinguer de la feintise sérieuse, véritable leurre destiné à tromper.

La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel. (Schaeffer, 1999 : 156)

Par le biais de ce que le théoricien appelle à la suite de J. R. Searle « la feintise ludique *partagée* », les lectrices et les lecteurs s'accordent tacitement à considérer que telle œuvre relève de la fiction. Il y a aussi consensus sur un mode de réactivation du monde imaginaire représenté dans un film ou un livre. Enfin, ces lectrices et ces lecteurs se prêtent au jeu de la feintise ludique sans pour autant perdre le discernement qui garantit leur stabilité cognitive ; en effet, les mécanismes de croyance par lesquels ils restent connectés à la réalité du monde qui les entourent ne sont pas désactivés :

Il importe donc de distinguer entre l'état d'immersion fictionnelle et l'assomption d'une croyance. Cette distinction est en fait une distinction entre deux niveaux de traitement de l'information. L'immersion

accède aux représentations *avant* qu'elles ne soient traduites en croyances. Leur traduction en croyances homologues à celles qui seraient « normalement » induites par les représentations fictionnellement mimées est bloquée à un niveau cognitif supérieur, celui de l'attention consciente, informée du fait que les stimuli relèvent d'une autostimulation mimétique ou d'une feintise ludique partagée. La situation d'immersion fictionnelle se caractérise donc par l'existence conjointe de leurres mimétiques préattentionnels et une neutralisation concomitante de ces leurres par un blocage de leurs effets au niveau de l'attention consciente. (Schaeffer, 1999 : 189)

Selon J.-M. Schaeffer, l'immersion induite par la fiction repose sur des vecteurs d'immersion qui assignent une posture d'immersion au récepteur. S'agissant du récit de fiction¹¹², il distingue trois vecteurs d'immersion :

1) *La feintise ludique d'actes mentaux*, qui plonge celle ou celui qui lit dans l'« intériorité subjective » d'un personnage (Schaeffer, 1999 : 245). Typiquement, cela peut prendre la forme d'un monologue autonome enchâssé dans un récit ;

2) *La feintise illocutoire* par laquelle « nous accédons à l'univers fictionnel à travers la voix et plus largement la perspective d'un narrateur qui prétend nous raconter des faits réels [...] » (*Ibid.* : 245-246). Le régime est généralement hétérodiégétique mais la focalisation peut être interne ;

3) *La substitution d'identité narrative* qui est à l'œuvre, par exemple, dans une autobiographie fictive. Ici, la feintise se situe en amont des actes illocutoires et le régime est forcément homodiégétique (*Ibid.* : 246).

Seule la deuxième de ces trois catégories vectorielles comporte le terme « illocutoire ». Cependant, l'analyse de J.-M. Schaeffer étant adossée à la théorie des actes de langage¹¹³, tous les récits fictionnels sont considérés ici comme des actes illocutoires – quel que soit le type de vecteur d'immersion mis en œuvre. D'après J. L. Austin ([1970] 1991 : 113-114), les actes illocutoires (« *illocutory acts* »), correspondent à ce que l'on fait en disant quelque chose indépendamment du contenu sémantique de l'énoncé – on informe, on raconte, on décrit, etc. Ces actes que J. R. Searle considère comme des assertions feintes, G. Genette les appelle parfois « actes de fiction »¹¹⁴.

¹¹² De façon plus générale, sept vecteurs d'immersion sont décrits, selon que la fiction est un récit, une image graphique ou photographique, un film, une pièce de théâtre, etc.

¹¹³ Développée notamment par les philosophes du langage J. L. Austin et J. R. Searle et dont les implications narratologiques ont notamment été examinées par G. Genette dans *Fiction et Diction*.

¹¹⁴ « J'entends ici par *actes de fiction* les énoncés de fiction narrative considérés comme actes de langage (*speech acts*). » (Genette, [1979] 2004 : 119)

Par ailleurs, lorsque J.-M. Schaeffer synthétise sa typologie en fonction de la posture immersive de l'auteur, une hiérarchisation se dégage :

Toute fiction narrative implique une feintise ludique partagée en vertu de laquelle l'auteur prétend rapporter des événements (2^e dispositif), ou prétend être quelqu'un d'autre qui, soit rapporte des événements (3^e dispositif), soit expérimente certains états mentaux (1^{er} dispositif). À chacune de ces feintises ludiques partagées correspondent un vecteur mimétique et une posture d'immersion spécifiques. (Schaeffer, 1999 : 270)

Il apparaît ici que la nature de l'acte illocutoire associée à l'« expérimentation » d'états mentaux n'est pas précisée. J.-M. Schaeffer le décrit par la suite comme une simulation d'*actes mentaux verbaux* (Schaeffer, 1999 : 255), ce que serait alors un monologue ou un flux de conscience (*stream of consciousness*).

7.4.2 Le pacte ludique et l'immersion fictionnelle inhérents à mon corpus

Je me propose à présent d'appliquer le cadre analytique proposé par J.-M. Schaeffer aux quatre romans à l'étude. Une première question se pose, celle du vecteur immersif le plus pertinent à mettre en relation avec le dispositif narratif de mon corpus. Pourrait-on considérer des romans écrits selon le point de vue d'un personnage-narrateur et un régime homodiégétique comme la simulation d'actes mentaux verbaux, en l'occurrence un monologue prolongé du début à la fin du récit ? Ils nous plongent bel et bien dans l'intériorité subjective (Schaeffer, 1999 : 245) du jeune personnage central. En outre, J.-M. Schaeffer affirme qu'il existe des fictions de ce type (*Ibid.*) mais il n'en cite aucun exemple qui me permette de procéder à une comparaison. Cette hypothèse soulève cependant au moins deux problèmes. Les romans qui composent mon corpus contiennent tous de longs passages dialogués. On ne peut donc pas dire que le personnage se parle à lui-même du début à la fin du récit et que l'auteur nous donne accès exclusivement à ce discours intérieur. Le jeune narrateur *rapporte* des conversations au style direct, ce que G. Genette décrit comme des événements verbaux¹¹⁵. Ces premières constatations renvoient à une contradiction encore plus fondamentale, celle qui oppose le monologue et le récit comme *présentation narrativisée d'événements*. Précisément, D. Cohn estime que le discours monologique n'est pas narratif :

¹¹⁵ Voir *supra* p. 89 (Genette, 1983 : 43).

À la différence du monologue autonome – où la qualité non narrative du discours silencieux autoadressé annule a priori tout semblant de présentation médiatisée –, la narration simultanée implique une situation narrative [...]. (Cohn, 2001 : 162, je souligne)

Ayant écarté ce premier vecteur d'immersion, la présence hégémonique du jeune narrateur homodiégétique derrière lequel l'auteur s'efface me conduit à retenir le troisième vecteur ou dispositif immersif. La substitution d'identité narrative préside à la feintise illocutoire dans les quatre romans qui m'occupent. L'auteur propose comme pacte ludique implicite « Faisons comme si j'étais un enfant, voici mon histoire¹¹⁶ » – ou « Imaginons que je suis un enfant, voici mon histoire ». La première des deux phrases m'apparaît comme l'acte illocutoire fondateur des quatre récits de fiction envisagés dans leur globalité. La valeur performative de ce « faisons comme si » correspond à l'acte d'imagination et d'écriture du côté auteur·e et à sa réactivation par la lecture du côté narrataire. Elle reflète donc l'immersion fictionnelle dans sa dimension créatrice (la posture de l'artiste qui produit le texte de fiction) aussi bien que dans sa dimension réceptrice (l'illusion consentie et réactivée par celles et ceux qui lisent le roman). En effet, comme le souligne J.-M. Schaeffer, « [l]a description phénoménologique de l'immersion fictionnelle a montré [...] que l'immersion créatrice et l'immersion réceptrice ne sont que deux modalités différentes d'une même dynamique » (Schaeffer, 1999 : 228). Pour justifier l'emploi de « mon » au lieu de « son » histoire, il me semble que le pronom possessif correspondant à la première personne du singulier est plus approprié au régime homodiégétique choisi par l'auteur·e. Enfin, le terme « histoire » me semble correspondre ici à la véracité que semble garantir le je-narrant (je reviendrai sur ce point par la suite).

Au regard de cette analyse, *Room* et *Riddley Walker* relèvent du même type de feintise du début à la fin. On peut cependant préciser l'explicitation de la feintise ludique proposée dans *Room* : « Faisons comme si j'étais un enfant en captivité, voici mon histoire ». De même, en tenant compte du sous-genre fictionnel auquel *Riddley Walker* appartient (la fiction post-apocalyptique), il est préférable d'explicitier le pacte implicite qui préside à l'immersion fictionnelle en ces termes : « Faisons comme si j'avais 12 ans dans une Angleterre post-nucléaire, voici mon récit ». Pour justifier le terme « récit », je rappelle les observations faites plus haut sur l'écart creusé entre le narrateur et le narrateur-personnage par l'emploi du passé au lieu du présent et par les références, dans le roman, à l'écriture de ce récit par Riddley.

Rocks in the Belly présente une spécificité, à savoir la mise en œuvre du même vecteur n° 3 de façon dédoublée, avec le récit du même personnage à deux âges différents. Dans ce cas, le

¹¹⁶ J'entends toujours « histoire » dans son acception narratologique définie par Genette (1983 : 10) comme l'ensemble des événements fictifs qui arrivent au personnage-narrateur et sont racontés dans le récit.

pacte implicite proposé au lecteur devient : « Faisons comme si j'étais un jeune homme de 28 ans, voici mon histoire actuelle » dans un chapitre sur deux à partir du premier. Selon une alternance à peu près régulière, un chapitre sur deux repose sur un autre pacte que l'on pourrait expliciter ainsi : « Faisons comme si j'étais cette même personne, vingt ans plus tôt ; voici mon histoire ». Enfin, la majeure partie de *Pigeon English* procède de la substitution d'identité narrative, l'acte de fiction fondateur du pacte ludique étant : « Faisons comme si j'étais Harrison Opoku, 10 ans, voici mon histoire ». Mais certains passages opèrent une contre-focalisation. Un pigeon y prend ponctuellement la relève du jeune narrateur dans la narration et l'on découvre brièvement la perspective de l'oiseau sur l'univers fictif dans lequel ce roman nous plonge. L'acte de fiction fondateur du pacte ludique semble d'emblée plus complexe : « Faisons comme si j'étais un pigeon doué d'une forme de pensée verbale, voici ma perspective et mon point de vue sur certains événements de l'histoire de Harrison ».

Le modèle de J.-M. Schaeffer se prête donc à une analyse différenciée du vecteur d'immersion qui sous-tend le dispositif narratif de chacun des romans à l'étude. La seule réserve qu'il m'inspire en relation avec mon corpus, est la suivante : à chaque vecteur, il fait correspondre une seule posture d'immersion réceptrice¹¹⁷. Étant donné que l'œuvre de fiction est avant tout une *intention*, il n'est pas exclu, concède J.-M. Schaeffer, que la posture d'immersion induite chez le lecteur ne soit pas exactement celle qui est prévue mais il estime dans ce cas que le dispositif vecteur d'immersion n'est pas totalement effectif¹¹⁸. Si la personne qui lit un roman produit une réactivation immersive différente de l'intention de l'auteur·e, doit-on pour autant nécessairement considérer que le dispositif ne fonctionne pas de façon effective ? Ne peut-on pas envisager que certains dispositifs immersifs se prêtent à différentes réactivations ?

J.-M. Schaeffer indique qu'il subsiste une lacune dans sa description du fonctionnement des vecteurs d'immersion applicables à la fiction narrative :

Un autre point que j'ai négligé tient au fait que tout acte narratif pose deux pôles : un narrateur et un destinataire. Il en découle que le lecteur peut, selon le cas, se poser en destinataire ou en narrateur. Quel que soit son choix, il devra évidemment réactiver le vecteur de la feintise d'actes de langage ou celui de la substitution d'identité narrative, parce que seuls ces vecteurs lui permettent d'entrer dans l'univers fictionnel, mais il a la possibilité soit de laisser résonner la voix narrative comme une voix qui s'adresse à lui, soit de se poser lui-même en voix narrative, soit enfin – et c'est sans doute la situation la plus commune – d'osciller entre les deux pôles. (Schaeffer, 1999 : 256)

¹¹⁷ Voir *supra*, p. 106 (Schaeffer, 1999 : 270).

¹¹⁸ Voir *supra*, p. 98 (Schaeffer, 1999 : 143).

À titre expérimental, je souhaite à présent procéder à un réexamen du dispositif narratif qui caractérise mon corpus en envisageant la possibilité qu'il induise effectivement *deux* postures immersives en relation avec la voix de l'enfant-narrateur. Il s'agit ici pour moi d'essayer de vérifier si le cadre théorique adopté dans ce chapitre permet d'intégrer les modalités de lecture différenciées dont j'ai fait l'expérience en tant que lectrice-traductrice.

7.4.3 Les deux postures d'immersion potentiellement induites par les romans à l'étude

Je souhaite revenir ici sur l'association dans le dispositif narratif de (1) un personnage central juvénile, (2) la focalisation interne et (3) un narrateur homodiégétique, pour analyser plus en détail et selon une perspective plus ouverte la feintise ludique dans laquelle ils engagent les narrataires.

La présence d'un personnage qui est à la fois le je-narrant et le centre de perception dans un récit lu par un·e adulte peut aboutir à deux formes de réactivation immersive. Si, comme le rappelle la narratologue Béatrice Bloch, « toute lecture d'une narration homodiégétique est actualisée par le lecteur en *je* ou en *tu* » (Bloch, 2001 : 222), alors le pacte ludique proposé par l'auteur·e – et explicité plus haut par la phrase « Faisons comme si j'étais un enfant, voici mon histoire » –, place celle ou celui qui lit un récit à la première personne du singulier face à une alternative. Il peut :

- a) faire comme s'il *était aussi cet enfant fictif* et *vivre de l'intérieur* les événements qui constituent l'histoire (option que je propose d'appeler l'intériorisation fictionnelle immersive puisqu'on se plonge alors dans le roman en se projetant dans le je-narrant) ;
- b) faire comme s'il était *avant tout le confident et témoin* adulte à qui cet enfant fictif *se livre et raconte* les événements qui constituent l'histoire (option que j'appellerai l'immersion fictionnelle empathique, puisqu'on se plonge dans le roman en partageant l'expérience du je-narrant).

La première de ces deux postures immersives permet au lecteur de mettre en œuvre une forme de substitution d'identité narrative – comme l'a fait l'auteur·e en amont des actes illocutoires qui constituent le récit. Il y a ici homologie entre la posture d'immersion créatrice et la posture d'immersion réceptrice. En revanche, la seconde est une posture d'immersion purement réceptrice. Alors que la posture d'immersion créatrice était la substitution d'identité

narrative, la ou le narrataire est amené·e à la réactiver comme une forme de feintise illocutoire (ou feintise d'actes de langage) très similaire au deuxième vecteur d'immersion dans la typologie de Schaeffer¹¹⁹.

Ces deux postures d'immersion en réception aboutissent à différentes modalités d'investissement dans le je-narrant. La première débouche sur ce que la chercheuse H. Crombet appelle la « subjectivation du lecteur », une dissolution feinte et temporaire de son identité dans le je-narrant à travers les yeux duquel il perçoit le monde :

Ces mécanismes d'immersion peuvent entraîner un processus d'incarnation du lecteur, plongé dans l'intériorité des personnages ; personnages de fiction dont il ne faudrait évidemment pas sous-estimer la puissance, en termes de vecteurs émotionnels. Ils sont ainsi susceptibles de constituer des supports privilégiés de l'identification du lecteur. Ce dernier peut être saisi, dessaisi de lui-même [...]. (Crombet, 2016 : 5, je souligne)

En revanche, la deuxième posture nous engage dans une relation dialogique avec le je-narrant. Si un « je » raconte l'histoire, se dit-on alors, je suis le « tu » auquel il s'adresse. Selon l'analyse de B. Bloch, il se noue ainsi une interaction similaire à celle qui s'établit dans la communication orale. Cette relation prend la forme d'une confidence puisque le je-narrateur *se livre* au narrataire dans son récit :

La première raison d'une actualisation de l'énonciation par le lecteur est d'ordre linguistique : elle tient à la nature de toute communication en première personne. Benveniste a bien montré que si *je* est celui qui parle (ici, le narrateur), alors celui à qui le *je* s'adresse est un *tu*. Une telle définition de l'usage de l'embrayeur de la première personne nous oriente vers l'idée qu'un texte recourant à la voix du *je* induit chez le lecteur une attitude d'identification au destinataire : il deviendrait le *tu* de cette communication qui feint l'oral. (Bloch, 2001 : 222-223)

On pourrait donc affirmer que la première posture d'immersion fictionnelle induite par ce dispositif incite à *se glisser dans la peau et dans la parole* de l'enfant-narrateur alors que la seconde prédispose à *l'écouter et à se mettre à sa place*. Écouter n'exclut pas une relation émotionnelle forte, raison pour laquelle j'ai choisi l'expression immersion fictionnelle *empathique*. Selon B. Bloch, l'immersion fictionnelle est plus forte dans ce cas.

[S]i l'énonciation est à la première personne (« Demain, je vais au cinéma »), l'immersion dans le dispositif fictionnel est d'autant plus forte que le caractère conventionnel du discours est moins apparent. Dans ce cas, le lecteur se conçoit comme proche de la situation de conversation naturelle et neutralise le caractère fictif de la situation, ce qui lui permet de s'imaginer comme l'interlocuteur de l'énonciateur à la première personne. Le lecteur devient un *tu*. (*Ibid.*)

¹¹⁹ Voir *supra*, p. 103.

Comme l'a précisé J.-M. Schaeffer, il n'est pas exclu que les deux modalités de réactivation de l'immersion fictionnelle soient adoptées *tour à tour* par un·e seul·e et même narrataire, d'un passage à un autre, d'un chapitre à l'autre, etc. Ses choix de réactivation sont alors influencés non seulement par des facteurs textuels mais également par ce que le théoricien de l'esthétique qualifie d'idiosyncrasies :

[O]n ne saurait exclure l'intervention d'idiosyncrasies : quelqu'un qui aime raconter des histoires, ou qui a des velléités de conteur, se glissera sans doute plutôt dans la peau du narrateur ; à l'inverse, une personne qui adore qu'on lui raconte des histoires adoptera plutôt la position du destinataire. (Schaeffer, 1999 : 256)

Ce qui m'intéresse ici, c'est d'envisager ces deux postures en particulier comme choix influencé des narrataires adultes face à des œuvres de fiction mettant en scène des enfants-narrateurs selon le dispositif narratif que j'ai détaillé. En fonction d'éventuels facteurs personnels tels que nos réserves initiales face à la perspective d'une telle lecture, le degré de proximité psychologique et mnémonique que nous avons conservée avec l'enfance de façon générale, les habitudes de lecture qui sont les nôtres, chacun·e d'entre nous aura tendance à pencher pour l'une ou l'autre de ces deux postures et à la maintenir pendant tout ou partie de l'activité lectorielle.

La modulation différentielle de la posture d'immersion en réception que je propose est une intuition née de mon propre vécu de traductrice. Les professionnel·les de la traduction ne sont cependant pas tout à fait des lectrices et des lecteurs comme les autres. De fait, certain·es peuvent effectivement avoir par ailleurs un goût et des dispositions voire des velléités de conteuse ou de conteur. Ainsi, j'ai indiqué dans le chapitre 1 que N. Richard était également l'auteur de plusieurs romans. De façon plus générale, je reviendrai par la suite sur la posture d'immersion *à la fois* réceptrice et créatrice de la personne qui traduit, posture qui peut en elle-même la prédisposer à se glisser plus facilement dans la peau du jeune narrateur. Enfin, se posera la question suivante : dans ce cas particulier, comment et dans quelle mesure ces postures peuvent-elles rejaillir sur la traduction ?

Dans la mesure où la réactivation dépend en premier lieu du dispositif immersif mis en place et de certains indices paratextuels, textuels ou contenus dans le récit lui-même, je vais à présent réexaminer les quatre textes qui m'occupent pour essayer de déterminer si, indépendamment des dispositions à l'écriture artistique de celle ou celui qui traduit un roman, certains indices narratifs ou textuels agissent comme vecteurs d'immersion et sont susceptibles de l'orienter vers une posture prédominante.

Dans *Riddley Walker*, l'auteur assigne clairement aux narrataires le rôle du témoin-confident (c'est-à-dire une posture d'immersion fictionnelle empathique). En effet, comme indiqué précédemment, dans la légende d'une carte placée avant le début du chapitre 1, le récit de Riddley est explicitement présenté comme écrit par le jeune personnage à l'origine de la narration homodiégétique. C'est à ce personnage principal qu'Hoban attribue un second élément paratextuel, à savoir une note de bas de page : « Iwl write down the *Eusa Story* when I come to it » (Hoban, [1980], 1998 : 2). D'autres passages le confirment dans la suite du roman ; ainsi, le chapitre 3 commence par la phrase « This is still that same day Im writing down here » (Hoban, [1980], 1998 : 16, je souligne). En outre, les conditions matérielles de cette activité sont mentionnées dans le récit : « I fealt like sitting down to a tabel with a candl and putting some words on paper. Than ben the beginning of this writing and Im sitting at that same and very tabel now » (Hoban, [1980], 1998 : 202, je souligne). Le temps narratif passé fonctionne aussi en ce sens. Cependant, Schaeffer émet une hypothèse qui ouvre la voie à l'autre modalité de réactivation immersive :

Le choix [du lecteur] est sans doute influencé entre autres par le style narratif du texte. On peut par exemple supposer qu'un récit qui met l'accent sur l'acte narratif plutôt que sur les événements racontés aura plutôt tendance à induire une identification avec la voix narrative. (Schaeffer, 1999 : 256, je souligne)

Si le cadrage narratif place Riddley dans le rôle du conteur, il n'en demeure pas moins que *Riddley Walker* fait aussi la part belle aux aventures du *personnage* qui sillonne le Kent à la recherche de réponses à ses questions. Le style narratif ne me semble donc pas suffire à déterminer de façon contraignante l'une ou l'autre posture d'immersion réceptrice.

Dans *Room*, aucun indice intradiégétique ou textuel ne laisse penser que Jack, 5 ans, adresse son récit au lecteur (ce qui n'exclut pas, je le répète, l'adoption de la posture correspondante par un lecteur). Cet enfant vit dans l'unique pièce d'un abri de jardin. Jusqu'à 5 ans passés, il pense qu'il n'existe pas d'autres êtres humains que lui-même, sa mère (également captive) et leur unique visiteur (l'homme qui les retient prisonniers) – deux personnes auxquelles il n'a aucune raison de raconter son quotidien. Dans la logique interne du récit, rien n'incite le lecteur à considérer le discours narratif de Jack comme une confidence ou un témoignage, du moins tant qu'il ne s'est pas évadé. La seconde moitié du roman, dans laquelle Jack entre en contact avec d'autres personnages, favorise éventuellement une réinterprétation *a posteriori* de l'ensemble du récit comme une sorte de témoignage adressé aux gens bien réels du monde extérieur. Notons cependant qu'aucun élément textuel n'en fait une contrainte de lecture. Un seul indice textuel aurait pu orienter le lecteur vers l'hypothèse d'un récit *écrit* par l'enfant : la

présence systématique du signe « + » à la place de la conjonction « et ». Cet indice était présent dans une version non définitive de *Room*, mais il a été effacé par E. Donoghue sur les conseils de son éditeur¹²⁰.

Le lecteur de *Pigeon English* dispose d'un certain nombre d'indices tangibles susceptibles d'infléchir sa posture immersive et de la faire basculer plus souvent du côté de l'immersion fictionnelle empathique. Pour commencer, Harrison Opoku amorce le récit au passé et le premier mot de l'incipit est « You » (Kelman, 2011 : 3, je souligne ci-dessous).

You could see the blood. It was darker than you thought. It was all on the ground outside Chicken Joe's. It just felt crazy.

Jordan: I'll give you a million quid if you touch it.

Me: You don't have a million.

Jordan: One quid then.

You wanted to touch it but you couldn't get close enough. There was a line in the way:

POLICE LINE DO NOT CROSS

Bien que la phrase puisse se prêter à une interprétation du pronom dans son sens générique/collectif aussi bien que dans son sens allocutif, sa position liminaire interpelle les narrataires et les place *a priori* dans la situation de l'allocutaire. Cependant, la suite du passage accroît l'ambiguïté référentielle du pronom, notamment après le bref échange entre Harrison et Jordan. La seconde personne du singulier ne renvoie plus uniquement à des perceptions (qui peuvent être collectives) mais aussi à des envies attribuables soit au jeune narrateur seul, soit à lui et son ami qui vient de le mettre au défi d'approcher. La suite du récit a pour origine un je-narrateur : Harrison dans l'essentiel du récit (et, de façon très ponctuelle, le pigeon qui observe l'enfant). Il me semble que cette amorce romanesque assigne une posture de témoin empathique aux narrataires, hypothèse confortée par les dernières lignes du roman, qui font écho à l'incipit :

You could see the blood. It was darker than you thought. It just felt too crazy, I couldn't keep my eyes open. I just wanted to remember, if I could remember it would be alright. (*Ibid.* : 263)

Ce passage correspond à l'ultime scène dans laquelle Harrison meurt poignardé par un autre enfant de son quartier. L'ensemble du récit est encadré par le pronom qui semble rappeler sa

¹²⁰ C'est sur cette version que j'ai effectué un essai de traduction pour les éditions Stock. À la remise de l'essai, j'ai été informée que l'éditeur d'E. Donoghue avait déjà supprimé les « + » que j'avais traduits par « et ». Lorsque la version originale définitive m'a été transmise, les « + » avaient effectivement disparu du texte source.

position de destinataire à celle ou celui qui lit le roman. Les passages précités illustrent de la relation très empathique que permet ce dispositif narratif.

La configuration narrative de *Rocks in the Belly* présente d'abord le point de vue du narrateur (qui n'est jamais nommé) à l'âge de 28 ans. Dans le prologue qui précède le premier chapitre, celui-ci se livre sur le ton de la confidence :

I used to tell people I was a foster child. As a boy I'd tell every new stranger until it started burrowing into me as a sort of truth. A truth that's still here, keeping me from belonging. [...] I can't even bring myself to belong to my own childhood. But I can still feel it, despite moving overseas, disavowing myself entirely of my past. [...] My childhood haunting me in much the same way my fists haunt my hands. (Bauer, 2010 : 1, je souligne)

L'ici et maintenant auxquels renvoie ce « je » fictionnel adulte est le point d'ancrage du récit. L'enfance y est mentionnée comme une antériorité persistante avec laquelle le narrateur entretient une relation complexe et ambivalente. Le premier chapitre, qui enclenche véritablement le récit d'événements, affermit cet ancrage puisqu'on y retrouve le narrateur homodiégétique âgé de 28 ans, de retour dans sa petite ville natale après des années passées à l'étranger. Ce n'est qu'à partir du chapitre suivant que la voix de ce même narrateur à huit ans se fait entendre :

The government says that children under 13 can't sit in the front seat and anybody who sits in the front has to wear a seat belt. Clunk-click. I don't have to wear one in the back which is sort of a consolation prize for not being in the front, but really I always want to be up in the business end. (Bauer, 2010 : 8)

Considérant que dans le prologue le narrateur adulte se dit hanté par son enfance, ce deuxième chapitre et ceux qui lui font suite peuvent se lire comme une résurgence mnémonique causée par le retour du narrateur sur les lieux de sa jeunesse. Bien que systématiquement écrits au présent, ils auraient alors le statut de récits enchâssés correspondant à des souvenirs d'enfance. Cette hypothèse est confortée par les deux chapitres de clôture qui ont pour narrateur le personnage central à l'âge adulte. Ces indices macro-structurels orientent le lecteur vers une posture d'immersion fictionnelle empathique.

Les quatre romans se prêtent tous à une réactivation immersive qui emprunte la voie de l'immersion fictionnelle empathique. Il semblerait que ce soit leur mode de réactivation *par défaut*. La première hypothèse explicative que j'avancerais pour expliquer cette constatation est que la posture d'immersion fictionnelle empathique reste adossée à la relation dialogique qui sous-tend toute communication verbale. Cela peut-il expliquer une prédisposition auctoriale à inscrire dans le paratexte, le texte et le récit de ces quatre romans des indices

favorisant ce type de réactivation ? Par ailleurs, adopter la posture de celui qui *écoute* constitue-t-il un penchant plus naturel au narrataire ? Ce penchant m'a-t-il poussée à envisager *Room* dans une perspective qui permette d'inférer un schéma dialogique, alors même que ce roman ne contient aucune trace explicite et tangible qui en fasse une contrainte ? C'est une hypothèse qu'on ne peut pas écarter.

Il me reste à déterminer si la deuxième posture immersive que j'ai décrite conserve une validité autre que théorique. En pratique, quand et comment s'actualise-t-elle dans mon corpus ? Ce que j'ai présenté comme une alternative, un choix laissé au lecteur, s'actualise-t-il sous forme d'une alternance à l'échelle microtextuelle ? C'est la question que je vais examiner à présent.

7.4.4 L'identification suscitée par l'enfant-narrateur

Lorsque la réactivation de la feintise ludique repose sur ce que J.-M. Schaeffer appelle le vecteur de « la substitution d'identité narrative », il me semble que les narrataires peuvent réagir au dispositif narratif spécifique à mon corpus en adoptant soit une posture d'intériorisation fictionnelle immersive soit une posture d'immersion fictionnelle empathique. Je me propose à présent de considérer les processus mentaux d'identification qui en découlent, lorsqu'un enfant-narrateur se trouve placé au centre de la narration, en tant que personnage principal homodiégétique qui est aussi le centre focal de la perception. D'après B. Bloch, *quel que soit le positionnement du lecteur en présence d'un je-narrant*, l'immersion fictionnelle débouche sur une forme d'identification :

Le lecteur devient le support du sujet du récit [...] selon un processus peut-être antique, celui de l'identification partielle à une instance énonçante. (Bloch, 2001 : 228, je souligne)

En effet, la chercheuse postule *a priori* une interprétation naturellement dialogique du je-narrant, à la faveur de laquelle le lecteur se placera dans la position de l'interlocuteur, du *tu*. Cependant, elle émet une hypothèse qui va dans le sens d'une lecture différenciée des énoncés produits par le je-narrant : le lecteur peut non seulement se positionner comme le « tu » de la relation dialogique mise en œuvre par la narration homodiégétique mais aussi s'identifier au « je-percevant ». La narratologue inscrit son étude dans une approche pragmatique et se base sur certaines conclusions établies par les sciences cognitives. Elle postule que le « je »

fonctionne comme un déictique qui renvoie intuitivement la personne qui lit à sa propre expérience perceptive :

Le lecteur s'identifie à un *je percevant* (c'est-à-dire ayant une perception interne de son corps, mais aussi voyant, entendant, etc.) presque immédiatement, car, étant lui-même en situation de perception de signes écrits, il s'assimile aisément à un *je* du narrateur/personnage présenté en situation de perception. (Bloch, 2001 : 224)

La chercheuse teste ce postulat sur un texte dont le dispositif narratif associe, un régime homodiégétique, la focalisation interne et l'utilisation du présent verbal comme temps de la narration (un dispositif identique à trois des quatre romans de mon corpus). L'extrait de *Prison* de François Bon qu'elle analyse confirme que selon le contenu sémantique des énoncés, selon qu'ils renvoient à un état psychique du personnage-narrateur ou évoquent une perception, les narrataires modulent leur réception du « je », soit en se glissant dans la peau du « tu » à qui le narrateur semble se confier soit en réactualisant le « je » de la présence à soi et de la perception de ce qui nous entoure :

Si l'on veut résumer cela, on obtient les formules suivantes :

*Je+présent+état interne psychique (ex. « Je suis content »), alors le lecteur est en situation de dialogue imité : il se conçoit comme un *tu*.

*Je+présent+état corporel visible (ex. « Je suis assis »), alors le lecteur s'identifie au *je*, parce qu'il s'agit d'une imitation des informations intérieures disponibles à chacun par proprioception (et non par situation d'interlocution). (Bloch, 2001 : 227)

Il resterait à déterminer comment d'autres types d'énoncés infléchissent la posture immersive des narrataires. La première formule de B. Bloch soulève d'emblée aux moins deux questions : (1) Peut-on l'appliquer à l'ensemble des énoncés correspondant aux processus mentaux du je-narrant ? (2) Plus spécifiquement, est-elle applicable aux énoncés où un jeune narrateur émet a) un avis, un jugement moral, une opinion discutable aux yeux des adultes, etc. ?

La deuxième formule proposée par la narratologue s'applique également aux descriptions corporelles simples (Bloch, 2001 : 228). La question qui en découle est : Comment définir une action corporelle complexe ? Par ailleurs, qu'en est-il des énoncés plus complexes qui associent la description d'un état physique à celle d'un état interne psychique ?

Cependant, mon but n'est pas ici d'expérimenter une mise en œuvre microtextuelle systématisée de ces deux formules dans les quatre romans qui m'occupent. Il serait extrêmement difficile d'essayer de quantifier précisément la prévalence d'une posture

immersive sur l'autre en fonction de la pondération entre différents types d'énoncés. En effet, certains énoncés sont une combinaison complexe de contenus sémantiques différents, d'autres peuvent être ambigus et se prêter à des interprétations individuelles différentes.

Il n'en demeure pas moins que cette analyse microtextuelle de l'immersion fictionnelle m'apparaît comme une approche pertinente pour l'étude des postures variables que peuvent adopter les narrataires face à un roman caractérisé par un dispositif qui place le jeune narrateur homodiégétique dans une position narrative hégémonique. Elle corrobore l'hypothèse d'une *alternance* de deux postures immersives induites à la fois par des facteurs textuels (tels que le dispositif et le style narratif ou encore le contenu sémantique certains énoncés) et par des facteurs propres à la personne qui lit (comme sa relation à l'enfance, au rôle de conteur, etc.). Enfin, dans le cas particulier où cette personne est aussi une traductrice ou un traducteur, les deux variantes que j'ai décrites en termes d'intériorisation fictionnelle immersive et d'immersion fictionnelle empathique permettent d'ores et déjà d'appréhender sous un angle moins général et plus pragmatique la posture de traduction que j'ai décrite à la fin du chapitre 1 en termes d'attachement. Enfin, une telle alternance me semble liée à la variabilité de la distance entre l'enfant-narrateur et le narrataire – et de façon plus générale entre tout narrateur et son narrataire¹²¹. Les postures immersives que j'ai analysées précédemment résultent d'un paramétrage narratif destiné à les rapprocher en mettant l'enfant-narrateur au premier plan. Je me propose à présent d'examiner la notion de distance en me concentrant sur certains facteurs susceptibles d'influencer cette dynamique relationnelle et d'amener les narrataires à prendre un recul critique vis-à-vis de l'enfant-narrateur.

¹²¹ Cette opposition entre rapprochement et éloignement sous-tend les recherches qu'Andrea Schwenke Wylie consacre à la littérature pour enfants et adolescents. Elle appuie sur trois catégories son analyse des ressorts du récit homodiégétique et de ses effets sur l'implication des narrataires : « immediate-engaging-first-person narration », « distant-engaging-first-person narration » et « distancing narration » (Wylie, 1999 : 1, je souligne).

7.5 La distance variable entre le narrataire et l'enfant-narrateur

7.5.1 La question de la vraisemblance

La vraisemblance concourt à l'immersion fictionnelle ou, dans certains cas, instaure une distance critique entre la personne qui lit un récit et certains aspects de ce récit qui la laissent sceptique ou encore entre les narrataires et un narrateur homodiégétique jugé peu crédible. La variabilité de cette distance correspond aux différents qualificatifs employés ci-après par J.-M. Schaeffer :

[L]e critère du vraisemblable, et plus généralement ceux du plausible, du possible, du concevable, etc., trouvent leur assise fondamentale au niveau de l'univers fictionnel élaboré, c'est-à-dire qu'ils ne relèvent pas seulement de l'efficacité des amorces mimétiques mais sont liés à la validité du modèle fictionnel (pour un lecteur donné), donc à la possibilité (ou l'impossibilité) dans laquelle il se trouve de tisser des liens d'analogie globale entre ce modèle et ce qu'est pour lui la réalité. (Schaeffer, 1999 : 261, je souligne)

Le deuxième passage en italiques indique que la validation du modèle d'univers fictionnel peut être variable voire impossible dans certains cas. Enfin, elle est liée à la réalité extratextuelle. Reste à définir la nature des « liens d'analogie » que l'on peut établir entre le récit de fiction et la réalité.

Les théories du récit s'accordent sur l'idée selon laquelle la spécificité du discours fictionnel réside dans le fait qu'il n'est pas contraint par l'exactitude factuelle, la véracité de son propos ou la nature référentielle de ses contenus. Envisagée sous l'angle de l'adéquation avec le vrai et le faux, la feintise ludique partagée prend une nouvelle dimension que G. Genette décrit en ces termes :

Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de communication et la déontologie du discours. Comme tant de philosophes l'ont répété depuis Frege, l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, « possible »), ou est à la fois vrai et faux : il est au-delà ou en-deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique. Si donc il existe un et un seul moyen pour le langage de se faire à coup sûr œuvre d'art, ce moyen est sans doute bien la fiction. (Genette, [1979] 2004 : 99, je souligne)

Créée et consommée sur la base du « pacte d'irresponsabilité », la fiction n'évacue cependant pas toute espèce de concordance avec le monde réel. Dans l'univers fictionnel que nous avons accepté comme tel, notre esprit a tout de même besoin de repères cognitifs. Par ailleurs, si

pour accéder à la fiction, nous consentons à renoncer au vrai tel qu'il se démontre ou se vérifie dans le monde extratextuel, notre faculté de juger reste active. Ces deux facteurs nous poussent à évaluer l'univers imaginaire présenté dans l'œuvre de fiction en termes de vraisemblance, notion que le *Dictionnaire du littéraire* définit comme suit :

[L]a vraisemblance peut être envisagée de deux points de vue. Interne : une œuvre est vraisemblable lorsque son intrigue ne laisse pas une place abusive au hasard, la vraisemblance étant liée alors à la prévisibilité logique du récit. Externe : une œuvre peut être perçue comme vraisemblable quand les lieux, faits et personnages qu'elle met en scène sont en conformité avec les règles en vigueur dans la société qui se les représente, la vraisemblance étant alors liée aux croyances et bienséances. (Pernot, [2002] 2004 : 646)

C'est donc la conformité avec des principes d'organisation logique d'une part et avec des règles et des normes culturelles d'autre part qui sous-tend et prolonge l'adhésion à l'œuvre de fiction. En ce qui concerne les règles et normes culturelles qui sont susceptibles de nous aider à accepter certaines situations fictives ou à considérer d'emblée comme acceptables les attitudes, les réactions et les décisions d'un personnage constituant d'après G. Genette un corps de maximes implicites. Celles-ci permettent de ramener l'improbable vers le domaine du concevable, du possible voire de l'évidence :

Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse ; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites. Le rapport entre le récit vraisemblable et le système de vraisemblance auquel il s'astreint est donc essentiellement muet [...]. (Genette, [1969] 1979 : 76)

Le vraisemblable apparaît dès lors comme une co-construction consensuelle et inférentielle prévue ou espérée par l'auteur·e et permettant aux narrataires de combler la distance avec les événements que leur rapporte le narrateur ou la narratrice. Pour combler cette distance, ils doivent sortir momentanément de l'univers fictionnel afin de vérifier leurs hypothèses explicatives ou prédictives à l'aune de ce qu'U. Eco décrit pour sa part comme des « scénarios communs ou intertextuels » (Eco, [1985] 2012 : 151). Selon le sémioticien, il s'agit pour le lecteur de puiser soit dans le monde réel soit dans « le répertoire du déjà dit » (*Ibid.*) – en l'occurrence ce qu'il a déjà *lu* – des scénarios et des schémas similaires à ceux que suggère l'œuvre de fiction qu'il a sous les yeux. Ma réflexion sur la vraisemblance m'amène à préciser ici que la lecture d'un texte de fiction nécessite d'autres compétences que la compétence fictionnelle établie par les analyses de J.-M. Schaeffer pour mettre en œuvre le processus de lecture décrit ci-dessus. Ces compétences textuelles et interprétatives qui

permettent d'actualiser le texte conformément à l'intention générale de l'auteur·e, en réponse à certains des indices que cet·te auteur·e a placés dans le texte, redéfinissent la personne qui lit comme Lecteur Modèle (Eco, [1985] 2012 : 68-69). Cette figure textuelle est proche du « lecteur implicite » que définit G. Roux-Faucard dans sa *Poétique du récit traduit* ; elle y détaille les compétences de lecture espérées par l'auteur·e et produites par le texte :

Lecteur implicite ; Ensemble d'indications concernant le savoir, les valeurs et les attentes présumés pour la lecture du texte. [...] Le lecteur implicite d'un texte se définit par un bagage cognitif (connaissances requises, ignorances légitimes ou requises), un degré d'activité inférentielle [...], des attentes de lecture (lecteur de premier degré ou de second degré) et par le statut que l'auteur assigne à la communication avec lui (lecture de plaisir, lecture pédagogique, complicité, etc.) Ces déterminations sont contenues dans le texte lui-même mais n'excluent pas sa lecture par un autre type de lecteur. (Roux-Faucard, 2008 : 261)

7.5.2 La vraisemblance de la narration enfantine dans mon corpus

L'examen du dispositif narratif des quatre romans qui m'occupent m'a déjà indirectement amenée à évaluer l'impact du temps verbal associé au régime homodiégétique sur la vraisemblance de la voix narrative enfantine. Lorsque j'ai mis en relation la narration au présent avec des traits tels que la simplicité, la spontanéité, un esprit tourné vers la découverte et porté à s'étonner *que l'on associe communément à l'enfant*¹²², j'ai déjà procédé par inférences. De même, lorsque j'ai établi un lien entre la narration au passé et l'âge du narrateur de *Riddley Walker*, j'ai avancé l'idée que *l'on prête généralement à la conscience adolescente*¹²³ une plus grande aptitude à prendre un recul réflexif face aux événements et j'en ai déduit que l'usage du passé favorise l'adhésion du lecteur à un temps *vraisemblable* sur le plan psychologique.

D'autres aspects, plus stylistiques, concourent à la vraisemblance qui conduira les narrataires à apprécier (ou non) l'« authenticité » de la voix narrative comme artéfact linguistique et discursif. Ils puiseront plus ou moins consciemment dans leurs souvenirs d'apprentissage de leur langue maternelle pendant l'enfance, dans leurs interactions communicationnelles passées ou présentes avec des enfants et dans d'éventuelles lectures de textes où l'on perçoit des voix enfantines pour établir des comparaisons et d'autres inférences indispensables à cette appréciation. Par exemple, on peut reconnaître certaines erreurs grammaticales que

¹²² Voir *supra*, page 99.

¹²³ Voir *supra*, page 100.

commettent souvent les enfants ou identifier la façon dont, jusqu'à un certain âge, ils ont tendance à prendre certaines expressions imagées au pied de la lettre.

Outre le problème de l'authenticité de la voix narrative, la présence hégémonique d'un enfant-narrateur dans mon corpus soulève d'autres questions pour l'auteur·e qui cherche à conserver l'adhésion de ses lectrices et de ses lecteurs :

a) Pour commencer, comment faire accepter au lecteur la situation narrative qui sous-tend le dispositif narratif mis en place dans ces romans ? Selon quelles modalités concrètes un jeune narrateur pourrait-il nous livrer son histoire ?

L'analyse de la narration simultanée mise en œuvre dans trois des quatre romans m'a conduite à examiner rapidement cette question. En effet, d'après D. Cohn, cette situation narrative ne correspond à aucune hypothèse pragmatique vérifiable ou à tout le moins concevable et, partant, susceptible de passer pour vraisemblable. Mais au lieu d'essayer de lui donner une plausibilité, l'auteur·e la passe sous silence :

Il faut cependant noter que dans la fiction sous forme de narration simultanée cette situation narrative non imaginable peut toujours être laissée dans l'ombre. Contrairement aux autobiographies fictionnelles standard, qui mettent souvent en évidence leur posture narrative et mnémonique, ces textes déviants ont en effet tendance à décourager eux-mêmes toute question relative à leur origine ostensible. [...] Cette discrétion concernant la posture verbale « impossible » du narrateur semble faciliter l'acceptation spontanée de la narration simultanée comme technique fictionnelle. (Cohn, 2001 : 163, je souligne)

La réponse apportée à ce que la spécialiste de la narrativité contemporaine Andrée Mercier¹²⁴ appelle la vraisemblance pragmatique est donc une absence de réponse. Un tel silence apparaît comme un pari, celui d'un accord tacite avec les narrataires : le pacte de fiction que J.-M. Schaeffer nomme pacte ludique et auquel j'ai déjà consacré une partie de ce chapitre. J'ai également abordé la spécificité de *Riddley Walker*, dans lequel le narrateur fait lui-même référence à son activité diégétique et à l'écriture, ce qui donne les éléments nécessaires à une reconstitution vraisemblable du cadre pragmatique du récit.

b) La deuxième question de vraisemblance que soulèvent les quatre romans est la suivante : Comment écrire un récit cohérent sur le plan interne que l'on puisse vraisemblablement attribuer à un enfant-narrateur ? Quelle forme de cohérence correspondra à ce que des narrataires adultes sont susceptibles d'accepter comme une organisation discursive naturelle à un enfant ? Il s'agit ici de concilier deux formes de vraisemblance – la « vraisemblance

¹²⁴ Elle s'inspire en grande partie d'un article de Cécile Cavillac : Cavillac, C., 1995, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », in *Poétique* 101 : 23-46.

diégétique » ou « cohérence de la mise en intrigue » et l'« empirique » selon la typologie d'A. Mercier qui la définit comme suit :

[L]a vraisemblance *empirique* [...] concerne précisément cette conformité de l'univers représenté à l'expérience commune, expérience qui inclut tout autant des connaissances, des faits attestés, que des opinions ou des représentations et qu'on ne saurait donc réduire aux lois physiques et aux données historiques. S'y trouvent réunies l'empiriquement possible et les idéologies qui fondent la représentation du monde et des comportements [...]. (Mercier, 2009 : §14)

Sur le plan empirique, les narrataires pourraient vraisemblablement s'attendre à un récit plus ou moins décousu qui procède par accumulation de « et » tels ceux que beaucoup d'enfants feront spontanément à l'oral. L'extrait de *Rocks in the Belly* qui suit est représentatif de ce type de construction narrative proche de la polysyndète : « I'm crying and it's raining and I'm balled up tight. I hear the thunk of the lock and my tummy vanishes and leaves a hole behind » (Bauer, 2010 : 13, je souligne). Sur le plan diégétique, le maintien de cette forme de narration sur l'ensemble d'un roman pose des problèmes de cohérence du récit – y a-t-il un ordre logique ou chronologique entre les actions décrites par les verbes ? Cependant, une plus grande complexité dans le discours narratif peut rendre la voix narrative moins crédible et, partant, creuser une distance entre l'enfant-narrateur et les narrataires. Deux solutions permettent de réduire cette distance :

- 1) accepter d'emblée et de façon inconditionnelle comme une donnée fictionnelle l'artificialité d'un discours narratif plus élaboré que ne le présuppose la voix enfantine ;
- 2) considérer que le narrateur est particulièrement précoce ou intelligent.

Les deux formes de résolution ne s'excluent pas mutuellement. Elles restent généralement implicites. Toutefois, la précocité peut être soit explicitement intégrée à la caractérisation de l'enfant-narrateur soit inférée à lecture de certains indices textuels ou fictionnels. Le premier cas est illustré par *Riddley Walker* dont l'un des personnages souligne que le narrateur est l'intellectuel de sa communauté : « Youre myndy dont you see. You ben lernt to read and write and all ways thinking on things » (Hoban, [1980], 1998 : 64, je souligne). Le second cas est illustré par *Room* ; le lecteur peut penser que le jeune Jack est en avance sur son âge grâce à sa mère qui a) est son unique interlocutrice, b) s'emploie à lui prodiguer une éducation « sur mesure » dans l'espace confiné dont ils sont captifs. Par exemple, un jeu appelé *Parrot* vise à développer sa mémoire immédiate et ses capacités linguistiques en lui faisant répéter mot pour mot de longues phrases extraites de programmes télévisés destinés à des adultes.

La possibilité de faire d'un enfant-narrateur un petit être à part qui *déroge* aux règles générales applicables à ses semblables permet en outre de susciter l'intérêt des narrataires. Cette dernière considération m'amène à aborder le type de vraisemblance qu'A. Mercier appelle « générique ». La vraisemblance générique met une œuvre de fiction en relation avec d'autres puisqu'elle correspond aux contraintes imposées par les règles et les conventions traditionnellement associées à chaque genre littéraire. S'agissant des quatre romans qui m'occupent, j'ai indiqué au début de ce chapitre que la prise en charge de la narration par l'enfant ne fait pas partie des conventions narratives traditionnellement associées aux romans de littérature générale. Certes, la « littérature générale » est une catégorie éditoriale plutôt qu'un genre. Cependant, comme les genres romanesques, cette catégorie suscite un horizon d'attente en fonction d'un « déjà-lu ». On peut même supposer qu'une partie du lectorat visé recherche ce type de configuration narrative précisément en raison de sa singularité.

Pour terminer sur la question du vraisemblable, la narration homodiégétique elle-même apparaît comme un antidote au scepticisme qui peut s'immiscer entre l'enfant-narrateur et ses narrataires. Ce régime ne contient-il pas intrinsèquement une promesse de véracité, non pas celle de l'auteur·e mais celle de jeunes narrateurs qui s'engagent implicitement à dire toute *leur* vérité et rien que *leur* vérité ? Ainsi que Molino et Lafhail-Molino l'indiquent dans *Homo Fabulator*, « [l']emploi de la première personne a la valeur d'un engagement de sincérité et de véracité de la part du narrateur-personnage » (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 130). Indépendamment du genre littéraire auquel appartiendra ce type de récit, il semble relever d'une variété de réalisme que j'appellerai « réalisme subjectif » ; il propose aux lecteurs « une représentation immédiate de l'expérience individuelle » (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 41) et une vision concurrente de la réalité, vision assujettie à une subjectivité hégémonique. Les auteurs soulignent le paradoxe inhérent à la sincérité et la véracité que les narrataires associeront d'emblée au je-narrant :

C'est la forte charge d'authenticité dont est chargé le récit à la première personne qui explique paradoxalement son ambivalence. C'est précisément parce qu'il s'engage à dire la vérité que le narrateur peut plus facilement faire passer la fiction pour du réel. Les premières utilisations littéraires du récit en première personne servent souvent à donner une couleur d'authenticité à des aventures invraisemblables. (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 130, je souligne)

Le pacte d'irresponsabilité qui, selon G. Genette, sous-tend le récit de fiction prend ici tout son sens ; le narrateur – *a fortiori* le *jeune* narrateur – qui nous livre sa version des événements n'est pas entièrement responsable de la véracité qu'il semble pourtant garantir au narrataire de par sa sincérité apparente. L'auteur·e qui se cache derrière lui utilise la

perspective partielle et biaisée de son personnage-narrateur pour présenter une vérité, sujette à caution, et en laisser deviner une autre.

7.5.3 Le narrataire face au narrateur non-fiable

Dans son œuvre pionnière *The Rhetoric of Fiction*, Wayne C. Booth aborde le récit fictionnel au prisme de la réception et définit la notion de narrateur non-fiable. À la lecture de cet ouvrage, il apparaît que notre implication dans le récit est la résultante d'une configuration narrative variable, c'est-à-dire d'un ensemble de *distances relatives variables* instaurée par le texte entre l'auteur implicite (*implied author*¹²⁵), le narrateur, les personnages et la personne qui lit une œuvre de fiction. Ces écarts dépendent d'une échelle de valeurs complexe, morales, intellectuelles, esthétiques et physiques :

In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader. Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis of value, moral, intellectual, aesthetic, and even physical. (Booth, 1983 : 155)

Pour les besoins de mon étude, je me concentrerai ici sur l'écart susceptible de se creuser entre le narrateur et les narrataires, et sur le rôle de l'auteur implicite comme l'instance initiatrice qui se cache derrière cette configuration narrative. Dans le cas où il y a non-coïncidence entre les valeurs de l'auteur implicite et du narrateur, le premier prend ses distances, ce qui me conduit à modifier la formulation du pacte ludique proposé dans ce type de roman : « Faisons comme si j'étais un enfant, voici mon histoire » devient alors « Faisons comme si j'étais un enfant, voici mon *récit* ». Le ressort de la feintise ludique côté auteur·e reste la substitution d'identité narrative, mais la fin de la phrase laisse entendre que, comme l'indique W. C. Booth ci-dessus, le décalage entre les valeurs de l'auteur implicite et celles de l'enfant-narrateur donne tout son sens à la distinction établie par G. Genette entre l'histoire (ou ensemble des événements fictifs rapportés dans un récit) et le récit lui-même (le produit d'une narration construite et orientée), histoire et récit entre lesquels il peut y avoir des décrochages.

¹²⁵ Il s'agit de l'instance énonciatrice à l'origine de l'œuvre de fiction par opposition à la personne de l'auteur comme individualité sociale dans le monde réel. La traduction littérale « auteur implicite » me semble correspondre au fait que cette instance doit être inférée du texte dont elle émane indirectement. Par souci de simplicité, j'ai décidé d'éviter de féminiser cette expression. En outre, contrairement au nom de l'auteur réel qui figure sur la couverture du livre, ce n'est pas une donnée tangible et sociale immédiate. G. Genette adopte la traduction « auteur impliqué » (Genette, 1983 : 95-96) qui me semble prêter à confusion, d'autant que mon propos dans ce chapitre est centré sur les notions d'immersion, d'engagement et d'empathie du lecteur.

En effet, l'écart d'âge qui sépare l'enfant-narrateur, l'auteur implicite et les narrataires adultes laisse d'emblée présupposer des différences significatives entre le système de valeurs morales, intellectuelles, esthétiques de l'un et de l'autre. La petite taille et la faiblesse physique de l'enfant peuvent également rejaillir sur sa perception du monde qu'il décrit dans le récit, sur ce qu'il estimera être dangereux ou facile à faire, etc. Les narrataires présumeront donc d'emblée qu'un tel narrateur n'est pas entièrement fiable. Cependant, selon W. C. Booth, dans la plupart des cas cette non-fiabilité narrative ne résulte pas du mensonge et de la tromperie délibérée. Elle résulte plutôt d'une défaillance dans la façon dont le jeune personnage-narrateur comprend certaines valeurs morales ou dans sa perception du monde, des autres personnages voire dans la façon dont il se perçoit lui-même :

[Unreliability] is most often a matter of what James calls *inconscience*; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities that the author denies him. Or, as in *Huckleberry Finn*, the narrator claims to be naturally wicked while the author silently praises his virtues behind his back. » (Booth, 1983 : 158-159)

Cette première distinction m'amène à emprunter à Greta Olson les sous-catégories qu'elle établit pour différencier la non-fiabilité du narrateur manipulateur de celle du narrateur faillible (Olson, 2003 : 100) ; ces deux variétés de non-fiabilité auront des conséquences pragmatiques sur la réception du récit et en particulier sur la posture que les narrataires du récit homodiégétique seront susceptibles d'adopter. Il semble naturel de supposer qu'un narrateur manipulateur, c'est-à-dire indigne de confiance (*untrustworthy*), qui dissimule sciemment des événements et cherche à tromper son lecteur, induira une plus grande distanciation et une empathie¹²⁶ moindre de la part du lecteur. En revanche, le narrateur faillible est non-fiable (*unreliable*) dans la mesure où il n'a lui-même pas totalement accès à ce que l'auteur implicite et les narrataires tiennent pour vrai, juste, bien ou mal, etc. Ce narrateur faillible génère une distance critique moindre, *a fortiori* s'il s'agit d'un enfant dont on associera facilement l'ignorance au mythe de l'innocence enfantine ; la faillibilité pourra alors générer l'empathie et l'indulgence.

Une autre distinction pertinente pour l'étude d'une partie de mon corpus est celle qui fait le partage entre la perspective nécessairement limitée et l'« incertitude épistémologique » (Olson, 2003 : 101) liées à l'expérience vécue caractéristiques de tout narrateur diégétique et la narration non-fiable proprement dite. Pour illustrer la première, G. Olson prend l'exemple

¹²⁶ Cet engagement affectif à l'égard du personnage – ou « la dynamique d'empathie affective avec les personnages » (Schaeffer, 1999 : 186) – est distinct de l'acception plus générale du terme « empathie » comme « investissement affectif des représentations mimétiques, dont [la première] ne constitue qu'une forme spécifique » (*Ibid.*).

des romans policiers, un genre qui impose ses propres normes à la narration. La plupart du temps, l'instance narrative y relate de façon fiable les tâtonnements et les fausses pistes qui les conduisent à découvrir la vérité. Tel n'est pas le cas des narratrices et des narrateurs faillibles :

By contrast, fallible narrators do not reliably report on narrative events because they are mistaken about their judgments or perceptions or are biased. Fallible narrators' perceptions can be impaired because they are children with limited education or experience, as in *Huckleberry Finn*; or, as in the case of Marlow from *Lord Jim*, their reports can seem insufficient because their sources of information are biased and incomplete (Olson, 2003 : 101, je souligne).

Dans un cas comme dans l'autre, le narrateur n'est pas responsable des lacunes qui subsistent dans son récit. Selon le type de déficiences qu'on lui prête, les narrataires réagiront différemment et adapteront leurs stratégies de lecture : ainsi, ils tenteront de rectifier le récit du narrateur indigne de confiance mais ils auront plutôt tendance à essayer de combler le déficit d'information dans celui du narrateur non-fiable (Olson, 2003 : 104). Sur la base de ces conclusions, il me semble que la présence d'un narrateur non-fiable (entendu comme faillible) associé au dispositif narratif qui caractérise mon corpus n'exclut pas l'empathie et, par conséquent, une immersion fictionnelle empathique. De plus, dans la mesure où la personne qui lit le roman sera alors amenée à participer à la complétion du récit et s'associera en quelque sorte au narrateur défaillant pour pallier le manque d'information, l'intériorisation fictionnelle immersive (par laquelle on se glisse dans la peau du narrateur) paraît elle aussi compatible avec la présence d'un narrateur homodiégétique non-fiable.

W. C. Booth détaille les nombreux effets de lecture que produit la narration non-fiable sans pour autant conduire le narrateur défaillant à s'aliéner la sympathie des narrataires. Ces effets de lecture sont induits par l'effacement de l'auteur·e qui laisse le narrateur faillible « se débrouiller » seul, ce qui accroît la sympathie des narrataires à son endroit : « Perhaps the most important effect of traveling with a narrator who is unaccompanied by a helpful author is that of decreasing emotional distance » (Booth, 1983 : 274). Par ailleurs, lorsqu'il est nécessaire de semer la confusion dans l'esprit de celles et ceux qui lisent un récit, le recours à un narrateur qui est lui-même plongé dans la confusion est une technique très efficace (Booth, 1983 : 284). Cette expérience partagée de la confusion favorise un rapprochement entre le narrateur non-fiable et les narrataires (Booth, 1983 : 300). Ne pas intervenir dans le récit et s'effacer derrière l'instance narrative homodiégétique ne signifient pas pour autant que l'auteur implicite est absent, souligne W. C. Booth :

[T]hough the narrator may have some redeeming qualities of mind or heart, we travel with the silent author, observing as from a rear seat the humorous or disgraceful or ridiculous or vicious driving behavior of the narrator seating in front. The author may wink or nudge, but he may not speak. The reader may sympathize or deplore, but he never accepts the narrator as a reliable guide. (Booth, 1983 : 300)

La proximité avec le narrateur n'exclut donc pas la connivence avec l'auteur implicite et silencieux. La description très anthropomorphique¹²⁷ et la métaphore routière employées par W. C. Booth donnent à entendre que la conduite du récit est la responsabilité du narrateur non-fiable cependant que l'auteur implicite s'impose de garder le silence mais dissémine des indices en laissant aux narrataires le soin de les décoder. Cela me conduit à évoquer un autre effet de lecture qui me semble particulièrement important : le plaisir de décoder ce récit défaillant et crypté.

It is obvious – at least once we've read Joyce – that there is no limit to the number of deciphering pleasures that can be packed into a book. And clearly the challenge to the cryptographer is greatest when the explicit helps from the author, speaking in his own voice, are least. In so far as a work depends, then, on the reader's activity of deciphering, it cannot offer explicit aid. » (Booth, 1983 : 301, je souligne)

Le plaisir (et le défi) intellectuel du déchiffrement est non négligeable dans certains récits dominés par une perspective limitée et conduits par un narrateur non-fiable. Si tout texte requiert des mouvements coopératifs du lecteur (Eco, [1985] 2012 : 62), ceux-là appellent un surcroît d'investissement coopératif. Par ailleurs, chaque indice par lequel l'auteur·e donne indirectement à entendre ce qu'elle ou il pense du narrateur (ou des imperfections de son récit, etc.) favorise une connivence secrète avec les narrataires, connivence étroitement liée à l'ironie.

Whenever an author conveys to his reader an unspoken point, he creates a sense of collusion against all those, whether in the story or out of it, who do not get that point. Irony is always thus in part a device for excluding as well as for including, and those who are included, those who happen to have the necessary information to grasp the irony, cannot but derive at least part of their pleasure from a sense that others are excluded. In the irony with which we are concerned, the speaker himself is the butt of the ironic point. The author and reader are secretly in collusion, behind the speaker's back, agreeing upon the standard by which he is found wanting. (Booth, 1983 : 304, je souligne)

Une telle dynamique d'inclusion/exclusion favorise elle aussi la proximité entre les narrataires perceptifs et l'auteur implicite en même temps qu'elle contribue à éloigner temporairement le narrateur non-fiable aux dépens duquel l'ironie s'exerce.

¹²⁷ Dans un article qui propose un état de la question du narrateur non-fiable, Frank Wagner souligne cette anthropomorphisation liée aux présupposés psychologiques qui sous-tendent la notion d'auteur implicite comme « second moi » de l'auteur·e et garant·e des normes et valeurs de l'œuvre (Wagner, 2016 : 151).

7.5.4 La distance ironique et la connivence

Dans un premier temps, je traiterai de l'ironie dans une perspective rhétorique : elle repose sur l'antiphrase, procédé selon lequel on sous-entend le contraire de ce que signifie la phrase énoncée. Généralement, le contexte et des présupposés implicites mais partagés entre celle ou celui qui parle et ses allocutaires leur permettent de comprendre que le propos tenu ne doit pas être pris au pied de la lettre. On parle couramment de « second degré » pour décrire cette énonciation ironique. Dans le cadre du schéma narratif qui m'occupe, le premier degré correspondra à certains énoncés « naïfs » contenus dans le récit du jeune narrateur homodiégétique tandis que le second degré sera celui de sa réinterprétation par les narrataires adultes, réinterprétation prévue par l'auteur implicite. W. C. Booth indique dans *A Rhetoric of Irony* que cette réinterprétation est une opération herméneutique complexe :

Reading irony is in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind a mask. But these all, in my view, underplay the complexity of what the reader is required to do. (Booth, 1974 : 33)

Envisager l'ironie sous l'angle de la distance et de la connivence est plus pertinent à ce stade pour mon propos. Il s'agit ici d'examiner les différentes configurations dans lesquelles l'auteur implicite, l'enfant-narrateur homodiégétique et les narrataires peuvent se trouver les uns vis-à-vis des autres et les degrés de connivence associés à ces configurations. Comme je l'ai dit plus haut, la connivence rapproche généralement l'auteur implicite et les narrataires au détriment du narrateur mais une autre configuration est possible. La présence d'un jeune narrateur ironisant favorise sa connivence avec les narrataires et peut éventuellement induire chez eux une distanciation vis-à-vis d'autres personnages du récit.

Patrick Charaudeau consacre une partie de son étude approfondie de la notion de connivence associée à ce qu'il nomme « l'humour par le jeu énonciatif ». Le linguiste spécialisé dans l'analyse du discours propose des catégories destinées à analyser l'humour dans une perspective communicationnelle et en utilisant les outils de la linguistique de l'énonciation. Cette approche permet d'aborder les ressorts transculturels de l'humour conçu comme un « acte d'énonciation [qui] met en scène trois protagonistes : le locuteur, le destinataire et la cible. Le locuteur est celui qui, à l'intérieur d'une certaine situation de communication, produit l'acte humoristique » (Charaudeau, 2006 : 22). L'humour par le jeu énonciatif, dont l'ironie et le sarcasme constituent différents cas de figure, repose sur ce que j'ai décrit plus

haut en termes rhétoriques par l'antiphrase : « le jeu énonciatif consiste pour le locuteur à mettre le destinataire dans une position où il doit calculer le rapport entre ce qui est dit explicitement et l'intention cachée que recouvre cet explicite » (Charaudeau, 2006 : 27). Il peut s'agir par exemple d'une dissociation entre ce qui est dit et ce qui est pensé.

Pour appliquer ce principe à la configuration narrative caractéristique de mon corpus, l'ironie et la connivence reposent souvent sur un décrochage entre le sens littéral de l'énoncé d'un jeune narrateur et ce que l'auteur implicite et les narrataires tiennent pour vrai ou juste (sur le plan factuel, moral, idéologique, lexical, expérientiel, etc.). À titre d'exemple, je citerai un court extrait de *Pigeon English*, dont le narrateur homodiégétique est Harri, un jeune Ghanéen qui est arrivé en Angleterre depuis peu de temps : « The baby trees are in a cage. They put a cage around the tree to stop you stealing it. Asweh, it's very crazy. Who'd steal a tree anyway? » (Kelman, 2011 : 7). En l'occurrence, sa lecture de la réalité n'est pas métaphorique, il pense littéralement que les Anglais mettent les arbres en cage comme des bébés animaux pour les protéger du vol. L'auteur implicite et les narrataires rectifieront ces énoncés selon une logique cognitive différente et partagée : a) les cages servent à *enfermer les animaux*, pas à protéger les végétaux du vol ; b) les arbres évoqués dans ce récit sont entourés d'une grille qui les protège contre différentes formes de dégradations urbaines ; c) tout cela n'a rien d'insensé, contrairement à ce qu'affirme Harri.

Notons que les deux lectures divergentes d'une même réalité semblent se rejoindre dans le dernier énoncé : « Who'd steal a tree anyway? ». Il contient cependant une charge ironique résultant du fait qu'il n'a pas le même sens pour l'enfant-narrateur et pour l'auteur implicite et les narrataires. Pour le premier, cette question signifie qu'il est inutile et absurde d'ériger une cage autour de l'arbre, l'énoncé a donc valeur de remise en cause. Pour les seconds, il confirme que ce qui entoure les arbres n'est ni une cage ni un dispositif antivol, l'énoncé a valeur de confirmation consensuelle.

Au terme de cette analyse, il apparaît que le dispositif narratif caractéristique de mon corpus inscrit les narrataires adultes et l'enfant-narrateur dans une configuration dynamique caractérisée par la variabilité des postures immersives induites chez les narrataires (l'intériorisation fictionnelle immersive et l'immersion fictionnelle empathique). Cette configuration dynamique – dans laquelle l'auteur implicite est également partie prenante – intègre aussi d'autres composantes telles que la vraisemblance, la non-fiabilité du narrateur, la distance critique, l'ironie et la connivence. Plus particulièrement, la non-fiabilité du narrateur peut influencer sur l'empathie affective – positive ou négative – avec le personnage-narrateur. De

telles composantes induisant une distanciation ou un rapprochement variable et relatif entre narrataires, enfant-narrateur et auteur implicite sont susceptibles d'infléchir à leur tour les postures immersives adoptées par le narrataire. J'ai donc choisi d'aborder en premier lieu la voix de l'enfant-narrateur dans une perspective narratologique en relation avec l'immersion fictionnelle.

Les aspects illocutoires et perlocutoires que j'ai examinés jusqu'à présent en fonction de critères tels que l'immersion, l'adhésion, la distance critique ou ironique et la connivence ne relèvent pas spécifiquement du genre romanesque. Ils sont également pertinents pour analyser d'autres types de discours, produits de la mise en œuvre de la langue selon d'autres modalités énonciatives. Il me reste donc à aborder l'effet perlocutoire qui est le propre du discours narratif de tout roman, tel que le définit G. Genette : « Quant à l'effet perlocutoire visé, il est évidemment d'ordre esthétique, et plus spécifiquement de l'ordre artistique du *poiein* aristotélicien : produire une *œuvre* de fiction » (Genette, [1979] 2004 : 135). Il s'agit à présent de considérer la voix de l'enfant-narrateur non plus uniquement comme un ensemble d'actes de langage résultant d'un dispositif narratif mais avant tout comme une création littéraire à visée esthétique incarnée dans le style d'un texte conçu comme « espace de distribution des effets » (Fontanille, 1999 : 195).

8. La langue de l'enfant et la défamiliarisation

8.1 Usages littéraires d'une langue en porte-à-faux

Au début de ce chapitre, j'ai brièvement abordé la question de la parole sociale de l'enfant et de sa marginalisation dans un espace communicationnel dominé par les adultes. J'ai également examiné certaines des raisons culturelles et artistiques pour lesquelles la plupart des auteur·es de romans évitent généralement le recours prolongé à un enfant-narrateur. Ces réflexions m'ont conduite à envisager la langue de l'enfant comme une langue prise en défaut par les adultes. En effet, l'aptitude langagière des grandes personnes est déjà instruite et éduquée, nourrie d'erreurs et d'expérience et, par conséquent, plus experte et plus normée. La langue de l'enfant est donc en porte-à-faux avec celle des adultes ; cet écart chronologique et cognitif est progressivement comblé par l'apprentissage des règles linguistiques et sociales qui régissent son utilisation et les interactions qu'elle rend possibles. Dans un texte littéraire, la disjonction entre l'idiolecte fictionnel de l'enfant-narrateur et la langue des narrataires

adultes reproduit un écart similaire. Mais quelles sont les finalités esthétiques qui motivent la présence récurrente d'une telle disjonction dans un roman ?

8.1.1 La priorité à une forme de cohérence fictionnelle interne

Décider de disséminer suffisamment de traces dans la matérialité signifiante du texte pour créer un semblant de voix enfantine – et donc une apparence de contemporanéité entre le temps intra-fictionnel de l'énonciation narrative et l'âge du narrateur fictif – correspond en premier lieu à un projet esthétique interne au roman. La priorité est accordée à une forme de cohérence fictionnelle centrée sur le personnage-narrateur qui tend à réduire l'écart entre :

- a) l'âge du narrateur,
- b) le degré de compétence linguistique censé lui correspondre,
- c) « l'âge » de son idiolecte¹²⁸,
- d) une éventuelle représentation textuelle de ses pratiques langagières¹²⁹.

Une telle cohérence a la priorité sur l'écart que la langue enfantine est susceptible de creuser entre le texte et les narrataires adultes en raison d'éventuelles difficultés de lecture ou de compréhension. Elle contribue cependant à renforcer l'adéquation entre ce que j'appelle ci-dessus la matérialité signifiante du texte et un aspect primordial du dispositif narratif – l'hégémonie de l'enfant-narrateur. Dans cette perspective qui ressort à une sémiologie littéraire, le texte est un macro-signe dont le style narratif enfantin est le *signifiant* tandis que la réalité fictionnelle et discursive de l'enfant-narrateur est le *signifié*.

En dépit des difficultés de lecture qu'elle peut causer, cette convergence entre le style et le dispositif narratif favorise l'émergence d'une image *mentale* du jeune personnage-narrateur dans l'esprit des narrataires. Il ne s'agit plus ici d'immersion fictionnelle mais de l'effet *représentationnel* induit par une expérience de lecture co-construite dont l'auteur implicite, les narrataires et le texte lui-même sont parties prenantes. La caractérisation de l'enfant-narrateur gagne une dimension supplémentaire par cette entreprise créative dont la visée n'est

¹²⁸ Il s'agit de la mise en œuvre d'une langue évoquant celle qu'est censé maîtriser le jeune narrateur pour produire le discours narratif. Je m'aligne ici sur la définition de l'idiolecte comme langue que propose Genette : « Si individuel et singulier qu'en soit le corpus d'extraction, un idiolecte, par définition, n'est pas une parole, un discours, un message, mais bien une langue, c'est-à-dire un *code* où les particularités du message ont été rendues aptes à la généralisation » (Genette, [1982], 1992 : 109).

¹²⁹ Je reviendrai sur cet aspect de la rhétorique enfantine qui comprend jeux de mots, jeux d'insultes, défis et joutes verbales, accumulations de questions, etc.

cependant pas une reproduction fidèle de la parole enfantine. La reproduction fidèle serait non seulement impossible sur le plan pragmatique mais incompatible avec la visée artistique consistant à accorder la priorité à la cohérence fictionnelle : le but est de représenter la langue d'un enfant fictif bien précis, placé dans une situation d'énonciation fictionnelle spécifique, elle-même intégrée à un monde imaginaire donné. Il s'agit d'une représentation évocatoire qui s'appuie sur un faisceau isotopique de traces linguistiques à la fois distinctives et typiques du « parler » enfantin.

La question que soulève le choix sélectif de ces traces linguistiques est celle de leur saillance : elles doivent être distinctives pour permettre aux narrataires adultes d'identifier d'emblée une langue fictionnelle spécifique à une catégorie d'âge antérieure à l'adolescence. Elles doivent aussi être suffisamment typiques du parler enfantin pour paraître représentatives. Par conséquent, elles procèdent d'une forme de généralisation des traits ou irrégularités que l'on peut observer chez les enfants. Ces traces linguistiques représentatives correspondent à ce que J.-M. Schaeffer nomme des mimènes :

Puisque dans la feintise l'activité mimétique est un moyen au service de la production de quelque chose qui est ontologiquement différent de ce qui est imité, les mimènes choisis doivent en fait remplir une double condition : a) ils doivent fonctionner comme des signaux non équivoques de la chose imitée ; b) ils ne doivent *pas* réinstancier réellement la chose imitée. L'importance des signaux évocatoires explique pourquoi dans la feintise les mimènes accentuent souvent les traits de ce qui est imité, jusqu'à aboutir à [...] des « mimènes hypernormaux ». (Schaeffer, 1999 : 99, je souligne)

À titre d'exemple, il cite les poupées dont l'apparence est un concentré de normalité par rapport aux traits d'identification de la silhouette enfantine qu'elle imite. Mais s'agissant du parler enfantin, caractérisé par des spécificités qui sont avant tout, aux yeux et aux oreilles de l'adulte, des *irrégularités*, sur quelle base peut-on sélectionner celles qui sont « hypernormales » pour les insérer dans un roman ? En fonction de la façon dont s'expriment la plupart des enfants ? En fonction de la façon dont ils s'expriment généralement entre eux ou bien en présence des adultes ? N'étant pas ethnolinguiste, chaque auteur·e crée probablement son dispositif représentationnel en s'appuyant d'une part sur ses observations *non scientifiques* et ses interactions *naturelles* avec des enfants et d'autre part sur une forme d'expérimentation linguistique à visée littéraire. En effet, son projet artistique et la cohérence fictionnelle qui en est l'un des principes orienteront probablement les choix de l'auteur·e en fonction de la façon dont elle ou il se représente son personnage, de la substance langagière qu'elle ou il souhaite lui insuffler et de la tessiture du récit que ce jeune narrateur prendra en charge.

8.1.2 De l'écart linguistique à une stylistique de l'écart

L'utilisation dans une œuvre romanesque d'une langue *irrégulière* évoquant celle des enfants peut également servir d'autres fins artistiques qui participent d'une esthétique de l'écart linguistique. Écart entre un idiome conforme aux normes grammaticales et syntaxiques et aux usages discursifs codifiés par la langue écrite d'une part et un parler empreint d'oralité, marqué par des irrégularités et une forme de discursivité spécifique d'autre part. S. Trudel souligne que « la langue d'un enfant n'est pas une fantaisie sans origine, mais le miroir de la société des adultes, l'expression brute d'une culture toute nue, non visitée par le puissant surmoi de la correction académique ou de l'orgueil national » (Trudel, 2001 : 76). Je nuancerai ce propos en affirmant que cette langue n'est certes pas une création *ex nihilo*, mais qu'elle est déjà partiellement façonnée par la norme et par le bien-parler qui peut faire la fierté d'une nation (ou d'une communauté sociale à l'intérieur de cette nation). Ces composantes normatives *coexistent* avec une l'« expression brute d'une culture toute nue » caractérisée par une utilisation à la fois fautive et inventive de la langue, par d'autres codes discursifs propres à l'enfant et par une vision du monde partiellement irréductible à celle des adultes. S'il y a une parole enfantine articulée et intelligible, c'est que l'enfant a déjà assimilé une partie des contenus et structures linguistiques transmis lors d'interactions familiales et sociales :

L'acculturation des enfants est réalisée majoritairement grâce à des apprentissages par imitation et non pas grâce à une transmission explicite des normes : l'enfant imite les comportements des adultes et du même coup il intériorise les normes implicites enchâssées dans ces comportements. La visibilité extrême de la transmission scolaire des savoirs dans la société contemporaine nous rend souvent aveugles à ce fait. (Schaeffer, 1999 : 126-127)

L'écart *habite* le parler enfantin, il est constitutif de son émergence socialisée. Cette hétérogénéité fait de la langue juvénile un point de rencontre et un lieu de tensions linguistiques entre l'idiolecte, la langue propre à l'individu, et la norme propre à une communauté linguistique. De telles tensions sont souvent vécues, en termes phénoménologiques, comme un conflit entre une mise en œuvre irrégulière ou inventive de la langue permettant d'exprimer « la singularité et la fraîcheur [des] émotions » et « l'usure des mots » (Steiner, 1998 : 248). L'écrivain·e qui éprouve les limites de la langue conventionnelle et de ses chemins rebattus peut considérer l'écart linguistique comme une opportunité : la langue hétérogène de l'enfant peut en effet devenir l'instrument d'une remise en cause littéraire de l'ordre linguistique établi, cela d'autant plus facilement que le « jargon secret des

bandes d'adolescents » comme « le parler bébé sont des ripostes sporadiques et éphémères à la vulgarité étouffante, à la sclérose de la langue » (Steiner, 1998 : 248-249).

L'écart sera ainsi l'un des instruments privilégiés de cette littérature hantée par le mot défaillant, qui se sent prisonnière de la langue classique et cherche une issue dans la créativité conçue comme une originalité inventive et une quête de nouveauté¹³⁰. La déviance est le principal vecteur d'une telle conception de la littérature héritée du formalisme russe qui, comme le souligne S. Sorlin, a joué un rôle primordial dans l'essor de la stylistique et « consacré l'opposition entre langage poétique (éclairant) et langage prosaïque (aliénant), le style se définissant comme "écart" par rapport au langage dit "normal", lié à une pratique routinière » (Sorlin, 2014 : 15). La conception d'un style ancré dans l'infraction, la déviance ou l'écart se retrouve notamment dans l'approche de Léo Spitzer, dont les *Études de style* procèdent d'un travail de lecture intuitif et inductif des textes. Les lectures successives sont censées produire une sorte de déclic cognitif dont le déclencheur sera une irrégularité par rapport à la norme discursive correspondante :

[L]e critique s'imprègne sans relâche des textes jusqu'à ce qu'il soit frappé par une inflexion formelle qui émerge dans sa conscience réceptive. De près ou de loin, ce surgissement s'apparente à un écart par rapport à un usage commun du discours dans un contexte comparable¹³¹.

Par ailleurs, on retrouve également cette conception d'un style novateur dans les textes de H. R. Jauss qui fondent une esthétique de l'écart, influencée par le formalisme russe et basée sur la disjonction entre l'horizon d'attente hérité d'une tradition littéraire au moment de la parution d'une œuvre et la nouveauté provocatrice de cette œuvre :

La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » [...] requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique. (Jauss, [1978] 2015 : 58)

Les romans écrits dans le style d'un enfant-narrateur s'inscriront dans une littérature de l'écart et de la nouveauté aussi longtemps que le parler de l'enfant-narrateur y sera réinventé et signifiant, tant qu'il ne deviendra pas un ensemble discontinu et atomisé de procédés et de stéréotypes linguistiques appliqués d'une œuvre à l'autre comme une forme de langue réifiée et privée de sa charge potentiellement subversive.

¹³⁰ Voir chapitre 1, p. 39 à 41.

¹³¹ Molinié, Georges, « **SPITZER** LEO - (1887-1960) », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29 novembre 2015. URL : <http://www.universalis.fr/>

8.1.3 Un retour à l'oralité

Outre l'utilisation prolongée du registre enfantin qui devient le trait stylistique prédominant du texte romanesque, mon corpus est caractérisé par un retour à l'oralité, entendue non seulement comme niveau de langue mais aussi comme mode de réalisation de la narration.

8.1.3.1 L'oralité comme mode de réalisation de la narration

Considérant pour commencer l'oralité comme mode de réalisation imaginaire de la narration, il s'agit ici pour moi d'examiner les modalités d'un retour aux sources orales de la diégèse et les traces de sa « réalisation phonique » inscrites dans le style narratif des quatre romans étudiés. Reprenant la distinction déjà établie par les linguistes du Cercle de Prague entre manifestation orale et manifestation écrite, J. Peytard distingue l'oral et l'écrit en ces termes :

- l'ordre oral est celui dans lequel est situé tout message réalisé par articulation et susceptible d'audition.
- l'ordre scriptural est celui dans lequel est situé tout message réalisé par la graphie et susceptible de lecture. (Peytard, 1970 : 37)

L'inscription de l'ordre oral dans un récit écrit ne suppose cependant pas nécessairement qu'il soit performé oralement (lu à voix haute) mais que sa lecture mentale suscite dans l'esprit du lecteur une évocation et des impressions similaires à celles que provoquerait un récit oral d'enfant. Une telle entreprise est subversive dans la mesure où elle perturbe la hiérarchie entre écrit et oral établie par la tradition et consacrée par la littérature, alors même que la communication orale a précédé l'écrit dans notre évolution anthropologique :

La langue littéraire accroît encore l'importance imméritée de l'écriture. Elle a ses dictionnaires, ses grammaires ; c'est d'après le livre et par le livre qu'on enseigne à l'école ; la langue apparaît réglée par un code ; or ce code est lui-même une règle écrite, soumise à un usage rigoureux : l'orthographe, et voilà ce qui confère à l'écriture une importance primordiale. On finit par oublier qu'on apprend à parler avant d'apprendre à écrire, et le rapport naturel est renversé. (Saussure, [1916] 2016 : 96, je souligne)

Cet extrait du *Cours de linguistique générale* permet de saisir la cohérence anthropologique et esthétique d'une entreprise à contre-courant de la littérature classique visant à remonter à la source orale, non encore éduquée à l'écrit, de la langue dans des romans qui mettent en scène un enfant-narrateur. La finalité de cette entreprise est de représenter une parole partiellement libérée du carcan de l'écrit.

Les traces concrètes de la mise en œuvre orale du récit narratif sont de natures diverses : orthographe phonétique et voyelles élidées figurant les contractions caractéristiques de la langue parlée, irrégularités grammaticales et syntaxiques typiques de l'expression orale (telles que les redondances ou les constructions par accumulations de « et », par exemple), présence d'onomatopées, d'interjections ou d'italiques figurant les intonations empathiques, rythme et prosodie spécifiques à une diction naturelle, etc. Ces traces fonctionnent comme des signaux évocatoires d'un parler et véhiculent une expressivité – que je définirais comme la qualité affective qui lui est propre. Dans *Le Langage et la vie*, Charles Bally décrit ce que j'appelle signaux évocatoires comme des associations sur le signifiant destinées à produire une impression sensorielle – dans le cas qui m'occupe, les rythmes, les sonorités et les inflexions propres à la parole enfantine.

Le langage, intellectuel dans sa racine, ne peut traduire l'émotion qu'en la transposant par le jeu d'associations implicites. Les signes de la langue étant arbitraires dans leur forme – leur signifiant – et dans leur valeur, - leur signifié - les associations s'attachent soit au signifiant, de manière à en faire jaillir une *impression sensorielle*, soit au signifié, de manière à transformer le concept en *représentation imaginative*¹³². L'une et l'autre catégorie d'associations se chargent d'expressivité dans la mesure où la perception sensorielle ou la représentation imaginative concorde avec le contenu émotif de la pensée. (Bally, 1952 : 83)

Les signaux évocatoires ou associations sur le signifiant sont disséminés intentionnellement par l'écrivain·e pour susciter dans l'esprit des narrataires un *écho* de la réalisation orale du récit de l'enfant-narrateur et, partant, une image de ce personnage central. J'ai souligné plus haut que les quatre romans de mon corpus contribuent à l'émergence d'une image mentale du jeune personnage-narrateur, favorisée par une convergence entre le style et le dispositif narratif. Je précise qu'il s'agit ici, par la mise en avant de traces d'oralité, de restituer l'*impression sonore* évocatrice de ces apprentis-locuteurs que sont le Jack de *Room*, le jeune narrateur de *Rocks in the Belly* et Harrison Opoku. Riddley Walker est certes plus âgé que les trois autres narrateurs, mais il s'exprime dans un idiome fortement marqué par l'oralité et associé à une civilisation post-apocalyptique qui a perdu presque tout contact avec l'écrit, l'orthographe et l'étymologie.

¹³² Je reviendrai sur les associations sur le signifié par la suite car elles ne relèvent pas spécifiquement de l'oralité dont il est question ici.

8.1.3.2 L'oralité comme registre de langue

L'oralité comme registre de langue va de la langue d'usage dite « relâchée » à l'argotique en passant par le familier. Ce terme renvoie alors à une parole performée dans un cercle familial, amical, local, social, etc. déterminant des situations de communication qui autorisent certains décrochages par rapport à la réalité empirique de la langue usuelle. L'*Encyclopædia Universalis* le définit ainsi, en distinguant trois registres ou niveaux de langue :

On appelle « registres de langue » les usages que font les locuteurs des différents « niveaux de langue » disponibles, en fonction des situations de communication. Ces usages relèvent de la « parole » telle que la définit Ferdinand de Saussure [...], c'est-à-dire de l'utilisation effective de la langue : c'est pourquoi on parle également de « registres de la parole » [...]. On distingue habituellement trois principaux niveaux de langue : celui de la langue dite « soutenue » (attribuée aux couches cultivées), celui de la langue « courante » (le parler dit populaire, ou l'usage spontané de la langue) et celui de certains dialectes sociaux (patois ruraux, argot...) – sans préjudice des emplois techniques de la langue, à propos desquels on parle de « langues de spécialité »¹³³.

Les registres correspondent donc soit à une distribution sociale des locuteurs soit à une utilisation différenciée de la langue selon les situations communicationnelles. G. Steiner parle de « jargons publics et secrets de l'enfance » (Steiner, 1998 : 75), ce qui implique l'existence de *plusieurs* langues adaptées à différentes sphères publiques privées, y compris chez des enfants qui apprennent leur langue maternelle et sont censés posséder des moyens d'expression encore rudimentaires. Cependant, leur spontanéité et leur éventuelle méconnaissance des codes linguistiques spécifiques à chaque sphère ou situation sociale peuvent les amener à utiliser les registres à mauvais escient, à les ignorer ou à les mélanger. Par ailleurs, le registre dit « oral » ou familier possède aussi une expressivité qui lui est propre puisqu'il véhicule des connotations multiples. Or, la connaissance du sens dénotatif des termes dans leur usage standard permet souvent d'apprécier la valeur connotative ou le sémantisme évocateur de leur usage familier ou argotique.

L'oralité comme *registre de langue* joue un rôle important dans la restitution du langage enfantin de *Pigeon English*. Ce roman donne à entendre le sociolecte urbain des enfants anglais et l'idiolecte métissé de Harrison, empreint d'une oralité ghanéenne et mâtiné de l'argot des banlieues anglaises. À titre d'exemple, dans le passage suivant, le jeune garçon dit apprécier la variété de la langue anglaise sans nécessairement indiquer qu'il comprend les connotations véhiculées par les différents « synonymes » qu'il énumère :

¹³³ Fuchs, Catherine, « LANGUE - REGISTRES DE », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 septembre 2019. URL : <http://www.universalis.fr/>

In England there's a hell of different words for everything. It's for if you forget one, there's always another one left over. It's very helpful. Gay and dumb and lame mean all the same. Piss and slash and tinkle mean all the same (the same as greet the chief). There's a million words for a bulla. (Kelman, 2011 : 5-6, je souligne)

Certes, le jeune narrateur a bien saisi que chacune de ces triades lexicales renvoie à un seul et même signifié (« nul » ou « craignos » comme insulte dévalorisante dans le premier cas et l'action d'uriner dans le deuxième). Mais il ne mentionne pas les connotations (homophobes, ou méprisantes à l'égard des « attardés » ou des « estropiés », dans la première série) véhiculées par chacun de ces termes et il n'indique pas non plus s'il en connaît le sens littéral, non argotique. Par exemple, le sémantisme standard du verbe *tinkle* est évocateur du tintement d'un liquide sur une surface solide. En revanche, Harrison est familier d'autres codes linguistiques : l'expression *greet the chief* et le mot *bullla* renvoient à l'argot qui lui est plus familier, le pidgin ghanéen.

Dans *Riddley Walker*, l'idiome très particulier des petites communautés ayant survécu à l'apocalypse nucléaire qui a partiellement détruit le Kent est un mélange de termes dont on ne connaît plus que l'orthographe phonétique, de mots appartenant à des registres argotiques, familiers, techniques et archaïques. Cet idiome est avant tout une langue orale aux moyens réduits et caractérisée par la déperdition où la notion même de registre n'existe plus : pour certaines réalités, les personnages n'ont plus qu'un terme argotique, pour d'autres, il n'existe qu'un terme archaïque, etc.

Ces deux romans opèrent donc une fusion des registres selon des modalités différentes, obéissant à une nécessité fictionnelle spécifique à chacun. Que cette fusion prenne la forme d'une sorte de nivellement dans *Pigeon English* ou d'une intégration par amalgame destiné à composer une langue différente dans *Riddley Walker*, elle perturbe dans un cas comme dans l'autre la hiérarchie et les délimitations qui sont familières à celles et ceux qui lisent le roman. En ce sens, elle remet en question un ordre linguistique établi au profit d'un ordre esthétique qui a ses finalités propres.

L'oralité comme registre de langue est quasiment absente de *Room* et présente de façon ponctuelle dans *Rocks in the Belly*. Une première explication réside dans le fait que ces deux romans se déroulent exclusivement dans une sphère familiale où la langue dominante est un idiome propre à cet écosystème relationnel. Cet idiome micro-local possède aussi ses registres propres qui véhiculent une affectivité plus intime. Mais seul le narrateur de *Rocks in the Belly* a parfois recours à différents registres de langue comme véhicule de cette expressivité.

Robert laughs his pants off then sits on her bed and she looks at him a second but her searchlights are on me again and a lady is crying behind some curtains next to us. (Bauer, 2010 : 115, je souligne)

Ce bref extrait correspond à une scène où le jeune narrateur et Robert, l'enfant placé dans sa famille, rendent visite à la mère du narrateur qui a été hospitalisée. L'expressivité familière de « laugh his pants off » souligne la décontraction et la relation privilégiée que Robert a réussi à nouer avec la mère de sa famille d'accueil. En revanche, la métaphore *in absentia*¹³⁴ qui substitue deux projecteurs (*searchlights*) au regard maternel correspond à une relation plus tendue entre la mère et le fils et véhicule la curiosité nettement moins bienveillante, semblable à une lumière agressive, que son fils lui prête à cet instant. Cette métaphore illustre parfaitement l'expressivité reposant sur ce que C. Bally appelle une association sur le signifié¹³⁵ (ici, l'association < yeux = projecteurs >) :

Les associations sur le signifié sont censées produire des représentations imaginatives par substitution. Dans cette catégorie Bally place les images, les figures ou les tropes (*un clou dans la dent, c'est une forte tête, la ville est en rumeur, ses yeux lancent des éclairs, le vent mugit*). Dans le cas des figures, leur expressivité repose sur des substitutions qui jouent sur la représentation. Bally parle d'*hypostases*, définies comme des substitutions d'une catégorie à une autre (au lieu de « Que vous êtes naïf ! », on dit « Que vous êtes enfant ! » – le substantif *enfant* ayant une fonction adjectivale). (Curea, 2008 : 925)

L'évocation des yeux de la mère par le biais d'une re-catégorisation (animé → inanimé) reflète la charge émotionnelle associée à la perception de ce regard par l'enfant-narrateur.

Compte tenu a) du processus imaginatif qui se déclenche chez le jeune narrateur, b) de l'usage phénoménologique plutôt que rhétorique qu'il fait de la métaphore *in absentia*, c) de la charge émotionnelle qu'elle véhicule entre le jeune narrateur et le lecteur et d) la recatégorisation qu'elle opère, cette métaphore peut être qualifiée de métaphore vive. Je n'entends pas ici ce terme dans l'acception philosophique que lui donne Paul Ricœur¹³⁶ car je ne la situe pas au niveau du concept¹³⁷. J'y vois plutôt un trait caractéristique de l'oralité enfantine comme registre spécifique. Il s'agit d'un registre imaginatif, simple (ces métaphores ne sont ni

¹³⁴ Dans l'ouvrage qu'il consacre à cette figure de style, le philologue spécialiste de stylistique J. Dürrenmatt définit le principe essentiel sur lequel repose la métaphore comme une « association entre des domaines initialement séparés » (Dürrenmatt, 2002 : 15). Le comparant et le comparé appartiennent chacun à un domaine différent entre lesquels on effectue un rapprochement par analogie. La métaphore constitue elle-même une forme condensée de comparaison : « Comparaison tronquée, “sans comme”, elliptique, “en raccourci”, la métaphore semble [...] une forme concentrée dans laquelle, lorsqu'elle se donne *in absentia*, le comparé peut aller jusqu'à disparaître » (Dürrenmatt, 2002, 15-16). Il existe donc des degrés de condensation dans le fonctionnement analogique, degrés qui distinguent la comparaison, la métaphore *in praesentia* et la métaphore *in absentia*.

¹³⁵ Voir *supra* p. 133.

¹³⁶ « Le discours philosophique recourt, de façon délibérée, à la métaphore vive afin de tirer des significations nouvelles de l'impertinence sémantique et de porter au jour de nouveaux aspects de la réalité à la pointe de l'innovation sémantique. » (Ricœur, 1975 : 370)

¹³⁷ « La métaphore est vive en ce qu'elle inscrit l'élan de l'imagination dans un “penser plus” au niveau du concept. » (Ricœur, 1975 : 384)

complexes ni élaborées), spontané (elles semblent surgir d'une réaction verbale à ce qui est perçu et vécu), investi d'une forte charge émotionnelle et déclenché par une perception aiguë, empathique ou décalée de la réalité.

Comme l'illustre l'exemple tiré de *Rocks in the Belly* cité plus haut, la métaphore n'est pas nécessairement originale. Cependant, pour être considérée comme métaphore « vive » au sens où je l'entends, elle doit correspondre à une perception et/ou à une émotion de l'enfant-narrateur ; ce ressenti la re-littéralise si elle est commune voire galvaudée (lexicalisée, en termes linguistiques). L'extrait de *Pigeon English* que j'ai examiné précédemment comprend un segment qui se prête à cette analyse : « The baby trees are in a cage » (Kelman, 2011 : 7, je souligne). Les termes soulignés renvoient à une perception empathique et anthropomorphique des arbrisseaux qui est très répandue chez les enfants, notamment quand ils parlent d'animaux. L'originalité toute relative de la métaphore tient ici à son transfert du règne animal vers le règne végétal. La métaphore vive jaillit de l'étonnement du jeune Ghanéen et de son regard empathique. La substitution constitutive de cette variété de métaphore relève donc d'un registre expressif proprement enfantin qui joue volontiers avec les limites entre animé/inanimé, humain/animal, animal/végétal, etc. Comme son étymologie grecque l'indique, la métaphore *transporte* le sens, en l'occurrence, elle l'importe d'un règne à un autre ou d'un domaine à l'autre. Sa dynamique véhicule aussi une émotion qui produit un changement dans la perception de la métaphore elle-même et de la réalité à laquelle elle renvoie. En ce sens, je rejoins P. Ricœur lorsqu'il écrit : « les métaphores du philosophe peuvent bien ressembler à celles du poète, en ce qu'elles opèrent comme ces dernières un écart par rapport au monde des objets et du langage ordinaire [...] » (Ricœur, 1975 : 395, je souligne). Quelque chose se produit lorsque surgit cette variété de métaphore, un processus qui engage le lecteur et procède tout à la fois de l'émotion, de la perception et de la cognition. En effet, elle me semble constituer la cheville ouvrière stylistique de la défamiliarisation à l'œuvre dans les récits marqués par la voix de l'enfant-narrateur.

8.2 La défamiliarisation comme effet d'écriture

8.2.1 L'orchestration dialogique d'une voix défamiliarisante

Dans son essai phare de 1967, *La communication verbale*, Antoine Culioli analyse la façon dont le locuteur et les allocutaires sont parties prenantes actives de tout échange verbal et que chacun adapte ses énoncés à l'autre pour mieux se faire comprendre. C'est ainsi que, comme le note G. Steiner, dans tout échange verbal entre un enfant et une grande personne, chacun fait un pas vers l'autre :

Quand on s'adresse à un enfant, on fait appel à des mots et à une grammaire simplifiés ; on répond souvent en copiant son vocabulaire ; on se met à sa portée. Les enfants, eux aussi, utilisent des tournures, des intonations, des gestes autres quand ils conversent avec un adulte [...]. (Steiner, 1998 : 75)

Envisagée dans une perspective dialogique, la voix de l'enfant-narrateur devient alors le point de convergence entre l'enfant qui parle à l'adulte en s'adaptant à ses attentes et l'adulte qui se prête au jeu, se met au niveau de l'enfant. Il ne s'agit pas de revenir ici sur l'hétérogénéité constitutive de la voix enfantine qui résulte d'une utilisation semi-normée de la langue¹³⁸. Il ne s'agit pas non plus de l'étudier au prisme de l'énonciation et de l'analyse du discours comme une voix polyphonique traversée par des discours et des intertextualités multiples. L'orchestration dialogique d'une voix *défamiliarisante* recouvre une mise en œuvre à la fois stylistique et cognitive de la langue. Sur le plan *stylistique*, cette mise en œuvre aboutit à un texte qui donne à lire un idiolecte fictionnel, soit un ensemble d'isotopies distribuées dans le texte de façon à évoquer une voix et un regard d'enfant. Parmi ces isotopies, on retrouvera un réseau de métaphores spécifiques au registre enfantin que j'ai appelées métaphores vives. Sur le plan *cognitif*, ce dialogisme impulse une dynamique qui est vecteur de décentrement mental pour le lecteur. Les métaphores vives contribuent aussi à décentrer la perception de l'adulte et à la recentrer sur le ressenti de l'enfant-narrateur.

Avant d'aller plus loin, je dois justifier le terme *orchestration* qui figure dans mon intitulé. Il correspond à la visée intentionnelle et esthétique de l'auteur implicite qui est à l'œuvre derrière le jeune narrateur fictionnel et qui influence les réactions du lecteur. Celle-ci rejoint l'ambition des formalistes russes dont il a été question dans le chapitre 1¹³⁹ : un appel au renouvellement de la langue poétique et littéraire, une invitation à rééduquer la perception.

¹³⁸ Voir *supra*, p. 130-131.

¹³⁹ Voir *supra*, p. 44.

Si la représentation de la langue enfantine apparaît à certains écrivains comme un moyen particulièrement propice à amorcer de tels changements, c'est en raison de sa capacité à découper le réel selon une logique perceptive qui lui est propre. Cette logique modifie la perspective selon laquelle le monde fictionnel est dépeint dans le récit, opérant des mises en relief et des effets de loupe inattendus pour un lectorat adulte, occultant d'autres éléments qu'il jugerait centraux, etc. Il s'agit donc d'une perception sélective, mettant l'accent sur certains éléments proéminents, qui sera

- a) mise en scène dans le récit du narrateur « non-fiable » entendu comme faillible,
- b) mise en relief dans les descriptions correspondant à la vision enfantine du réel,
- c) mise en œuvre à l'échelle microtextuelle notamment par le biais de la métaphore vive.

En effet, comme le souligne Fabrice Antoine, toute métaphore procède d'une vision délibérément réductrice qui extrait un sème commun à deux signifiés et efface temporairement les autres traits sémiologiques non pertinents de façon à opérer le rapprochement voulu :

[L]a mise en relief ou au premier plan d'au moins un sème, qui est le seul que voit ou veut voir le locuteur d'un objet donné, qui s'impose à lui en quelque sorte ou qu'il privilégie dans sa vision de cet objet. Pour ce locuteur, tel objet n'est **que** ce sème-là – ce qui, évidemment, donne d'abord un caractère très idiosyncrasique à la métaphore, qui se lexicalisera d'autant plus aisément, rapidement, que d'autres pourront partager cette vision « réductrice » : si pour plusieurs locuteurs, le sème |sanguinaire| est celui auquel se réduit le « loup » et aussi l'« homme », alors la métaphore « l'homme est un loup » sera validée et se lexicalisera. Si, de la même façon, le sème |sert de soutien| **résume** aussi bien « ami » que « poteau » [...], alors « poteau » pourra désigner un ami. (Antoine, 2014 : 161-162, les caractères gras sont de l'auteur)

L'analyse ci-dessus établit également la nature dialogique de la métaphore : celle-ci jaillit certes d'une vision idiosyncrasique mais elle débouche sur un *partage* de la perception encodée dans la métaphore.

8.2.2 Défamiliarisation et *foregrounding*

La dynamique défamiliarisante – dont procèdent la métaphore vive propre au registre juvénile, la description enfantine décalée et le récit lacunaire du jeune narrateur non-fiable – gagne à être analysée au moyen de certaines notions opératoires propres à la stylistique cognitive. Cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, comme le souligne S. Sorlin, « [l]a

stylistique cognitive qui s'est considérablement développée ces dernières années se fonde sur l'idée que le lecteur est particulièrement actif dans la construction du sens d'un Texte » (Sorlin, 2014 : 171). Cette approche me semble donc prolonger les analyses sémiotiques d'U. Eco qui envisage la lecture du texte comme une co-construction du sens exigeant des mouvements coopératifs du lecteur. Elle m'apparaît aussi particulièrement pertinente s'agissant d'un corpus de romans dont les jeunes narrateurs non-fiables exigent investissement coopératif accru¹⁴⁰. En outre, dans le chapitre 1, j'ai inscrit ma démarche traductologique dans le sillage d'une herméneutique nourrie par l'apport des sciences cognitives¹⁴¹. Enfin, le tournant cognitif de la stylistique permet d'associer à la notion esthétique de défamiliarisation héritée des formalistes russes le concept psychologique de *foregrounding* – que je traduis par « mise au premier plan » ou « mise en relief »¹⁴² – et la notion stylistique de *schema refreshment* ou « rafraîchissement opéré sur un script mémorisé » (Sorlin, 2014 : 182-183).

En effet, les théories de la cognition ont mis au jour certains des processus par lesquels nous assimilons et stockons les informations. Le cerveau humain recourt à des « schémas » (*schemata*) ou « structures de connaissance générale complexes » qui peuvent prendre la forme de scénarios applicables à un lieu donné ou à des scripts correspondant à une situation-type. Ces scénarios et ces scripts stockés dans notre mémoire à la suite d'expériences et de lectures antérieures nous permettent de ramener l'inconnu au connu. Comme l'indique S. Sorlin, ces modèles cognitifs sont suffisamment flexibles pour intégrer certaines formes de variations et de changements :

Chaque script n'est pas un modèle-type statique, il peut s'adapter au fur et à mesure que les situations changent. Si ces connaissances sont en effet de nature stéréotypiques, elles sont mises à jour en continu, c'est ce qui permet de faire face à l'imprévu ou au changement. [...] Le plaisir de lecture provient précisément du rafraîchissement opéré sur le script mémorisé. (Sorlin, 2014 : 181-182)

Un tel rafraîchissement procède de la défamiliarisation puisqu'il nous fait passer d'un enchaînement habituel inscrit dans nos mémoires à un enchaînement modifié. De façon plus générale, il est lié à la relation dynamique entre perception habituelle et perception nouvelle mise en évidence par les psychologues de la *Gestalttheorie*. Leur analyse de la structuration de notre champ visuel en fond (*ground*) et forme (*figure*) aboutit à la notion stylistique de *foregrounding* :

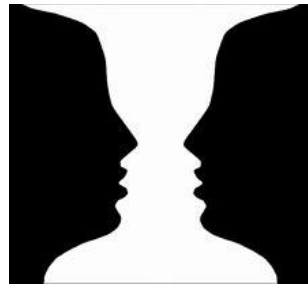
¹⁴⁰ Voir *supra*, p. 124-125.

¹⁴¹ Voir *supra*, p. 32-33.

¹⁴² Dans un article consacré à la stylistique littéraire, évoquant Mukarovsky, J.-M. Schaeffer parle de « mise en évidence » (Schaeffer, 1997 : 19).

[L]e langage ordinaire fournit la toile de fond (*background*) sur laquelle peut se déployer une forme de *déviance*. La stylistique cognitive s'intéresse plus spécialement à la façon dont l'opposition *figure/ ground* « se réalise » dans le cerveau du lecteur. (Sorlin, 2014 : 183-184)

Il s'agit donc pour le texte envisagé dans cette perspective d'opérer une inversion dans la perception, de la recentrer sur un élément qui gagne alors en saillance. Le lien avec l'effet optique et mental sur lequel repose la célèbre illustration « visages/vase » du psychologue danois Edgar Rubin (1915) est évident :



Dans son article « The cognitive poetics of literary resonance », Peter Stockwell souligne ce lien de parenté : « most theories of attention draw mainly on visual field dynamics » (Stockwell, 2009 : 28). Il procède ensuite à un inventaire détaillé de ce qu'il appelle les « attracteurs » (*attractors*), des éléments stylistiques contribuant à (re)focaliser l'attention de la personne qui lit un texte de fiction :

It is a mark of the new cognitive poetic perspective that this list cuts across traditional grammatical categories to include linguistic forms towards the beginning and conceptual, experiential items towards the end :

– newness

(currency: the present moment of reading is more attractive than the previous moment)

– agency

(noun phrases in active position are better attractors than in passive position)

– topicality

(subject position confers attraction over object position)

– empathetic recognisability

(human speaker > human hearer > animal > object > abstraction)

– definiteness

(definite ('the man') > specific indefinite ('a certain man') > nonspecific indefinite ('any man'))

– activeness

(verbs denoting action, violence, passion, wilfulness, motivation or strength)

– brightness

(lightness or vivid colours being denoted over dimness or drabness)

– fullness

(richness, density, intensity or nutrition being denoted)

– largeness

(large objects being denoted, or a very long elaborated noun phrase used to denote)

– height

(objects that are above others, are higher than the perceiver, or which dominate)

– noisiness

(denoted phenomenon which are audially voluminous)

– aesthetic distance from the norm

(beautiful or ugly referents, dangerous referents, alien objects denoted, dissonance). (Stockwell, 2009 : 31)

Cette liste difficile à synthétiser mérite de figurer en totalité dans ce développement non seulement en raison de sa pertinence pour l'étude stylistique de mon corpus mais aussi parce que ces *facteurs de saillance* qui captent ou remobilisent l'attention correspondent précisément à ce qui sera susceptible d'attirer le regard et l'attention d'un esprit juvénile, de susciter curiosité et empathie chez l'enfant dans la réalité qui l'entoure. Le fondement anthropologique de la stylistique cognitive en fait une approche particulièrement pertinente de la narration enfantine. En revanche, les éléments négligés (*neglected*) qui ne sont plus le centre de l'attention ou se trouvent relégués à l'arrière-plan (*backgrounded*) selon la terminologie de P. Stockwell (2009 : 29) obéiront dans le texte à une nécessité d'un ordre différent, plus générationnel, qu'anthropologique. Ils correspondront souvent dans les quatre romans qui m'occupent à ce qui représente une priorité aux yeux de l'enfant-narrateur et quelque chose d'anodin, d'insignifiant ou d'inexistant pour les adultes qui l'entourent. S'agissant des éléments mis en relief (*foregrounded*) comme des éléments négligés, le récapitulatif des attracteurs ci-dessus me fournit les éléments d'une grille d'analyse permettant de repérer les traces que laisse dans le texte le prisme déformant du regard de l'enfant-narrateur. Les remarques qui précèdent me conduisent à la notion de *mind style* dont l'utilisation reste assez limitée parmi les stylisticien·nes francophones. Cette notion me semble cependant se situer au point de convergence entre une approche cognitive appliquée aux personnages (ou au personnage-narrateur), l'esthétique de la défamiliarisation héritée des formalistes russes et l'approche de sémiotique de la narrativité de G. Genette, qui décrit très justement « les personnages fictifs – dont le point de vue et la situation spatio-temporelle commandent toute l'énonciation du récit, jusque dans le détail grammatical de ses phrases [...] (Genette, [1979] 2004 : 101, je souligne).

8.2.3 La notion de *mind style*

Concernant la traduction en français du terme *mind style*, Marion Bourdeau écrit « on pourrait parler de *style mental*, mais cette traduction semble lacunaire. La formulation *construction et représentation mentale du monde* semble cependant plus juste »¹⁴³. La chercheuse indique également que l'expression *style mental* est rarement utilisée en français dans la littérature scientifique, ce qui justifie à ses yeux l'usage de l'anglais *mind style*. N'ayant pas trouvé d'équivalent français à ce terme, y compris dans *La transparence intérieure*, la version française de l'étude très complète que D. Cohn a consacrée aux différents modes de représentation de la vie psychique dans le roman, je conserve provisoirement *mind style* et je serai amenée à proposer un équivalent français à l'issue de l'analyse de cette notion.

Les linguistes Geoffrey N. Leech et Michael H. Short consacrent un chapitre à cette notion dans leur ouvrage *Style in Fiction : a Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (1981). Ils indiquent cependant qu'ils l'empruntent à Roger Fowler (1977) qui la définit comme un ensemble cohérent de choix stylistiques dont les effets cumulatifs contribuent à constituer une vision du monde dans l'esprit du lecteur : « Cumulatively, consistent structural options, agreeing in cutting the presented world to one pattern or another, give rise to an impression of world view, what I shall call a “mind style” » (Fowler, 1977 : 76).

Une telle vision du monde peut être celle de l'auteur implicite mais aussi, et notamment dans la configuration narrative propre à mon corpus, celle d'un personnage-narrateur que R. Fowler décrit comme une figure homodiégétique qui se livre sur le mode de la confession. En effet, dans sa typologie des différentes formes de « *I-figure* », il définit une catégorie de narrateurs qu'il propose d'appeler « *confessional characters* », car ces personnages racontent leur propre histoire à leur façon et inscrivent le récit romanesque dans une relation discursive interpersonnelle avec le lecteur :

There are different kinds of « I-figures ». Tristram Shandy belongs to a familiar class of narrators – including Moll Flanders, Gulliver, Holden Caulfield, Huckleberry Finn – who claim to be someone entirely different from the author, and who tell their own personal history in an idiosyncratic manner. We could call these « confessional » narrators. Being strongly dramatized, these fictitious narrators are volubly interpersonal, using the 'I' pronoun frequently, and constantly talking to the reader. (Fowler, 1977 : 83, je souligne)

¹⁴³ La chercheuse justifie l'emploi du terme anglais dans une note associée au résumé de l'article qui est référencé dans ma bibliographie ; ce résumé est placé à la fin du volume *Études de Stylistique Anglaise*, p. 200.

L'apport de G. Leech et M. Short à l'analyse pionnière de R. Fowler réside dans leur réexamen de la notion de *mind style* comme une forme de déviance stylistique liée aux notions de *foregrounding* et de défamiliarisation. En effet, les auteurs de *Style and Fiction* définissent le degré de littérarité d'un texte comme l'écart plus ou moins grand entre une forme d'écriture qui reste conforme aux normes linguistiques ainsi qu'aux paramètres communicationnels standards et une forme de prose qui s'écarte des normes linguistiques pour explorer de nouvelles frontières communicationnelles (Leech & Short, 1981 : 28). Ils inscrivent cette conception du style littéraire dans la droite lignée du Cercle de Prague en recourant à des notions très proches du concept de défamiliarisation que l'on doit aux formalistes russes :

The Prague School of poetics has distinguished the « poetic function » of language by its FOREGROUNDING or DE-AUTOMIZATION of the linguistic code. This means that the aesthetic exploitation of language takes the form of surprising a reader into a fresh awareness of, and sensitivity to, the linguistic medium which is normally taken for granted as an « automatized » background of communication. (Leech & Short, 1981 : 28, je souligne)

L'écart est celui qui existe entre une prose transparente correspondant à l'usage automatisé de la langue et une prose plus opaque, qui ralentit la lecture : la prose transparente n'attire pas l'attention sur la façon dont le sens est véhiculé alors que la prose opaque se met en avant – d'où le terme *foregrounding* – et attire l'attention sur elle-même ; l'accès au sens prend des chemins détournés dont résulte une sensibilité métalinguistique ravivée, plus perceptive de la langue.

L'exemple sur lequel s'appuient les auteurs pour illustrer cette exploitation de la langue à des fins esthétiques est le début du *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de J. Joyce, un passage sans ancrage contextuel, rédigé dans une langue qui fait ressurgir une forme de conscience enfantine dans l'esprit des narrataires. Il me semble qu'en l'occurrence l'analyse de l'effet produit par le biais du *mind style* se démarque de celle que proposait R. Fowler :

Joyce confronts us with a piece of apparently inept, uncontextualized, childish language lacking normal « prosaic » logical transitions, and so shocks us into a re-experience (rather than a reminiscence) of the childhood consciousness from which the « young man's portrait » will gradually evolve in this novel. (Leech & Short, 1981 : 28, je souligne)

L'effet recherché par le biais du *mind style* donnant à entendre une voix narrative qui livre sa confession au narrataire est l'impression de nouer une relation discursive interpersonnelle teintée d'empathie. De tels récits favorisent plutôt la posture que j'ai appelée l'immersion fictionnelle empathique, par laquelle nous sommes invités à adopter la posture du témoin et

du confident¹⁴⁴. En revanche, l'effet produit par le biais du *mind style* plus déviant dont le paradigme fondateur serait le roman de J. Joyce mentionné ci-dessus, relève d'une ré-expérience intériorisée de l'enfance. Cela me semble correspondre précisément à la posture que j'ai appelée l'intériorisation fictionnelle immersive¹⁴⁵. D'autres exemples cités dans l'ouvrage de G. Leech et M. Short corroborent cette conception sensiblement différente de l'effet en réception du *mind style* – « how language creates a particular cognitive view of things » (Leech & Short, 1981 : 34). Outre le roman de J. Joyce, ils utilisent *The Inheritors* (1955) de William Golding qui propose une expérience dé-familiarisante de la réalité fictionnelle grâce à une langue évoquant une forme de conscience primitive : « In both cases, the author shocks us into an unfamiliar mode of experience, by using language suggestive of a primitive state of consciousness » (Leech & Short, 1981 : 34, je souligne).

Le terme *consciousness* utilisé de façon récurrente par G. Leech et M. Short m'apparaît ici comme une synthèse de la perception du monde comme ressenti ou vécu phénoménologique, de la conscience telle que la conçoit la psychologie et d'une vision du monde (*worldview*) comme construction mentale personnelle. Il faut attendre le début du XXI^e siècle pour que les prolongements véritablement *cognitifs* de l'apport de R. Fowler, G. Leech et M. Short permettent de jeter les bases d'une méthodologie opérationnelle : une stylistique cognitive du texte visant à dégager les caractéristiques d'un *mind style*.

8.2.4 Pour une approche cognitive du *mind style* juvénile

Selon la linguiste Elena Semino, la stylistique cognitive du texte littéraire est particulièrement utile s'agissant de textes dont la langue reflète la vision du monde d'un personnage et des phénomènes linguistiques associés à la notion de *mind style* :

I will argue that mind style is to do with how language reflects the particular conceptual structures and cognitive habits that characterize and individual's world view, and propose that this phenomenon is best approached by combining linguistic analysis with theories of cognition. (Semino, 2002 : 95)

Le *mind style* correspond aux phénomènes linguistiques perceptibles dans le texte littéraire et qui révèlent la façon dont un personnage ou le narrateur perçoit et conceptualise le monde. Pour le cerner, il s'agira d'analyser les catégories et schémas conceptuels propres à ce personnage mais aussi ses habitudes cognitives. Une telle approche est particulièrement

¹⁴⁴ Voir *supra*, p. 106.

¹⁴⁵ Voir *supra*, p. 106.

probante dans le cas de textes littéraires où un *mind style* spécifique s’actualise dans une esthétique de l’écart :

While, as Leech and Short (1981) have shown, mind styles can be seen to vary on a scale from « normality » to « deviance », the notion is most useful when the narratives involve the foregrounding of linguistic patterns that suggest some salient cognitive habit or deficit. (Semino, 2002 : 99, je souligne)

Au nombre des spécificités mentales susceptibles de disséminer les isotopies linguistiques qui constituent le style d’un roman, il y a le déficit relatif et transitoire ainsi que les habitudes cognitives propres à un esprit juvénile.

The notion of « mind style » [. . .] is most apt to capture those aspects of world views that are primarily personal and cognitive in origin, and which are either peculiar to a particular individual, or common to people who have the same cognitive characteristics (for example as a result of a similar mental illness or of a shared stage of cognitive development, as in the case of young children. (Semino, 2002 : 97, je souligne)

Il ne s’agit plus ici d’un style au sens le plus superficiel du terme, qui imite le babil de l’enfant, mais d’une représentation stylistiquement cohérente d’un stade précoce de la cognition humaine, cognition que l’*Encyclopædia Universalis* définit comme « le processus par lequel des systèmes naturels (humains et animaux) ou artificiels (ordinateurs) acquièrent des informations sur leur monde, en construisent des représentations, les transforment en connaissances par des opérations spécifiques, puis les mettent en œuvre dans des activités, des comportements ou des fonctionnements »¹⁴⁶. Le désir de découvrir le monde qui l’entoure, de comprendre les choses, le processus d’acquisition de connaissances qui caractérisent l’esprit humain dès les premiers stades de son développement s’inscrit dans une dynamique réceptive, *et* active, comportementale *et* relationnelle. La cognition humaine ne se résume pas à la perception et à la vision du monde que pourra refléter un texte littéraire ; elle est aussi construction mentale, échange actif avec le monde et avec les autres. À cette dimension active de la cognition enfantine peuvent correspondre, dans les romans qui composent mon corpus, des éléments du récit, des traits discursifs aussi bien que les traces et isotopies stylistiques qui m’occupent ici. Cet ensemble composera le *mind style* au sens cognitif du terme, que Jean Boase-Beier définit comme le style reflétant un état cognitif : « The term cognitive state thus seems to me preferable, and I define mind style as the linguistic style that reflects a cognitive state » (Boase-Beier, 2003 : 254, je souligne).

¹⁴⁶ Campan, Raymond, et Besche-Ricard, Chrystel, « COGNITION », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13/09/2019. URL : <https://www.universalis.fr/>

Une telle acception du terme est certes déjà potentiellement inscrite dans la définition éclairante proposée par Fowler en 1977, puisqu'il mentionne des « aspects relativement fondamentaux de l'esprit » humain :

We may coin the term « mind-style » to refer to any distinctive linguistic presentation of an individual mental self. A mind-style may analyse a character's mental life more or less radically : may be concerned with relatively superficial or relatively fundamental aspects of the mind; may seek to dramatize the order and structure of conscious thought, or just present the topics on which a character reflects, or display preoccupations, prejudices, perspectives and values which strongly bias a character's world-view but of which s/he may be quite unaware. These different discourse structures call upon a variety of linguistic techniques for their expression. (Fowler, 1977 : 103, je souligne)

Cependant, le « moi mental » (*individual mental self*) que décrit ici Fowler me semble être l'*aboutissement* du processus cognitif que j'ai décrit plus haut. Il participe de l'identité individuelle plus ou moins constituée et conscientisée d'un personnage réflecteur qui imprègne le texte de traces stylistiques relatives à une activité réflexive (pensées, préoccupations, etc.) et/ou à une coloration idéologique et morale (préjugés, valeurs, etc.). À ce stade, les apports des linguistes G. Leech, M. Short et R. Fowler et les prolongements proposés par E. Semino et J. Boase-Beier me permettent de définir la notion de *mind style* comme un ensemble de traces stylistiques perceptibles dans un texte, qui renvoient à la vision du monde (*worldview*) associée à l'état ou au stade de développement cognitif (*cognitive state*) d'un personnage de fiction. Par conséquent, l'équivalent français que j'emploierai désormais est *style cognitif*.

L'activité proprement cognitive associée à ce style au sens épistémologique du terme n'est présentée qu'incidemment dans la définition de R. Fowler ; or, elle me semble jouer un rôle primordial a) dans la construction dynamique de l'identité enfantine en général, b) dans l'activité discursive de mes personnages-narrateurs, c) dans la quête de savoir et de compréhension qui est au cœur de l'intrigue de trois des quatre romans de mon corpus¹⁴⁷. Par conséquent, il importe de procéder à un repérage rigoureux des isotopies qui constituent le style cognitif correspondant. Quelle méthodologie préconisent les spécialistes de la stylistique cognitive du texte littéraire ?

Dans son modèle cognitif d'analyse du texte et du personnage, Jonathan Culpeper indique une méthode qui passe par la construction d'hypothèses interprétatives :

In formulating a hypothesis about anything in the outside world there are, in a very general sense, two potential and relatively passive sources of information: the external « stimuli » (the raw text in our case)

¹⁴⁷ *Room, Riddley Walker et Pigeon English.*

and our « prior knowledge » (past knowledge and experience stored in « long-term memory », and sometimes described in terms of « schemata » –structured bundles of generic knowledge). In understanding language, we draw upon these two sources of information in order to arrive at an interpretation. (Culpeper, 2002 : 257)

Les scripts (*schemata*) issus de nos connaissances et de nos expériences passées induisent des inférences qu'il décrit comme des processus déductifs (*top-down inference processes*). Par exemple, dans les romans que j'étudie, ces scripts nous conduiront à associer un personnage d'enfant à une parole franche et directe ou à une vision naïve des choses, après avoir mobilisé des souvenirs d'autres personnages tels que Tom Sawyer, des connaissances expérientielles issues de nos échanges avec des enfants bien réels, etc. Selon un processus inverse, certains indices perceptibles à la surface du texte – les *stimuli* textuels –, comme la façon dont un personnage s'exprime (*character speech forms*), constituent des repères textuels inductifs (*bottom-up textual cues*). Ainsi, lorsque ce personnage est le narrateur, les traces textuelles de son style cognitif seront progressivement repérées et regroupées en isotopies par celles et ceux qui lisent le roman. Selon J. Culpeper, les scripts d'un côté et les stimuli textuels de l'autre contribuent à produire une impression sur le personnage, impression qui active ensuite de nouveaux substrats de connaissances (*bottom-up activation of knowledge structures*) d'une part et, d'autre part, une nouvelle recherche d'éléments textuels (*top-down search for textual elements*) destinés à compléter la première impression (Culpeper, 2002 : 261).

Je commencerai par souligner la cohérence méthodologique entre cette procédure d'analyse textuelle et l'herméneutique dans laquelle j'ai inscrit la formalisation de l'approche textuelle qui est aussi celle des traductrices et des traducteurs¹⁴⁸. Mais le linguiste affine cette approche, notamment en proposant d'y associer la notion de « *surface or verbatim representation* », particulièrement pertinente s'agissant de textes où le personnage central est aussi un enfant-narrateur : « This level of representation includes the particular formal linguistic choices attributed to characters, and provides the basis for syntactic and semantic analyses which results in the textbase » (Culpeper, 2002 : 269, je souligne). Cette base textuelle, qui comprend « the basic propositional content of a text » (*Ibidem*), constitue le champ d'investigation qui permet la construction textuelle du personnage, une opération complexe comprenant quatre niveaux :

Reading a literary text could involve us in : (1) constructing representations of all characters, (2) for each character, constructing their representations of other characters, (3) constructing a representation of the

¹⁴⁸ Voir chapitre 1, p. 32.

situation the characters appear in, and (4) constructing a representation of what the writer of the text intends us to understand by the character discourse. (Culpeper, 2002 : 273)

Le contenu propositionnel et les choix linguistiques formels attribuables au personnage-narrateur concourent donc à l'élaboration directe et indirecte de représentations associées à ce personnage central : son identité et sa personnalité, la façon dont il construit des représentations des situations fictionnelles, des autres personnages et de ses relations avec eux, etc. Par ailleurs, dans mon corpus, le décalage entre (2)-(3) d'une part – ce que dit l'enfant-narrateur des autres personnages et des situations fictionnelles – et (4) d'autre part – ce que l'auteur implicite veut faire comprendre au lecteur – aboutit à une forme d'ironie particulière que j'ai déjà été amenée à analyser sous l'angle de la dynamique rapprochement-distance entre l'enfant-narrateur et les narrataires adultes¹⁴⁹. Cette méthodologie me permettra de dégager les traits distinctifs du style cognitif à traduire dans chacun des quatre romans qui constituent mon corpus. La littérature scientifique a cependant déjà mis au jour certaines des caractéristiques communes à plusieurs styles cognitifs immatures. De telles caractéristiques peuvent guider le repérage textuel des traces stylistiques pertinentes dans chacun des romans étudiés ; leur absence peut en outre attirer l'attention de la chercheuse sur les spécificités propres aux textes à traduire.

8.2.5 Principales caractéristiques du style cognitif immature

Ce premier repérage s'appuie sur le travail pionnier mené par G. Leech & M. Short : l'analyse du style cognitif de *The Inheritors*¹⁵⁰ et de celui de Benjy, l'un des quatre narrateurs de *The Sound and the Fury* de William Faulkner, un personnage affligé d'une déficience mentale. Les auteurs procèdent à un relevé détaillé des éléments constitutifs de style cognitifs plus ou moins déviants. Ils adoptent une méthodologie qui consiste à examiner les choix sémantiques, grammaticaux et lexicaux faits par l'écrivain et à les interpréter en les opposant aux variantes qui n'ont pas été retenues. Il s'agit de repérer les réseaux, les récurrences, les faisceaux de traits linguistiques, de façon à les mettre en lien avec ce qui caractérise le personnage(-

¹⁴⁹ Voir *supra* 7. 5. p. 115-116.

¹⁵⁰ Les auteurs s'inspirent de l'analyse du roman de William Golding qu'a proposée M. A. K. Halliday. *The Inheritors* traite de la lutte préhistorique pour la survie des *Homo sapiens* et des hommes de Neandertal. La majeure partie du roman présente les événements au prisme de la vision limitée de Lok, un homme de Neandertal. Le régime est hétérodiégétique mais le style organise et restitue l'expérience cognitive du réel propre à ce personnage.

narrateur). Cela permet d'en comprendre la nécessité et d'en analyser l'effet défamiliarisant sur le lecteur.

Parmi les traits linguistiques pertinents pour mes analyses de corpus, il y a tout d'abord des traits lexicaux : (a) l'absence marquée de substantifs ou d'adjectifs abstraits, (b) l'absence ou l'usage limité de catégories grammaticales que nous utilisons généralement pour interpréter le monde qui nous entoure (adverbes, formes verbales variées et différenciées, etc.).

Sur le plan morphosyntaxique, G. Leech et M. Short notent (a) l'absence marquée de substantifs ou d'adjectifs à la morphologie complexe, (b) le choix d'adjectifs qui modifient la perception factuelle/objective de ce qui est décrit, lui confèrent une qualité émotionnelle particulière ou une dimension métaphorique correspondant à ce que l'imaginaire enfantin projette sur la réalité, et plus particulièrement (c) la réorganisation des catégories sémantiques par le biais de personnifications, l'introduction de métaphores animales, l'association d'adjectifs humanisants à des noms d'objets pour former des hypallages (par exemple : « *the cruel sea* » (Leech & Short, 1981 : 198)).

Enfin, à l'échelle syntaxique et supra-syntaxique, on peut considérer notamment (a) la longueur moyenne des phrases, leur complexité syntaxique plus ou moins grande, (b) la juxtaposition de phrases ou de simples propositions principales (voir citation ci-dessous) et, (c) l'omission de certains liens de causalité ou, inversement, l'insertion de liens de causalité qui ne coïncident pas avec la logique communément admise par les adultes.

[T]he childlike Benjy shows a tendency common in the writing of young children to string sequences of paratactic and coordinated main clauses together instead of resorting to subordination or sentence division. (Leech & Short, 1981 : 205, je souligne)

En effet, dans la partie de leur ouvrage consacrée à ce qu'ils appellent « A very unusual mind style » (Leech & Short, 1981 : 202) – celui de Benjy –, les auteurs se concentrent sur les phrases narratives (en excluant les passages dialogués) et procèdent par induction en s'appuyant sur le lexique (caractérisé par la prédominance de mots monosyllabiques, un nombre limité d'adjectifs, des répétitions lexicales) et la syntaxe d'une simplicité naïve. Ils soulignent également l'apport esthétique de ce style cognitif et notamment la qualité poétique qui en fait un puissant vecteur de défamiliarisation :

But while stressing the negative aspects of Benjy's style, we should also mention that its deviant features express some more positive, poetic qualities. [...] With its childlike vision, such language borders on poetry in recapturing a pristine awareness of things. (Leech & Short, 1981 : 207, je souligne)

L'un des enjeux épistémologiques de l'analyse du style cognitif réside précisément, à mon sens, dans l'attention particulière que mérite la relation cognitive de l'enfant à la langue, son apprentissage par la découverte et l'expérimentation ludique. Certains aspects du style cognitif, plus créatifs et ludiques que strictement déficients, résultent de la représentation et de l'exploitation littéraire de tels comportements verbaux.

À ce stade, il me semble utile de faire un bref détour par la psycholinguistique. Il sera bref car un recours systématique aux conclusions des sciences du langage sur la langue des enfants risquerait d'occulter la nature artificielle et la visée esthétique propres à mon corpus : les romans de mon corpus placent sur le devant de la scène narrative une *représentation* de la langue enfantine et son origine vocale fictive (le narrateur). Cependant, l'application d'une stylistique cognitive à des styles cognitifs défailants ou lacunaires ne remet pas fondamentalement en question la conception tenace d'une langue juvénile défailante et « sous-développée » et ne fait qu'effleurer la question de la créativité. En revanche, le philosophe et linguiste Frédéric François adopte une perspective psycholinguistique intégrant l'idée d'une cognition et d'un usage de la langue spécifiques à l'enfant. Dans sa communication intitulée « Qu'est-ce que l'analyse du langage de l'enfant peut nous dire sur le langage en général ? », F. François souligne que l'enfant sait utiliser la langue d'une façon particulière, qu'il en fait des choses que l'adulte ne fait plus, ne sait plus faire, du moins pas habituellement. Le chercheur compare cette compétence éphémère au talent pour le dessin que nous possédons pendant l'enfance et que la plupart d'entre nous perdons progressivement en grandissant. Il décrit l'enfant comme un « littérateur précoce » qui met en œuvre une « raison ludique »¹⁵¹ pour opérer des rapprochements entre des différentes catégories de réalité cognitives, mentales et psychiques et pour engager certaines des personnes qui l'entourent dans une forme de jeu linguistique désintéressé.

Le postulat d'une compétence langagière spécifique à l'enfance, associée à un mode de cognition qui lui est propre et qui est porteuse d'une forme de créativité, permet un examen prospectif de mon corpus orienté vers la mise au jour de traces qui ne se limitent pas à une forme de défaillance. Je chercherai donc les traces d'un style cognitif juvénile caractérisé par des formes déviantes qui ne dénotent pas uniquement la déficience mais l'efficacité, une capacité *en plus* (comparées à celles que possèdent les adultes). Peut-être cette créativité spécifique, si elle est effectivement présente dans les textes de mon corpus et si elle nécessite

¹⁵¹ FRANÇOIS, Frédéric, 2008, « Qu'est-ce que l'analyse du langage de l'enfant peut nous dire sur le langage en général ? », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029). Consulté le 22/09/2019. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/>

une inventivité traductive particulière, explique-t-elle pourquoi j'ai ressenti cette expérience de traduction comme marquante, comme une *praxis* défamiliarisante ? Est-elle à l'origine d'un vécu différent uniquement pour la lectrice ou également pour la lectrice-traductrice ?

9. Les enjeux traductifs liés à une écriture défamiliarisante

Le dispositif narratif mis en œuvre dans mon corpus favorise l'hégémonie de l'enfant-narrateur sur le plan narratif. Sur le plan stylistique, sa voix narrative inscrit le texte dans l'écart et dans la déviance. Déviance par rapport aux normes linguistiques communément admises et par rapport à la logique cognitive du discours narratif correspondant à l'horizon d'attente d'un lectorat adulte qui aborde un roman de littérature générale. La défamiliarisation qui en résulte ralentit la lecture, modifie la perception de la langue et de la réalité fictionnelle ; cela peut aller jusqu'à une sorte de rééducation du regard que l'on porte sur la réalité extra-fictionnelle. Cette expérience de lecture, associée à l'immersion fictionnelle, est aussi celle de la lectrice-traductrice. Cependant, sa lecture est orientée vers la réécriture et la recreation de l'expérience défamiliarisante dont le style est le principal vecteur.

9.1 Traduire – entre immersion fictionnelle réceptrice et immersion fictionnelle créatrice

Je commencerai par rappeler que selon J.-M. Schaeffer, « l'immersion créatrice et l'immersion réceptrice ne sont que deux modalités différentes d'une même dynamique » (Schaeffer, 1999 : 228). L'immersion fictionnelle dans sa dimension réceptrice (l'illusion temporairement consentie et la feintise ludique réactivée par celle ou celui qui lit une œuvre de fiction) et dans sa dimension créatrice (la posture qui est celle de l'artiste qui la produit) apparaissent dès lors comme les deux versants d'un même phénomène mental. Dans les romans à l'étude, cette réactivation de la feintise ludique s'effectuerait donc de façon différenciée en fonction de la *relation dynamique* qui se noue entre l'artiste, ses destinataires – y compris le ou la destinataire qui va traduire l'œuvre de fiction produite – et, d'autre part un narrateur fictionnel et son récit ou différents moments de son récit.

C'est à ce stade que mes hypothèses de travail convergent avec la métaphore de travail que j'ai présentée à la fin du chapitre 1 : l'attachement. La première des deux hypothèses de travail est que la posture d'immersion fictionnelle adoptée par tout lecteur – en réaction à un dispositif narratif et à d'autres composantes *qui resserrent ou distendent les liens empathiques* avec l'enfant-narrateur – infléchit *de la même façon* la posture d'immersion fictionnelle de la traductrice ou du traducteur. Dans sa pratique professionnelle de la lecture, celle ou celui qui traduit met en œuvre une compétence de lecture similaire à celle des lectrices et des lecteurs ordinaires. En même temps, ces praticien·nes sont des lectrices et des lecteurs informé·es voire érudit·es, qui possèdent une double compétence linguistique et une compétence scripturale et, enfin, qui soumettent leur immersion fictionnelle à une autorégulation réflexive. Ainsi que le souligne G. Roux-Faucard, « la lecture d'un texte narratif présuppos[e] toujours le consentement à la fiction et le lecteur averti reste[e] heureusement capable d'oublier son savoir pour redevenir un lecteur naïf, un lecteur berné, un lecteur heureux » (Roux-Faucard, 2008 : 7). Ma deuxième hypothèse de travail est que cette posture d'immersion fictionnelle en réception infléchit nécessairement la prise en charge réénonciative interlinguale du récit de fiction par la personne qui le traduit et certains de ses choix de traduction. Comme rappelé ci-dessus, l'immersion fictionnelle réceptrice que déclenche le dispositif narratif propre à mon corpus est différenciée. Elle s'effectue selon deux modalités :

- a) par le biais d'une intériorisation fictionnelle immersive,
- b) par le biais d'une immersion fictionnelle empathique.

La première modalité de réactivation de la feintise ludique proposée par l'auteur·e nous conduit à nous glisser dans la peau et dans le discours narratif du personnage-narrateur. La deuxième nous incite à nous projeter dans le rôle du confident empathique de ce personnage central. S'agissant de la lectrice-traductrice ou du lecteur-traducteur, quel est le prolongement de chaque posture d'immersion réceptrice ? La posture d'immersion créatrice peut s'explicitier comme suit :

- a') La personne qui traduit se projette dans la conscience et le discours du personnage-narrateur, une expérience mentale et cognitive temporaire qui la conduit à recréer ce discours dans sa langue-culture. Cet investissement mental suppose une appropriation du discours narratif.

b') La personne qui traduit investit le rôle de dépositaire provisoire et de passeur de ce discours narratif. Elle devra lui faire subir une transformation pour le rattacher à sa langue-culture. La délimitation de l'engagement empathique reste plus nette dans ce cas.

De même que les modalités a) et b), leurs corollaires a') et b') peuvent se réaliser successivement au fil de la lecture ou simultanément avec un mode majeur, plus conscientisé, et un mode mineur. Comme on l'a vu précédemment, il peut aussi se dégager une dominante, si la personne qui traduit est un·e écrivain·e en herbe¹⁵². Le texte fictionnel et, en particulier, son dispositif narratif, déterminent en partie les vecteurs d'immersion fictionnelle qui infléchissent la posture d'immersion. Cependant, la lecture réflexive et analytique de la personne qui traduit a nécessairement un ascendant sur les postures d'immersion en réception et en création. Comment l'empathie rationnelle que postule Isabelle Collombat influence-t-elle la posture d'immersion re-créatrice et ses deux modalités a' et b') ?

Pour amorcer sa réflexion, la chercheuse utilise une métaphore fréquemment utilisée pour décrire le travail de celle ou celui qui traduit :

Plus ou moins consciemment, la position du traducteur, entre l'auteur et le texte, a souvent été décrite comme celle d'un imitateur chaussant les souliers d'un autre pour rendre son œuvre aussi fidèlement que possible. (Collombat, 2010 : 56, je souligne)

Cherchant à déterminer cette position plus précisément, elle constate que les multiples avatars français de la notion d'« *impersonation* » entretiennent un certain flou conceptuel sur la nature de l'investissement interpersonnel qui conditionne la pratique traductive. Les termes « incarnation », « personnification » et « imitation » ne coïncident pas avec les deux composantes de l'investissement interpersonnel dont elle cherche à préciser la description : « une sorte de “dissolution de soi”, mais sans “oubli de soi” » (Collombat, 2010 : 57). La notion d'empathie recouvre la réalité mentale et émotionnelle que d'autres théoriciens ont pu décrire en termes éthiques – l'abnégation ou l'effacement de celle ou celui qui traduit. En termes sociologiques, cette aptitude à l'empathie tournée vers la pratique apparaît comme une composante de l'*habitus* tel que défini au chapitre 1¹⁵³. Dans un premier temps, l'empathie qu'analyse I. Collombat met en relation la triade auteur·e/traducteur/texte.

L'ancrage de ma réflexion dans les théories de la narrativité et de l'immersion fictionnelle a d'abord centré mon propos sur la dyade enfant-narrateur/narrataire. Cependant, cette dyade procède d'une dynamique qui suppose l'immersion fictionnelle et l'intention créatrices d'un

¹⁵² Voir *supra*, p. 109.

¹⁵³ Voir *supra*, p. 35.

auteur implicite, intention qui s’actualise dans le *texte* réactivé par la personne qui lit pour traduire. La triade correspondant à mon approche est donc sensiblement la même que celle d’I. Collombat, mais elle place l’enfant-narrateur au centre : auteur·e implicite/enfant-narrateur (inscrit dans le texte)/narrataires (y compris celle ou celui qui lit pour traduire).

Cependant, en recentrant mon analyse sur la personne qui traduit en tant que *lectrice* du texte source et *productrice* du texte cible, je rejoins le propos ci-dessous, qui met en avant la triade auteur ← traducteur → lecteur :

[I]l nous paraît opportun de désigner cette aptitude à se fondre dans l’auteur et le lecteur de manière à rendre compte au mieux, dans la langue d’arrivée, des processus qui sont à l’œuvre dans le texte de départ – et en tenant compte des nombreux paramètres qui les conditionnent – par le terme d’empathie, définie comme « perception exacte du cadre de référence interne d’une autre personne avec les composantes émotionnelles et les significations qui s’y rattachent, comme si l’on était l’autre personne, sans qu’il s’agisse d’une identification avec l’autre personne » (*Termium*). (Collombat, 2010 : 57, je souligne)

La définition de l’empathie sur laquelle I. Collombat appuie son analyse suppose une compréhension à la fois émotionnelle et intellectuelle de l’autre, mais exclut l’identification. La personne qui lit et traduit ne perd pas de vue son identité propre et ne se prend ni pour l’auteur ni pour le lecteur. Elle les garde cependant à l’esprit tout au long de son activité traduisante. La distinction que pose ensuite la chercheuse est la suivante :

[S]i l’empathie émotionnelle permet de comprendre ce que *ressent* l’autre, l’empathie rationnelle permet de comprendre ce qu’il *pense*. (Collombat, 2010 : 57)

Cependant, elle indique que l’empathie rationnelle aide la personne qui traduit à analyser les effets émotionnels que le texte exerce sur elle, puis à rechercher les effets que le texte traduit produira sur les destinataires du texte cible. Il me semble donc que le *distinguo* posé dans la citation ci-dessus n’implique pas une exclusion ; les professionnel·les de la traduction ont appris à *se servir* de leur empathie rationnelle pour *réguler* voire pour *objectiver* l’empathie émotionnelle – ou d’autres réactions émotionnelles moins positives – ressenties au contact d’un texte :

Toute l’ambiguïté est là : le traducteur doit entretenir une certaine intimité avec le texte à traduire, cette proximité devant être provoquée par l’analyse du texte et du paratexte, ce qui comprend la situation de communication –, mais tout en pénétrant le texte, il doit le considérer de l’extérieur, en oubliant ses propres réactions, ce qui, paradoxalement, signifie qu’il doit avoir une conscience aiguë de ces réactions, savoir les analyser et faire en sorte qu’elles ne nuisent pas à l’objectivité dont il doit faire preuve [...]. C’est, au final, l’exacte définition de l’empathie : comprendre intimement l’autre sans se renier soi-même. (Collombat, 2010 : 60-61, je souligne)

Il apparaît à la lecture de cet extrait que l'empathie rationnelle postulée par I. Collombat s'exerce pour analyser les effets du texte fictionnel sur la lectrice-traductrice ou le lecteur-traducteur – y compris l'effet immersif en réception dont j'ai décrit plus haut les modalités différenciées a) et b). Elle contribuera ensuite à moduler et à réguler les postures d'immersion créatrices a') et b') induites par le texte et les choix de traduction qui en découlent. Ainsi, elle déterminera certains des choix de traduction effectués dans la phase de translation créative, en fonction des effets recherchés dans le texte traduit. Cette empathie rationnelle, la chercheuse la décrit ici comme un impératif, car c'est l'une des conditions d'une traduction éthique.

Quant à la visée éthique de la traduction, elle consiste selon I. Collombat à « rendre compte au mieux, dans la langue d'arrivée, des processus qui sont à l'œuvre dans le texte de départ » (Collombat, 2010 : 57). Le ressenti de la personne qui traduit et sa perception des effets produits par le texte sont donc nécessairement prolongés par une réflexion sur les processus à l'œuvre dans le texte source – voire par une analyse textuelle formulée à l'aide de notions littéraires plus ou moins académiques, en fonction de sa formation et de l'*éthos* qui en résulte. C'est ainsi que l'empathie produite par les effets textuels peut être rationalisée.

9.2 La nature du lien mimétique entre le texte à traduire et la traduction

Pour en revenir aux effets textuels propres à mon corpus, il s'agit d'une part d'effets dynamiques (immersion fictionnelle, distanciation ou rapprochement vis-à-vis de l'enfant-narrateur et de son récit) produits par un dispositif narratif associé à d'autres paramètres discursifs et, d'autre part, d'effets esthétiques et cognitifs produits par un style d'écriture défamiliarisant qui procède d'une esthétique de l'écart. La question traductologique qui se pose à ce stade de ma réflexion est la suivante : quelle est la nature de la *mimésis* mise en œuvre pour recréer cet ensemble d'effets ? Pour répondre à ces questions, j'inscris à nouveau mon propos dans le cadre théorique de J.-M. Schaeffer, qui est pertinent pour mon corpus littéraire et fictionnel, qui me permet de maintenir une cohérence conceptuelle et, enfin, qui est susceptible d'éclairer la compréhension de la traduction et de ses produits. Le théoricien de l'esthétique estime que la *mimésis* d'Aristote est un concept ambigu :

[La *mimesis*] désigne selon les contextes soit une relation d'imitation, soit une relation de représentation. Dans le premier cas la *mimésis* serait conçue comme une copie, alors qu'en tant que synonyme de la

relation de représentation elle serait définie au contraire comme objet sémiotique propre qui ne renvoie pas en arrière vers son origine (l'original imité) mais en avant vers ses effets (notamment pragmatiques). (Schaeffer, 1999 : 103).

La traduction, elle, procède à la fois de l'imitation et de la représentation ; le texte traduit reste un texte second par rapport à l'original, « traduit de » sur le plan linguistique mais il regarde également vers les effets pragmatiques et esthétiques recherchés pour ses destinataires dans la langue-culture d'arrivée. Cependant, c'est sur la cible que je centre ma réflexion, sur les modalités de la restitution des effets recherchés. Bien que la traduction soit aussi en partie copie, elle est avant tout représentation et c'est précisément pour cette raison qu'elle est une copie « imparfaite », *une copie parmi d'autres*, ce qui à mon sens, n'est pas l'indice d'une traduction non éthique mais la simple résultante du fait qu'il s'agit d'une activité humaine complexe, individuée et ancrée dans l'histoire. Sa valeur éthique est plutôt à chercher dans la nature et dans la *qualité de la représentation* qu'elle opère, représentation que Schaeffer définit en ces termes :

L'imitation n'est jamais un reflet (passif) de la chose imitée, mais la construction d'un modèle de cette chose, modèle fondé sur une grille sélective de similarités entre imitation et chose imitée. (Schaeffer, 1999 : 92, je souligne)

Les termes soulignés constituent une définition pertinente de la traduction comme miroir-prisme, reflet d'une perception intuitive et empathique du texte source, d'une connaissance rationnelle mais individuée qui aboutit à une modélisation sélective de ses caractéristiques discursives et stylistiques qui sera restituée en langue cible. Il y a certes des invariants dont la *translatio* relève de la copie plutôt que de la représentation – notamment, dans les romans qui m'occupent, le dispositif narratif, les noms des personnages, les événements de l'histoire, etc. Pour autant, la traduction correspond parfaitement à ce que J.-M. Schaeffer appelle un « mimène » qu'il définit comme une réalisation mentale et cognitive procédant d'« une relation de ressemblance sélective » (*Ibid.* : 91). Son aspect cognitif mérite d'être explicité :

[L]orsque je construis un mimène, j'accède du même coup à une connaissance de ce que j'imité : dans la mesure où la construction d'une imitation est sélective par rapport aux propriétés de la chose imitée, elle est *ipso facto* un outil d'intelligence de cette chose imitée. (Schaeffer, 1999 : 92)

Un « mimène traductionnel » serait un produit de synthèse, un objet textuel composé d'éléments copiés d'une part et, d'autre part, d'une imitation élaborée et sélective d'autres propriétés (essentiellement discursives et esthétiques) du texte source – l'ensemble étant simultanément ré-encodé dans une langue-culture cible. Étant donné que J.-M. Schaeffer

distingue l'imitation-réinstanciation et l'imitation-semblant, il me reste à déterminer si la traduction relève de l'une, de l'autre ou des deux à la fois.

Réinstancier un comportement qu'on imite c'est produire des mimènes dont la somme (ou l'intégration dans une séquence actancielle hiérarchisée) aboutit à un comportement qui s'inscrit dans la même classe ontologique que le comportement imité. L'apprenti chasseur qui imite les gestes du chasseur expérimenté s'adonne à la même activité que son modèle, il poursuit les mêmes buts, son action va avoir le même type d'effets, etc. (Schaeffer, 1999 : 98)

Si l'on postule que la traduction comme activité est de même nature que l'activité artistique de l'écrivain, on est donc fondé à la considérer comme une forme d'imitation-réinstanciation : l'imitant et l'imité appartiennent à la même classe ontologique, et c'est également vrai de leurs produits, même si la traduction est un produit second et dérivé de l'original. Cette déduction est renforcée par la description de l'imitation-semblant qui aboutit à la production de mimènes d'une classe ontologique différente. L'exemple utilisé par J.-M. Schaeffer est celui de l'acteur qui joue Hamlet tuant Polonius : cet acteur imite une action mais ne s'adonne pas à la même activité que son modèle fictionnel (le meurtre). Affirmer que la pratique traduisante relève de cette forme de feintise revient à dire qu'elle opère une substitution au lieu d'une translation. C'est la présenter comme un travestissement du texte source, dont elle n'imiterait que la forme et non l'essence. De fait, le théoricien de l'esthétique utilise la notion d'« imitation de surface » pour indiquer sur quoi repose l'imitation semblant (*Ibid.* : 99) et distingue clairement les deux relations mimétiques :

L'imitation-réinstanciation implique toujours une imitation de la structure actancielle hiérarchique et l'imitation de surface n'y joue qu'un rôle adventice. L'imitation-semblant en revanche est une imitation de surface qui exclut l'imitation de la structure intentionnelle effective. L'opposition n'est donc pas totalement symétrique, puisque l'imitation-réinstanciation peut aussi comporter une imitation de surface, à condition que celle-ci soit la traduction de mimènes pertinents du point de vue de l'activité intentionnelle globale ou du moins ne soit pas incompatibles avec eux. (Schaeffer, 1999 : 99-100, je souligne)

L'identité terminologique (on parle généralement de l'une et de l'autre en utilisant le terme « imitation ») et le recours possible à l'imitation de surface pour servir une intention propre à l'imitation-réinstanciation (par exemple, La Fontaine imitant le style de l'anecdote dans certaines de ses fables¹⁵⁴) contribuent à entretenir une confusion entre les deux. Cette confusion contamine la perception de la traduction, bien souvent comparée au travail de

¹⁵⁴ Il me semble intéressant de souligner cette application intertextuelle de la réflexion sur la *mimésis*, dans la mesure où la traduction procède elle aussi d'une relation intertextuelle avec le texte source. « Lorsque La Fontaine imite Ésope et Phèdre, la situation est celle d'une imitation-réinstanciation. Celle-ci intervient à de multiples niveaux, mais je me bornerai ici à prendre en compte celui de l'imitation stylistique » (Schaeffer, 1999 : 100).

l'acteur. Pourtant la traduction ne produit pas un semblant de texte mais un nouveau texte, un autre texte. Bien qu'elle intègre des éléments « copiés », elle procède de l'imitation-réinstanciation ; c'est une représentation qui s'appuie sur une démarche cognitive, qui suppose l'élaboration sélective de mimènes, et l'imitation de la structure intentionnelle effective du texte à traduire.

Cet aspect de la réinstanciation me semble pertinent pour analyser le travail de la personne qui traduit face au style défamiliarisant et aux effets qu'elle cherche à reproduire dans le texte cible. En premier lieu, J.-M. Schaeffer précise que lorsqu'il s'agit de l'imitation stylistique d'un texte, l'imitation-réinstanciation portera sur « un réseau de mimétismes » – expression qu'il emprunte à G. Genette ([1982], 1992 : 109) – et aboutira ainsi à « un modèle qui peut être réinstancié à volonté » (Schaeffer, 1999 : 100). Il cite le spécialiste de la narrativité qui affirme qu'« imiter c'est généraliser » (Genette [1982], 1992 : 111). À partir de la modélisation des isotopies présentes dans un texte, de la compréhension intime de la langue propre à un narrateur (ou à un·e auteur·e), un style peut ensuite être réinstancié en langue cible. Ce travail cognitif garantit que la traduction sera une opération d'imitation complexe, « pas une simple reproduction, mais une production nouvelle : celle d'un autre texte dans le même style » (Genette [1982], 1992 : 110).

De façon plus générale, aborder le travail de traduction d'un texte de fiction au prisme de la compétence fictionnelle permet d'en restituer la véritable nature créatrice, qu'il faut chercher dans la réinstanciation et dans la représentation et non pas dans l'imitation-semblant et la copie superficielle. Cet apport de la théorie de l'esthétique et de la pratique artistique à la réflexion traductologique entre en résonance avec la sociologie de la littérature de P. Bourdieu et la sociologie de la traduction de J.-M. Gouanvic.

9.3 La re-crédation d'une *illusio* : pour une approche globale de l'effet textuel

C'est donc sous l'angle de la re-crédation d'une *illusio* que je me propose de poursuivre ma réflexion sur la tâche des traductrices et des traducteurs aux prises avec un texte de fiction littéraire. Dans une perspective sociologique, la traduction s'inscrit dans l'ordre des productions symboliques et cette activité professionnelle s'exerce au sein d'un champ littéraire.

Dans l'ordre des productions symboliques telles que la littérature, et de surcroît la littérature en traduction, l'agent traducteur accomplit son action immergé dans le champ littéraire où il trouve plus que les conditions de son action ; il y trouve la raison d'être de son action. (Gouanvic, 2007 : 49)

Cette raison d'être est l'*illusio*, un concept que J.-M. Gouanvic emprunte à P. Bourdieu et qui présente de fortes similitudes avec la « feintise ludique partagée » de J.-M. Schaeffer, à l'origine du pacte de lecture et de l'adhésion du lecteur :

L'*illusio* littéraire, cette adhésion originaire au jeu littéraire qui fonde la croyance dans l'*importance* ou l'*intérêt* des fictions littéraires, est la condition, presque toujours inaperçue, du plaisir esthétique qui est toujours, pour une part, plaisir de jouer le jeu, de participer à la fiction, d'être en accord total avec les présupposés du jeu ; la condition aussi de l'illusion littéraire et de l'effet de croyance (plutôt qu'« effet de réel ») que le texte peut produire. (Bourdieu, [1992] 1998 : 537-538, je souligne)

Le plaisir, l'appréciation esthétique, et la satisfaction sont des notions que l'on retrouve mises en cohérence d'une façon homologue dans *Pourquoi la fiction ?* L'appréciation esthétique est, dans les œuvres de fiction, *subordonnée* au bon fonctionnement du pacte ludique qui permet la réactivation de l'immersion fictionnelle prévue par l'auteur·e.

Les représentations vécues en état d'immersion fictionnelle sont en général saturées du point de vue affectif. Cet investissement affectif joue à plusieurs niveaux. En situation de réception, il y a d'abord la « basse continue » de l'appréciation esthétique, puisque la consommation de fictions canoniques s'insère en général dans des conduites esthétiques. Quant à la tonalité de cette appréciation, elle varie selon l'indice de satisfaction inhérent à l'activité de réactivation mimétique elle-même. Elle dépend donc en fait directement du bon fonctionnement de l'immersion fictionnelle. (Schaeffer, 1999 : 185, je souligne)

L'apport de P. Bourdieu à la feintise ludique partagée de J.-M. Schaeffer réside dans l'idée que l'*illusio* est non seulement « la croyance collective dans le jeu », mais aussi « dans la valeur de ses enjeux ». (Bourdieu, [1992] 1998 : 454). J.-M. Gouanvic cherche à déterminer si cette *illusio*, le jeu que le texte traduit propose à ses lecteurs, est mise à mal par la traduction : l'effet de croyance fondé sur une cohérence sémiotique des éléments textuels se trouve-t-il affaibli dans le texte cible ? Si c'est le cas, « [d]e ce fait, la lecture perd de son efficace et l'adhésion à l'histoire racontée est réduite d'autant » (Gouanvic, 2007 : 38). La question que soulève le sociologue de la traduction reflète une sorte d'*a priori* que je qualifierais de traducto-sceptique ; il semble partir du principe que la traduction implique nécessairement et avant tout un risque de perte. Certes, le transfert interlingual du texte source et sa réinscription dans une langue-culture cible impliquent une altération, un déplacement et une forme de défamiliarisation spécifique qui peuvent perturber le fonctionnement de l'*illusio*. Évaluer cette perturbation à l'aune de la perte et de la dégradation porte préjudice à la traduction. Cependant, passer le texte traduit au crible de la recreation efficace de l'*illusio* permet aussi

de poser une exigence qualitative fondatrice d'une éthique de la traduction adossée à ses effets textuels :

Cette participation immédiate du lecteur à la fiction cible est l'une des deux garanties que la traduction est éthique. L'autre garantie est fournie par l'analyse formelle de la signifiante, une analyse concrète, pratique, du texte source que le traducteur ne peut se passer d'effectuer de façon informée pour réaliser une traduction potentiellement éthique. (Gouanvic, 2007 : 40)

L'efficacité équivalente de l'*immersion* fictionnelle dans le texte source et dans le texte cible constitue donc, selon J.-M. Gouanvic, la première garantie de la qualité éthique de la traduction, celle qui regarde du côté de la pragmatique. Les traductologues et les critiques n'ont cependant aucun moyen empirique d'évaluer cette participation lectorielle immédiate de façon systématisée et à grande échelle. Ils en seront généralement les seuls juges.

La rigueur *intellectuelle* avec laquelle les praticien·nes de la traduction abordent *en pratique* le texte source garantira la qualité éthique de la traduction sur le plan esthétique et sur le plan de son efficacité ; elle regarde à la fois vers l'arrière (le texte source) et vers l'avant (la recreation dans un texte cible d'une esthétique conforme à la visée du texte source). L'auteur de *Pratique sociale de la traductologie* nuance cette description très intellectualisante de l'approche textuelle à visée traductive qui s'effectue, précise-t-il, « [...] à partir d'une analyse rationnelle et intuitive de la signifiante du texte à traduire » (Gouanvic, 2007 : 49, je souligne). Quant à la notion de signifiante, il l'emprunte à H. Meschonnic :

La signifiante est, pour Henri Meschonnic, une donnée sémiotique/poétique du texte littéraire. C'est une donnée qui concerne le matériau textuel, et, en traduction, elle regarde le transfert du matériau textuel source aussi exactement qu'il est possible dans le matériau textuel cible. On peut en déduire que l'éthique de la traduction, pour Meschonnic, réside dans le transfert de la signifiante source dans la signifiante du texte cible, les deux signifiantes étant liées l'une à l'autre. (Gouanvic, 2007 : 39)

La signifiante est un tout, une continuité entre le sens *et* l'ensemble des effets produits par le texte. « C'est l'agir du langage » (Meschonnic, 1999 : 140) que doit ressaisir la poétique du traduire. Pour l'auteur de *Poétique du traduire*, il s'agit avant toute chose de respecter et de restituer « le rythme et la prosodie organisatrices de la signifiante » (Meschonnic, 1999 : 146). Toutefois rythme et prosodie ne constituent qu'un aspect de l'ambitieuse tâche à accomplir. Restituer le souffle et la voix d'un texte en recréant le mouvement de sa langue est une entreprise de grande ampleur qui nécessite un investissement du langage et de l'acte réenonciatif. Selon H. Meschonnic, sans être identique à l'écriture qui a produit l'original, cette *poiésis* n'en demeure pas moins une pratique langagière à caractère littéraire guidée par un impératif – la recreation d'un effet textuel.

Traduire est une pratique du langage particulière, qui ne se confondra jamais avec l'écriture, pas plus que la traduction avec son texte, mais qui doit faire ce que fait le texte. (Meschonnic, 1999 : 161)

Le lien avec l'*illusio* est clairement établi par J.-M. Gouanvic lorsqu'il écrit que « [c]e vers quoi l'*illusio* est tournée, ce ne sont pas les techniques expressives, mais vers l'effet suscité par le texte dans l'esprit du lecteur » (Gouanvic, 2007 : 39). Si J.-M. Gouanvic parle d'effet au singulier, c'est parce qu'il considère l'*illusio* – l'« effet de croyance » postulé par P. Bourdieu – comme le critère ultime attestant l'éthique de la traduction et comme la manifestation de l'efficacité requise du texte traduit. Cependant, si la signifiante de H. Meschonnic est un tout et une continuité qu'il faut (re)conquérir sur la discontinuité du signe linguistique, sur l'atomisation du style et sur la dispersion, il n'en demeure pas moins que « ce que fait le texte » recouvre un ensemble d'effets à conjuguer pour recréer une poétique du texte traduit. Loin de procéder à un repérage atomiste et prescriptif de techniques stylistiques et expressives qu'il faudrait mettre en œuvre dans les textes traduits, il importe donc à présent que je m'interroge sur les principaux enjeux traductifs soulevés par mon corpus, par la voix narrative comme effet de sens et comme effet de lecture indissociables d'une écriture défamiliarisante.

9.4 Les principaux enjeux traductifs inhérents au corpus : conjuguer les effets textuels

L'enjeu traductif général et commun aux quatre romans à l'étude est de remporter l'adhésion du lecteur tout en le défamiliarisant deux fois : en l'immergeant dans une perception cognitive du monde qui n'est pas naturelle à l'esprit des adultes et, par l'opération traductive elle-même, en réinscrivant chacun des textes sources dans une langue-culture cible sans toutefois en évacuer leur altérité, dans le respect de l'étrangeté qui est la leur.

En pratique, il s'agit de mettre en cohérence dans le texte cible produit a) l'univers fictif créé dans le roman qui constitue le texte source, b) le récit et la narration soumis au prisme du style cognitif juvénile, c) la caractérisation du je-narrateur et d) la visée esthétique du texte littéraire envisagés comme un tout, comme une continuité signifiante. Cette mise en cohérence aboutit à une poétique du récit traduit dont l'effet cognitif et émotionnel produit sur les destinataires du texte cible devra être aussi efficace que celui produit (ou *a minima* celui prévu) par le texte source.

La clarté de mon propos exige ici une analyse méthodique de cet effet cognitif et émotionnel global et m'impose d'en dissocier les composantes. Pourtant, dans le versant écrivain de sa pratique textuelle, la personne qui traduira de tels textes devra associer et orchestrer ces composantes pour recréer une voix narrative caractérisée par un style cognitif particulier, pierre angulaire des quatre constructions fictionnelles à l'étude :

[D]ans le texte narratif littéraire, fausse histoire vraie racontée par une personne qui n'existe pas, la couleur du récit, sa tonalité, l'effet produit sur le lecteur dépendent au moins autant des *voix narratives* que de l'histoire elle-même. On attendra donc que, une fois traduit, le texte fasse encore exister cette énonciation fictive qui fait partie de son identité et que celle-ci produise le même effet sur le nouveau lecteur : c'est le problème de la restitution des voix narratives. (Roux-Faucard, 2008 : 29)

Recréer le même effet dans un autre texte, par d'autres moyens linguistiques et pour d'autres destinataires, soulève plusieurs questions de traduction qui sont *a priori* communes aux quatre romans.

9.4.1 Restituer une voix authentique et singulière avec un autre matériau linguistique

L'authenticité de la voix narrative doit ici être mise en relation avec l'effet-personnage, cette « illusion de personne » (Jouve, 1992 : 106) qui trouve son origine dans la relation textuelle : « [l']effet-personnage, c'est [...] l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit » (Jouve, 1992 : 109). Il donne progressivement corps à des créatures fictives dans l'imagination de celle ou celui qui lit, créatures textuellement construites et réactivées dans le cadre de l'immersion fictionnelle à la faveur d'un rapport complexe entre différents paramètres narratifs et d'une activité référentielle propre à chaque lectrice ou lecteur (Jouve, 1992 : 110). La restitution de sa voix narrative, puisqu'il s'agit dans mon corpus d'un personnage-narrateur, est soumise au double impératif de l'authenticité et de la singularité : elle doit sembler aussi vraisemblable aux destinataires du texte cible qu'elle le semblait aux destinataires du texte source, pas uniquement en tant que voix enfantine mais aussi et surtout en tant que voix d'*un enfant fictif* bien particulier. L'individuation de la langue enfantine en parole d'un enfant va ici de pair avec l'incarnation de la voix narrative en effet-personnage. Elle permet aussi à ce personnage d'émerger du stéréotype générique et de convaincre le lecteur de son intérêt propre : « le personnage apparaîtra alors pour ce qu'il est vraiment : une figure de l'altérité qui fait de toute lecture une rencontre exemplaire » (Jouve, 1992 : 111).

Cet être que d'aucun·es décrivent comme un être de papier est surtout fait de mots, d'énoncés et de références intertextuelles. C'est le fruit d'une rencontre textuelle intersubjective dont la semence est à chercher dans le fonds culturel et l'imaginaire de l'auteur. Le paramétrage de cette rencontre se trouvera nécessairement influencé par le transfert d'une langue-culture à l'autre. Ainsi que le note G. Roux-Faucard, le narrateur homodiégétique n'est pas à l'abri de l'altération et de ses conséquences sur la réception du texte traduit :

On peut penser que le cas du narrateur homodiégétique, présent comme personnage – témoin ou héros – dans l'histoire qu'il raconte, désigné dans son récit à la première personne grammaticale, sera relativement peu fragile au regard de la traduction puisqu'il est explicitement représenté par ses interventions verbales et ses actions. Il arrive cependant qu'il subisse des modifications, graves ou légères, qui se répercutent sur le sens du récit ou sur l'affectation générique de ce dernier. (Roux-Faucard, 2008 : 30, je souligne)

Ce qui m'intéresse ici, ce sont les modifications qui pourraient rejaillir sur l'identité fictive associée à la voix de l'enfant-narrateur. Dans sa *Poétique du récit traduit*, la traductologue adosse sa réflexion à l'analyse de romans ayant fait l'objet d'une première traduction caractérisée par des choix et des partis-pris qui s'écartaient significativement du sens encodé dans le texte source. La présence de telles divergences n'est certes pas exclue dans les traductions qui composent mon corpus. Cependant, ce corpus ne permet pas l'examen comparatif de traductions successives d'un même original au moyen duquel G. Roux-Faucard met en évidence certains écarts sémantiques et leurs répercussions génériques. Par ailleurs, la question de la recomposition de l'identité du personnage-narrateur comme source vocale du récit est plus pertinente en relation avec le sujet qui m'occupe.

9.4.2 Préserver la qualité émotionnelle du registre propre à la voix narrative de l'enfant

Un autre enjeu inhérent à la recreation d'une voix narrative enfantine me semble résider dans la nécessité de trouver le registre émotionnel adéquat en langue cible pour restituer les affects (des affects tels que l'enthousiasme, l'étonnement, la surprise, la colère, la perplexité, ou l'indifférence) exprimés ou véhiculés, sans modifier la tonalité dominante du texte de départ et ses variations (en la rendant plus argotique, plus juvénile ou plus mature, par exemple). Cet enjeu est directement lié à la question de l'oralité comme registre précédemment abordée ainsi qu'à la gestion translinguistique et transculturelle de la métaphore vive propre au registre enfantin.

En outre, c'est un enjeu de première importance dans la mesure où, si le rendu des affects qui imprègnent le discours narratif paraît simpliste, forcé ou artificiel, le personnage-narrateur censé éprouver ces affects paraîtra d'autant moins intéressant au lectorat cible. Or cet intérêt empathique est indissociable de l'adhésion lectorielle et indispensable à l'immersion fictionnelle :

Dans les récits de fiction, le théâtre ou le cinéma, l'importance de cette dynamique d'empathie affective avec les personnages n'est pas due au hasard : pour que le processus d'immersion puisse fonctionner, il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils doivent entrer en résonance avec nos investissements affectifs réels. (Schaeffer, 1999 : 186, je souligne)

Enfin, cet enjeu est lié à la question de l'ironie comme effet de sens *et* comme effet émotionnel : le jeune narrateur (se) raconte-t-il invariablement au premier degré ? Lui arrive-t-il parfois d'ironiser ? Comment restituer cette ironie tout en la distinguant de celle que l'auteur·e implicite dissémine dans le texte, et qui aura une valeur et une tessiture différentes ? Il s'agira également d'éviter les effets d'ironie ou de décalage *involontaires* que pourrait induire une traduction qui chargerait le texte cible d'indices dénotant ou connotant une logique cognitive plus mature que celle du jeune narrateur. La prise en charge du récit narratif juvénile doit s'effectuer avec une vigilance toute particulière sur ce plan : les démarches cognitives propres au processus traductif sont celles d'un·e adulte mais ce truchement doit restituer le cheminement mental propre à un·e enfant. La réduction de la distance entre le texte et ses destinataires que favorise la traduction peut rendre le texte plus facile à lire pour l'adulte à qui est destiné le roman. Ce dernier point me conduit à aborder la question de la lisibilité comme enjeu traductif.

9.4.3 Trouver une pondération équivalente entre opacité et lisibilité

Le style cognitif juvénile qui imprègne et organise le texte source contribue plus ou moins à ralentir la lecture, à y introduire un certain degré d'opacité. Il impose à l'esprit des destinataires adultes des cheminements qui ne lui sont pas familiers et peuvent être source d'amusement ou d'inconfort. Reproduire un degré similaire d'opacité constitue un défi traductif non seulement sur le plan textuel mais aussi en relation avec l'*ethos* de la personne qui traduit. Cet impératif la place face à ce que D. A. Schön décrit comme une situation « d'instabilité, de singularité et de conflit de valeurs » (Schön, 1994 : 75, je souligne), dans la

mesure où le texte source lui demande d'opacifier son style traductif tandis que son *habitus* peut au contraire l'inciter à clarifier le texte à traduire ou à en fluidifier le style. Il s'agirait alors pour lui de traduire à contre-courant de son *habitus* ou de le faire évoluer à la faveur d'une expérience de traduction transformative. En effet, l'*habitus* du traducteur se forge avant tout dans la pratique et n'est jamais définitivement constitué : « Translational habitus is a circumstantial byproduct, the result of years of internalization, yet in practice never final [...] » (Simeoni, 1998 : 31). Il se caractérise en outre par la faculté d'adaptation aux textes et par une grande flexibilité dans la relation aux donneurs d'ordre (Simeoni, 1998 : 13) et, de façon plus générale, au champ littéraire dans lequel on exerce cette profession (Simeoni, 1998 : 6).

Quel est l'enjeu poético-cognitif sous-jacent à cette opacité relative ? Le but n'est pas d'entraver l'immersion fictionnelle ou l'*illusio* ; cette immersion doit être activée plutôt que facilitée par la lecture. Si elle était tout simplement facilitée, l'accès au monde textuel perdrait de ce fait sa qualité déroutante et défamiliarisante. Une lecture ralentie, détournée de ses chemins habituels voire difficile comme c'est le cas dans *Riddley Walker* favorise l'effort de concentration requis pour accéder à l'univers fictionnel, apprécier le jeu textuel proposé et l'esthétique mise en œuvre par ce moyen. À ce stade, je dois aborder les spécificités de ce que G. Roux-Faucard nomme l'effet-monde, par lequel « l'univers de l'œuvre, création autonome mais non autarcique, n'exclut pas la renvoie à une réalité référentielle de départ [...] mais [...] utilise cette réalité et la transforme en vue de la production d'un certain effet (Roux-Faucard, 2008 : 65). La traductologie installe l'effet produit par cet univers fictionnel sur un axe qui permet de l'évaluer comme une gradation dont les deux pôles sont l'effet de proximité et l'effet de distance. La définition qu'elle propose pour l'effet de proximité correspond à un sentiment de familiarité que ressent le lecteur en découvrant un monde « bien connu de lui, qu'il connaissait déjà, qu'il retrouve ou tout au moins où il peut s'orienter sans effort particulier » (Roux-Faucard, 2008 : 65, je souligne). Au contraire, l'effet de distance lui donne le sentiment que ce monde textuel n'est pas le sien, qu'il y est « en terre étrangère, que ce monde se refuse, le refuse » (Roux-Faucard, 2008 : 65). Elle note que d'autres oppositions auraient pu être retenues mais que celle-ci est pertinente en relation avec les problématiques propres à la traduction. J'ajouterai que cette opposition entre en cohérence avec la défamiliarisation résultant de l'« effet filtrant » du style cognitif juvénile. La traductrice ou le traducteur qui translate déjà le texte source d'une langue-culture à l'autre, opérant par là-même un travail de médiation complexe dans lequel l'autre/étranger et le même/familier

entrent en jeu, se trouve confronté, en définitive, à des enjeux comparables au niveau intra-fictionnel et intra-discursif : négocier le rapprochement et la distance variables entre les narrataires et le personnage-narrateur, entre celle ou celui qui lit et le monde fictif qui se construit au fil du récit. Les interférences possibles entre ces deux processus mentaux – la réénonciation translinguistique et transculturelle d’une part et la prise en charge du récit-monde fictionnel défamiliarisant d’autre part – ouvrent un champ d’investigation susceptible d’alimenter ma réflexion traductologique et l’étude comparative de mon corpus.

9.4.4 Libérer la charge d’oralité contenue dans l’original écrit

L’enjeu majeur inhérent à mon corpus consiste à traduire un *parler* : s’attacher à libérer la charge d’oralité de la voix narrative. Par oralité, j’entends la qualité d’une narration qui conserve des traces de la spontanéité et de la fluidité et de l’expressivité propres aux échanges verbaux. Il s’agit de l’oralité qui trouve sa source anthropologique dans l’ordre oral défini par J. Peytard comme « celui dans lequel est situé tout message réalisé par articulation et susceptible d’audition » (Peytard, 1970 : 37). Traduire une parole narrative, *a fortiori* celle d’un personnage juvénile, renvoie la traductrice ou le traducteur à un défi poétique et esthétique :

Parler de voix narrative revient à prendre en compte la matérialité langagière du récit – sonorités, tonalités, rythmes, strates, images, mémoire, enchaînements – pour « entendre » le récit. (Huglo, 2004 : 55)

Prêter l’oreille à tout ce qu’il y a à entendre dans une voix narrative, c’est s’accorder à l’oralité sensorielle du texte, percevoir les composantes de sa musicalité mais aussi ses dissonances. La qualité plurielle de cette vocalité juvénile constitue à mon sens un défi majeur pour celle ou celui qui traduit. Percevoir l’hétérogénéité et l’altérité qui font la richesse de la voix narrative en langue source, en saisir les enjeux et l’importance, ce n’est pas nécessairement trouver le(s) moyen(s) de la rendre perceptible en langue cible. Marie-Pascale Huglo analyse l’évolution de cette voix, fil vocal qui continue d’unifier la plupart des récits, romans et nouvelles mais qui, estime-t-elle, s’est fragmenté avec le temps :

Demander « comment raconter une histoire ? », c’est se demander si nous sommes sortis de la perspective comme seul foyer (de vision, de conscience) narratif et interroger la domination d’un tel appareil de vision jusque dans les théories qui pensent le récit. Le concept de voix narrative troque la métaphore visuelle contre la métaphore vocale sans présumer pour autant d’un retour à l’oralité traditionnelle. Qu’est-ce alors

que la voix permet de ressaisir qui échappe à l'ordre de la vision ? [...] [L'hétérogénéité scinde aujourd'hui une voix jadis collective]. (Huglo, 2004 : 13-14, je souligne)

Les formes de roman moderne héritées du réalisme du XIX^e siècle donnent à entendre la voix d'individualités fictionnelles singulières et non plus exemplaires ; des voix qui sont de moins en moins génériques ou stéréotypées mais au contraire issues de différentes strates de la société, qui appartiennent à différentes générations, à différentes communautés sociales et culturelles. Le roman convoque des discours pluriels, il orchestre des voix multiples, échos d'une réalité faite de différences :

Si, dans les sociétés traditionnelles, sa prise était de l'ordre de la *fusion* [...] ou de la transmission mémorielle (le récit comme legs), elle serait plutôt, aujourd'hui, de l'ordre de la *résonance* : c'est du retentissement de l'altérité même qu'elle tirerait sa force commune, son « accord discordant », sa « jointure passagère ». (Huglo, 2004 : 14)

L'oxymore « accord discordant » me semble tout à fait en prise avec la problématique de la voix narrative juvénile qui, dans les romans de mon corpus, s'inscrit en faux, cherche à imposer son altérité générationnelle et culturelle, mais aussi à faire sens de l'univers des adultes qui l'entourent et à s'y insérer pour faire entendre sa singularité. Il s'agit d'une voix qui, on l'a vu, s'adresse à des lecteurs adultes, cherche à nouer un dialogue textuel avec eux et, par la même, à déclencher des effets de résonance cognitive et affective :

La voix contribue à créer un espace d'entente [...] : à partir d'un ensemble d'effets récurrents mobilisés dans les discours et leurs articulations se crée un espace d'écoute singulier, un espace « responsif ». (Huglo, 2004 : 55, je souligne)

La tâche de la personne qui traduit consiste donc à ouvrir et à recréer un espace d'écoute de la plurivocité et de la musicalité du texte. Le texte qu'elle réécrit doit devenir un espace de rencontre de l'autre et, à travers son altérité, le lieu propice à une rencontre avec soi-même comme un autre :

Le souhait de toutes les voix : le pouvoir de lier le discontinu des fragments et de rejoindre l'autre par-delà toute discontinuité et même de dépasser l'autre afin de toucher en lui sa propre altérité, là où il est lui-même étranger et où il se détache de sa propre identité comme dans un gage d'atteinte, de possibilité et d'accueil. (Baulieu, 2004 : 165-166)

Cette différence inscrite dans la fiction, dans l'oralité de la voix narrative et dans la matérialité de la langue du texte, il s'agit de la réinscrire dans le texte cible qui devient le lieu d'une rencontre singulière, d'une expérience d'ouverture transformative pour le lecteur. Un tel défi est aussi une chance pour celles et ceux qui tentent de le relever. Ce n'est pas tant l'occasion de faire entendre leur voix propre – même si certains traductologues s'attachent

avec raison à rechercher les traces de cette voix dans les textes traduits¹⁵⁵. C'est avant tout, selon A. Berman, l'opportunité pour la traduction et ses praticien·nes de faire ressentir l'oralité que l'opération traductive sait libérer dans l'original et partant, de se faire reconnaître dans leur activité créatrice. Dans sa relecture de la *Tâche du traducteur* de W. Benjamin, A. Berman assigne au traducteur une mission qui le place au côté de l'auteur de l'œuvre originale :

La définition ultime de la traduction, c'est de libérer dans l'original *écrit* sa charge d'oralité. Cela, l'original ne le peut pas. Le passage d'une langue à l'autre *peut* libérer l'oralité de l'écrit. Mouvement infiniment difficile, qui devrait être l'unique désir du traducteur.

Que l'oralité des œuvres se libère uniquement dans et par la traduction, cela reste à penser. C'est la grande responsabilité du traducteur d'aujourd'hui. (Berman, 2008 : 180, je souligne)

À rebours d'une écriture qui a perdu le contact avec la source orale de toute langue, par le passage même d'une langue à l'autre qui détache momentanément la signification du texte de sa langue source, la traduction aurait-elle ce pouvoir d'affranchir ce texte ? Serait-elle le vecteur qui permet au texte original de renouer un lien vivant et dynamique avec l'oralité ? Il me semble que les romans qui composent mon corpus sont déjà le fruit d'une tentative de dégager la narration de sa gangue purement scripturale pour l'inscrire dans une forme de spontanéité vocale, dans la plurivocité et dans la musicalité. En accord avec le projet des formalistes russes, ces textes contribuent à défiger la langue écrite et à la remettre en mouvement pour redynamiser la perception qu'elle produit. Une telle visée esthétique me paraît en contradiction avec A. Berman écrivant « [c]ela, l'original ne le peut pas », dans la mesure où cette intention littéraire s'actualise dans des œuvres qui rencontrent un public, ont connu un succès auprès de ce public et ont été traduites dans plusieurs langues. Cela atteste la réussite de la visée esthétique : *Pigeon English*, *Room*, *Rocks in the Belly* et *Riddley Walker* fonctionnent comme une dynamique textuelle qui fait *jaillir la parole vivante* de la « lettre morte ». Cette visée donne une importance cruciale à l'enjeu de la restitution de l'oralité dans et par la traduction. Il s'agit bien là d'un enjeu créatif par lequel la traductrice ou le traducteur seconde l'auteur·e dans ce que son œuvre a de plus vital, entre autres pour que le retentissement transculturel de ces œuvres littéraires soit à la hauteur de leur succès dans leur langue-culture source :

¹⁵⁵ Je pense notamment à l'admirable travail de Mona Baker. Voir par exemple : Baker, Mona, 2000, « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator », in *Target* 12/2, Amsterdam : John Benjamins, 241-266.

Qu'on l'appelle voix, rythme, souffle, style ou autre chose encore, se fait entendre là une prosodie qui est comme une sémantique non lexicale à laquelle la bonne traduction devra faire justice – quelque chose comme l'énergie de la parole ou du texte, sa capacité de transformation de la langue [...] et qui relève d'une écoute poétique plus que d'une érudition philologique. (Ost, 2009 : 232, je souligne)

C'est donc à la fois une mission re-créatrice, un impératif éthique et *un processus de défigement oralisant* qui, selon A. Berman, est indissociable du transfert linguistique, poétique et culturel mis en œuvre par la traduction.

9.5 Point d'étape : postures de la personne qui traduit et degrés de créativité

Je conçois cette transition vers le chapitre 3 comme un point d'étape dans mon cheminement réflexif. Les théories de la narrativité et de la fiction m'ont permis de définir deux postures de prise en charge réénonciative qui peuvent se rencontrer chez les traductrices et les traducteurs. Les décrire en termes d'attachement, c'est se demander quel lien la personne qui traduit privilégiera plus ou moins consciemment dans sa relation avec la voix narrative qui domine le récit homodiégétique. Aura-t-elle plus souvent tendance à *la faire sienne* ou à *la relayer* ? La question de recherche qui se pose à ce stade est la suivante : peut-on établir une corrélation entre la ou les posture(s) adoptée(s) et le degré de créativité perceptible dans la traduction ? La posture¹⁵⁶ par laquelle on endosse le rôle de conteur favorise-t-elle une plus grande liberté et une plus grande créativité ? La prise de relais nous place plutôt dans un rôle de dépositaire du récit narré ; par conséquent, peut-on postuler que la traduction sera alors plus fidèle à la lettre des textes à traduire, plus bermanienne ? Sans les renvoyer dos à dos, en évitant de stigmatiser l'une au bénéfice de l'autre, je souhaite décrire ces deux approches traductives comme deux modalités de l'attachement traductif qui ne s'excluent pas nécessairement et peuvent coexister chez un·e seul·e et même praticien·ne de la traduction : elles témoignent d'un attachement à l'effet poétique et d'un attachement à la restitution qui, eux non plus, ne s'excluent pas mutuellement, du moins pas systématiquement, comme l'indique Y. Bonnefoy :

Après avoir parlé, comme je viens de le faire, d'une traduction « altruiste », qui s'efface devant le texte parce qu'il ne s'agit que d'en offrir aux lecteurs autant d'aspects que possible ; puis d'une que je pourrais

¹⁵⁶ Je conçois la posture de la traductrice ou du traducteur non pas comme une façon de se projeter dans la traduction avec une visée traductive préétablie mais comme une modalité de relation empathique avec la voix narrative co-construite par l'auteur implicite et les destinataires d'un récit. Une telle relation empathique pourra influencer les choix de traduction retenus, le degré de créativité et la qualité du texte traduit.

dire « intéressée », du fait que son auteur reste dans le champ de son écriture déjà en cours, comment ne pas être tenté [...] d'effacer cette distinction, ou en tout cas de considérer qu'il est moins nécessaire de caractériser ses deux pôles que de parcourir les mille chemins par lesquels les activités communiquent ? (Bonnefoy, 2000 : 14-15, je souligne)

De fait, l'exaltation de l'approche plus créative de la traduction au détriment de l'approche plus littéralisante me semble procéder de l'idéalisation du geste créateur et ne résiste pas à l'examen des traductions dans lesquelles l'une et l'autre sont bien souvent perceptibles, ainsi que de multiples degrés intermédiaires dans la créativité. D'où l'idée que « traducteurs et poètes n'ont guère à se sentir différents. Ils constituent la même communauté » (Bonnefoy, 2000 : 38). Je me propose de donner à cette perspective poétique une extension sociologique ; l'*habitus* des traductrices et des traducteurs étant, à mon sens, caractérisé par la flexibilité, par l'adaptabilité aux différentes exigences textuelles, aux demandes des commanditaires de la traduction et à d'autres impératifs, par exemple éthiques ou esthétiques constituant la « consigne » au sens fonctionnaliste du terme (Nord, 2008 : 78), il me semble réducteur de postuler une approche fixe, figée en *ethos* qui conduit invariablement à la même modalité d'attachement traductif. Sur ce point, je rejoins le linguiste D. Simeoni qui émet l'hypothèse suivante : l'*habitus* des professionnel·les de la traduction serait défini moins par des capacités verbales et linguistiques que par une *faculté d'adaptation cognitive*. Cette hypothèse est corroborée par mon vécu de traductrice ; en effet, il me semble qu'au fil des traductions, la faculté d'adaptation, l'aptitude à moduler les postures adoptées en fonction des textes, parfois d'un chapitre à l'autre, voire d'un passage à l'autre s'est particulièrement développée chez moi. Il s'agit d'une forme de *flexibilité* que D. Simeoni décrit comme un mouvement d'adaptation :

Could the cognitive specificity of a translative faculty therefore have less to do with language and verbalisation than with social cognition and sensitivity, interaction with the outside world and beyond that, perhaps, adaptive movement... ? (Simeoni, 1998 : 13, je souligne)

Les mouvements postulés par D. Simeoni laissent-ils un faisceau de traces suffisamment cohérentes dans le texte traduit pour constituer un observable permettant de jauger le degré de licence créative que s'autorise la traductrice ou le traducteur ?

CHAPITRE 3

Degrés de créativité dans la traduction de la voix de l'enfant-narrateur

10. Prolégomènes à l'étude réflexive des textes traduits

10.1 Le texte traduit comme observable

Dans le chapitre 2, mon cheminement réflexif m'a amenée à examiner les raisons pour lesquelles les écrivain·es ne font généralement pas le choix narratif qui caractérise mon corpus. J'ai également analysé l'incrédulité que le choix d'un narrateur juvénile et d'une voix enfantine peut susciter chez les narrataires adultes et les mécanismes textuels susceptibles de neutraliser cette incrédulité. Le cadre analytique proposé par J.-M. Schaeffer m'a permis de répondre à ces questions en croisant l'approche narratologique qui postule l'immanence du texte et la perspective pragmatique qui définit l'immersion fictionnelle comme un processus mental extérieur au texte : bien que ce processus soit *induit* par le texte, on peut affirmer qu'il le transcende.

La question de la vraisemblance s'est également posée, puisqu'elle participe de l'*illusio* que doit recréer la traduction éthique et efficiente. Cette question m'a ramenée à la transcendance, puisque chacun·e juge la vraisemblance d'un récit romanesque, du narrateur et des personnages en fonction de son savoir expérientiel, de connaissances et de conventions ou présupposés – qui appartiennent tous au monde réel et donc transcendent le texte. Ce fonds de certitudes et d'évidences conditionne l'adhésion au récit fictionnel.

Les lecteurs sont placés à l'intérieur du monde de la fiction et, pendant la durée du jeu, ils tiennent ce monde pour vrai, jusqu'au moment où le héros se met à dessiner des cercles carrés, ce qui rompt le contrat de lecture, la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ». (Compagnon, [1998], 2014 : 160)

Mon but ici n'est pas de situer mon travail de recherche dans le débat ouvert entre les tenant·es de la critique immanente, au nombre desquels se trouve G. Genette¹⁵⁷, et les critiques qui mettent en avant l'incontestable transcendance opérée par toute activité lectorielle¹⁵⁸. La question que je souhaite soulever à ce stade est plutôt celle de la transcendance du texte traduit, comme observable pour la traductologue. Il s'agit selon moi d'une double transcendance que je aborderai au prisme de l'hypothèse proposée par Laurent Zimmermann, qui postule que « [l]'œuvre, dans la singularité de l'expérience à laquelle elle nous confronte, fabrique du savoir » (Zimmermann, 2003 : 119, je souligne). Inspiré par les théories et les méthodes psychanalytiques, L. Zimmermann propose une approche textuelle comme rencontre ou confrontation de deux singularités :

[E]n confrontant toujours deux *singularités*, celle de l'œuvre et celle du lecteur, [l'œuvre] met la littérature en position de détenir un savoir, et son lecteur en position d'avoir à être enseigné par elle. (Zimmermann, 2003 : 122, je souligne)

Partant de cette hypothèse, on peut affirmer que l'œuvre traduite est source de connaissance pour les traductologues, comme elle a été, en amont, source du savoir expérientiel implicite décrit par D. A. Schön¹⁵⁹ pour la traductrice et le traducteur – et comme elle est, selon des modalités différentes, source de connaissance du monde et du moi pour les lectrices et les lecteurs ordinaires. En effet, la fiction est source de connaissance du monde réel dans lequel elle puise sa matière et qu'elle représente de façon plus ou moins directe. La fiction est également facteur de la construction de l'identité de celles et ceux qui la lisent dans la mesure où, ainsi que l'indique H. Crombet, l'« expérience singulière de la lecture de romans entendus comme des dispositifs, qui offrent au sujet la possibilité d'un processus d'individuation autoréflexif » (Crombet, 2016 : 2, je souligne).

¹⁵⁷ Voir Genette, 1972 : 8-11.

¹⁵⁸ Voir Zimmermann, 2003 : 115-125.

¹⁵⁹ Voir chapitre 1, p. 14 et p. 36.

Ces différents niveaux de rencontre textuelle sont présentés et mis en parallèle dans le tableau ci-après :

TABLEAU 3 : LES DIFFÉRENTS NIVEAUX DE RENCONTRE TEXTUELLE

Niveau	Individualité	Entité textuelle
Niveau 1 Expérience lectorielle	Singularité de la personne qui lit	Singularité d'un récit fictionnel et de l'instance narrative dans l'œuvre en langue source.
Niveau 2 Expérience traductionnelle	Singularité de la personne qui traduit	Singularité d'un récit fictionnel et de l'instance narrative dans l'œuvre en langue source ; Singularité d'un récit fictionnel et de l'instance narrative dans l'œuvre en cours de traduction.
Niveau 3 Expérience lectorielle	Singularité de la personne qui lit	Singularité d'un récit fictionnel (recréé par le truchement de la traduction) et de l'instance narrative dans l'œuvre en langue cible.
Niveau 4 Réflexivité traductologique	Singularité d'un·e traductologue	Singularité d'un récit fictionnel et de l'instance narrative dans l'œuvre en langue source ; Singularité de l'œuvre traduite et de l'instance narrative en langue cible.

La réflexivité différentielle que j'ai définie dans le chapitre 1 permet donc à la traductrice-traductologue de puiser en partie dans les réminiscences du niveau 2 pour guider l'exemplification comparatiste mise en œuvre au niveau 4. Comme d'autres traductologues avant moi, j'appuie ma démarche sur les traces que recèlent les textes pour constituer un fonds de connaissance traductologique que nourrit mon expérience pratique de la traduction. En effet, de par sa dimension heuristique, l'expérience traductive contient déjà les prémisses d'une traductologie en puissance. Sur ce point, François Ost souligne la fonction heuristique inhérente à la réflexion de la personne qui traduit, et place la comparaison à la source de cette réflexion née de la pratique.

[S]e contenterait-elle de décrire de l'extérieur des entités non problématisées, vaguement assimilées pour leur ressemblance apparente [...], la comparaison n'apporterait rien de neuf, faute d'avoir réussi à construire un critère de rapprochement, une perspective qui « fasse voir » les deux éléments sous un angle significatif. Cette « construction des comparables » mérite qu'on s'y arrête un instant, car elle est essentielle dans la démarche traductive également (c'est elle qui préside à la lecture du texte-source « sous un certain angle » et conduit donc à la sélection de l'effet équivalent dans la langue d'arrivée) [...]. (Ost, 2009 : 250, je souligne)

Je tiens à préciser que le but de mon discours traductologique comparatiste n'est pas de proposer une *critique* des traductions littéraires comparable à celle dont A. Berman a jeté les

bases. Il s'agit plutôt de *chercher à comprendre* les réactions, les postures et les choix que la traductrice ou le traducteur adopte dans son parcours de lecture-écriture. L'approche comparatiste et réflexive que je fais mienne présente de fortes similitudes avec ce que G. Genette définit au début de *Figures III* comme une poétique ouverte ou « exploration des divers *possibles du discours*, dont les œuvres déjà écrites et les formes déjà remplies n'apparaissent que comme autant de cas particuliers au-delà desquels se profilent d'autres combinaisons prévisibles, ou déductibles » (Genette, 1972 : 11, je souligne). C'est sous le signe d'une poétique de l'ouverture et en évitant d'adopter une posture prescriptive, normative¹⁶⁰ ou généralisatrice que je souhaite entamer l'examen comparatif des textes sources et cibles qui est au cœur de ce chapitre. Les analyses présentées dans ce chapitre découlent de cette méthodologie qui consiste à mettre certains des choix de traduction *individuels* observés dans mon corpus en relation avec d'autres choix possibles selon l'approche différentielle décrite dans le chapitre 1.

10.2 Qu'est-ce qu'une traduction créative ?

Avant d'aborder l'analyse microtextuelle des quatre romans à l'étude selon une approche comparatiste guidée par une poétique ouverte, il me reste à définir ce que j'entends par *traduction créative* d'une part et par *degrés de créativité* d'autre part.

Je commencerai par ancrer la notion de traduction créative dans mon vécu d'apprentie-traductrice. La formation de traduction littéraire professionnelle que j'ai reçue à l'Institut Charles V en 1997-1998 comportait un atelier d'écriture créative en français, animé par l'écrivain et traducteur Michel Volkovitch. Les enseignants et traducteurs professionnels qui ont conçu ce programme de formation estimaient nécessaire d'amener les étudiants à développer leur pratique de l'écriture de façon à en accroître les potentialités et l'inventivité. En effet, il s'agissait, nous a-t-on expliqué, de travailler nos compétences rédactionnelles et notre sensibilité littéraire que nous mettrions par la suite au service des textes à traduire. L'atelier nous a permis de nous essayer à différentes formes d'exercices et de jeux d'écriture selon différentes contraintes imposées, le présupposé étant que la traduction constitue elle-

¹⁶⁰ Certain des éléments de langage méta-traductologique que j'emprunte dans ce chapitre à M. Ballard (*Versus, la version réfléchie*, 2003 & 2004), à Jean et Claude Demanueli (*La traduction : mode d'emploi*, 1995) et à Jean Delisle (*La traduction raisonnée – manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, 2013) revêtent un caractère normatif et prescriptif. Cela s'explique par la vocation pédagogique des ouvrages en question qui offrent tous trois un excellent appareil notionnel pour l'analyse approfondie des textes traduits. Je m'efforce pour ma part de conserver une approche aussi neutre que possible, estimant qu'il n'y a pas nécessairement de bons et de mauvais choix de traduction.

même une forme d'écriture à contraintes. Une telle conception de la traduction et de ses liens avec l'écriture créative¹⁶¹ sous-tend un nombre croissant d'études traductologiques, comme l'indiquent Leah Gerber et Rita Wilson dans l'introduction de *Creative Constraints – Translation and Authorship* :

Recent studies that have brought to the fore parallels between the dynamics of translation and those of creative writing have paid particular attention to the relationship between the creative freedom enjoyed by the translator and the multiplicity of constraints to which translation as process and product is necessarily subject. (Gerber & Wilson, 2012: ix, je souligne)

On retrouve dans « L'Oulipo du traducteur » d'I. Collombat (2005) la conception de la traduction comme écriture asservie, soumise à des contraintes multiples qui sont aussi des déclencheurs de créativité. De fait, la personne qui traduit ne jouit ni de la même liberté ni de la même licence créative que l'écrivain ; c'est d'une part en fonction de contraintes extratextuelles, *génériques, sociologiques et pragmatiques*, sur lesquelles je me suis penchée dans le chapitre 1 :

[L]es différents modes de traduction [...] mettent en jeu une relation complexe du traducteur au texte, conditionnée – et contrainte – par un genre de texte, une demande éditoriale particulière, des conditions de traduction spéciales, l'environnement de travail du traducteur ou de la traductrice, et le lectorat visé. (Belingard, L., Boisseau, M. et Sanconie, M., 2017 : 489, je souligne)

D'autre part, les contraintes intratextuelles ne sont pas moins pesantes, comme l'indique M. Lederer, selon laquelle de la contrainte *linguistique, textuelle et sémantique* naît la nécessité de prendre des libertés, ou plutôt de négocier au coup par coup une marge de manœuvre variable. Ainsi, dans le cadre de la T.I.T., la déverbalisation apparaît comme la nécessité de s'affranchir de la tentation littéralisante pour réincarner le sens de façon plus efficace et idiomatique dans la langue d'arrivée.

La créativité en traduction n'est pas une licence, c'est bien plutôt une contrainte, vu la non correspondance des langues entre elles. Le traducteur a certes l'obligation de respecter l'organisation du texte, ce que le texte veut dire. Il n'est pas tenu de respecter son organisation lexicale ou syntaxique. À lui la responsabilité de calculer sa marge de manœuvre. (Lederer, 2016 : 14, je souligne)

¹⁶¹ Mélanie Fazi, une camarade de promotion devenue traductrice et écrivaine, garde le souvenir des encouragements que lui a prodigués M. Volkovitch dans le cadre de cet atelier d'écriture créative. Cependant, l'atelier de M. Volkovitch n'est pas le seul module du D.E.S.S. propice au développement de la compétence scripturale. En effet, M. Fazi m'a confié dans un e-mail du 21/11/2019 que le cours de traduction de Jean-Pierre Richard est celui qui, à ce stade, a eu l'influence la plus déterminante sur l'évolution de son style, « notamment lorsqu'il nous a fait travailler sur le théâtre et la notion d'oralité. Je crois que c'est là que j'ai appris à vraiment "sentir" les rythmes, ce que je ne faisais pas très bien avant. J'ai constaté une différence assez nette quand je me suis remise à écrire à la fin de l'année de D.E.S.S. : mon écriture était plus précise et concise, plus fluide aussi, et c'est là que j'ai écrit ma première nouvelle "pro", que j'ai vendue peu de temps après ».

Cette dernière considération me conduit à examiner de plus près la notion de *degré* de créativité en traduction, puisqu'il semble que la liberté est ici à négocier et à mesurer.

[L]orsque l'on pense *création* en relation avec la traduction, on envisage le plus souvent la *créativité*, au sens de pouvoir créatif, de capacité mesurable et susceptible d'être évaluée plutôt que le produit lui-même, plutôt que la traduction. C'est comme si, avant de reconnaître la traduction comme création, il fallait nécessairement en passer par un repérage de ces éléments (critères ? paramètres ? traces textuelles ?) qui signalent une approche créative et talentueuse de la traduction par opposition à une approche banale, ordinaire, laborieuse. (Boisseau, 2017 : 554, je souligne)

Cette analyse de M. Boisseau établit la créativité comme le versant observable et quantifiable de la notion de *création littéraire* qui reste bien souvent – ainsi que je l'ai indiqué précédemment – empreinte d'idéalisme romantique et communément considérée comme intangible, ce qui en fait une sorte d'impensé de la critique littéraire. En outre, M. Boisseau oppose l'approche créative à l'approche ordinaire de la traduction. Le postulat étant que seule l'approche créative est susceptible de rendre le texte source de façon satisfaisante surtout quand il est de nature littéraire :

La créativité apparaît alors comme étant inhérente au processus de recherche de la solution esthétiquement optimale a un problème ou, plus exactement, a une difficulté de traduction, dans quelque domaine que ce soit, mais cette capacité créative est plus ou moins visible, plus ou moins partagée. [...] Il y aurait donc des degrés dans la créativité et, de ce fait, la traduction serait plus ou moins création. (Boisseau, 2017 : 554)

Postuler comme le fait ici M. Boisseau une variabilité plus ou moins quantifiable d'inventivité langagière ou un usage plus ou moins créatif de la langue, permet d'échapper à une dichotomie facile, réductrice et prescriptive qui opposerait les traducteurs créatifs aux littéralistes trop scrupuleux ou peu imaginatifs, et les ciblistes audacieux aux sourciers trop frileux.

Dans la mesure où mon corpus littéraire procède de l'esthétique et de la stylistique de l'écart, il me semble que la notion de traduction créative ressortit à la conception même d'une langue qui doit être plus qu'un simple outil communicationnel réifié. S'écarter plus ou moins de l'usage normé de la langue cible, aller dans le sens d'une inventivité, d'une déconstruction de cette langue voire d'une forme d'expérimentation linguistique qui correspond à celle rencontrée dans les textes sources – voilà, à mon sens, le principal enjeu traductionnel relatif aux quatre romans qui composent mon corpus. La tâche du traducteur ou de la traductrice est ici compliquée par le décalage linguistique et culturel entre ce qui est déviant dans la langue source et ce qui le sera dans la langue cible. Prenons l'exemple d'une expression figée, citée par F. Ost :

[C]omment traduire de l'américain contemporain l'expression « *You're just pulling my leg* » ? Faut-il écrire : « Tu es en train de me tirer par la jambe », ou : « Tu es en train de me mener par la jambe » ? Ce serait suggérer que le personnage forge une expression audacieuse et inédite, alors qu'il utilise un cliché. On dira donc : « Tu es en train de te payer ma tête ». [...] Tout est question de pari sur le ton général du texte, sa stratégie discursive, son *intentio operis*. (Ost, 2009 : 246, je souligne)

Dans ce cas précis, la traduction littéralisante peut correspondre à un choix traductionnel créatif et audacieux dans la langue cible. Celui-ci, comme l'indique F. Ost, ne se justifie que si cela correspond au ton, à la stratégie discursive du texte source et à sa visée pragmatique. Il s'agit donc pour la traductrice ou le traducteur de recalculer la distance équivalente entre usage normé et usage déviant de la langue cible. Évaluer cette distance, cet écart, donne à la traductrice ou au traducteur la mesure de la liberté qu'ils sont en droit de s'accorder, du degré de créativité qu'ils peuvent s'autoriser tout en écrivant une traduction éthique vis-à-vis du texte source. C'est donc la gradation entre les deux pôles que Barbara Folkart décrit comme « la traduction mimétique » d'un côté et, de l'autre, « la création traductionnelle »¹⁶² (Folkart, 1991 : 417-421), qui m'intéresse ici. Cependant, selon la traductologue, à l'une des deux extrêmes, celle qui regarde du côté de la création, s'opère un *saut énonciatif* qui aboutit à une forme de traduction radicalement *autre* :

Comme la théorisation scientifique, la création traductionnelle constitue une série de choix hautement imaginatifs qui transcendent les données fournies par le poème à quo. Elle procède d'un vouloir-dire qui s'invente au fur et à mesure qu'il s'actualise à travers l'écriture. Devenue création, la traduction se détache définitivement du discours rapporté, qui relève toujours [...] du vouloir-redire [...]. (Folkart, 1991 : 425)

Je fais mienne cette définition de la création traductionnelle comme une *série de choix hautement imaginatifs* qui transcendent le texte. La deuxième composante me semble correspondre à la *poiësis* du texte à traduire telle que je l'ai décrite au chapitre 1¹⁶³. Enfin, la distinction entre vouloir-dire et vouloir-redire ne recoupe-t-elle pas celle que j'ai dégagée précédemment, à savoir la différence entre le traducteur-conteur qui s'approprie la voix narrative et le traducteur-dépositaire qui s'en fait le relais ? Elle corrobore donc l'hypothèse émise plus haut, à savoir l'existence d'une corrélation entre la posture du traducteur ou de la traductrice et le degré de liberté créatrice qu'il ou elle s'autorise selon les textes ou les passages d'un texte.

L'analyse des quatre romans de mon corpus et de leurs traductions m'amènera dans les pages qui suivent à distinguer l'usage plus ou moins déviant, plus ou moins imaginatif et inventif de

¹⁶² « [L]a finalité de la traduction mimétique lui est imposée de l'extérieur, tandis que celle de la création traductionnelle naît de la ré-écriture même, qui de ce fait devient écriture » (Folkart, 1991 : 424).

¹⁶³ Voir *supra* note 24 p. 46.

la langue cible ; je procèderai à l'examen des jeux de langue et jeux de mots et, de façon plus générale, des différentes formes déviantes relevées dans mon corpus. Envisagés dans une perspective stylistique, les degrés de déviance – qui relèvent d'une dynamique de déstabilisation de la langue normée – vont de l'utilisation inventive des structures linguistiques et des figements de la langue jusqu'à l'expérimentation linguistique qui aboutit à la création d'une langue *autre* en procédant par distorsions, détournements et déconstruction d'éléments linguistiques. Mon objectif sera donc de déterminer quels degrés de créativité ont été mis en œuvre pour restituer ces formes déviantes tout en analysant les contraintes et les motivations de ces choix créatifs plus ou moins audacieux.

11. *Room* d'Emma Donoghue : un laboratoire littéraire et un défi traductif

L'étude de *Room* et de la traduction française que j'en ai écrite sera significativement plus développée que le travail mené sur les trois autres romans de mon corpus et les traductions correspondantes. Cette décision, je l'ai prise au cours de mon cheminement réflexif de traductrice-traductologue. Deux facteurs extérieurs l'ont motivée : il y a d'abord, le fait que je n'ai pas retrouvé dans mes archives le fichier Word de ma traduction de *Rocks in the Belly*, et ensuite, les réponses trop succinctes pour être exploitables que Nicolas Richard a apportées à mes questions sur ses traductions de *Pigeon English* et de *Riddley Walker*. J'ai dans un premier temps essayé de compenser ces manques en contactant les auteurs de *Rocks in the Belly* et de *Pigeon English* (à titre de rappel, R. Hoban a disparu en 2011, plusieurs années avant que j'entame mes recherches en traductologie). Ils m'ont l'un et l'autre répondu et fourni des indications intéressantes qui ont nourri ma réflexion sur les textes à traduire ; cependant, mon travail de la recherche porte sur la traduction et non pas sur le travail d'écriture des écrivains. Parmi les facteurs *internes* qui m'ont confortée dans cette décision, il y a le fait que la réactivation de mon vécu de traductrice s'est avérée moins fructueuse s'agissant de *Rocks in the Belly* que de *Room*. Dans les pages qui suivent, je propose une analyse des principales raisons qui ont fait de *Room* une expérience à part et un tournant dans mon expérience professionnelle de traductrice. À l'issue de l'étude différentielle et réflexive du texte de départ et de ma traduction, je me propose donc de prolonger la réflexion par l'action. La poétique expérimentale qui caractérise le roman d'E. Donoghue ayant fait l'objet d'un examen approfondi, ce texte me fournira le matériau d'une expérimentation et d'une

réflexion sur l'écriture traductive, sur ce texte, sur sa traduction et, peut-être, sur ce qu'est la traduction de façon plus générale. J'espère boucler ainsi la boucle réflexive de D. A. Schön, celle qui mène de la réflexion en cours d'action à la réflexion sur l'action (Schön, 1994 : 89-90) en la prolongeant par une troisième étape, celle de la *réflexion en cours de création*. Il me semble que *Room* offre un terrain particulièrement propice à une activité de traduction re-créative et à une réflexion sur la traduction comme « poétique expérimentale » (Meschonnic, 2008 : 58).

11.1 Retour sur une expérience de traduction particulière

C'est dans un contexte professionnel particulier que j'ai commencé à réfléchir aux enjeux soulevés par la traduction *Room* en français. En 2010, quand j'ai été contactée par les éditions Stock pour traduire ce roman en français, Marie-Pierre Gracedieu m'a demandé de faire un essai de traduction, une pratique fréquente à l'occasion d'une première collaboration avec une maison d'édition. L'essai que m'a alors commandé la directrice de la Cosmopolite devait porter sur les vingt premières pages du roman. Cependant, lorsque j'ai reçu le tapuscrit, l'éditrice m'a recontactée pour m'annoncer que je serais mise en concurrence avec une autre personne à qui le même essai avait été proposé. J'ignore ce qui a motivé sa décision ainsi que l'identité de l'autre traductrice ou traducteur également pressenti·e à ce stade pour traduire *Room*.

Je me souviens avoir trouvé cette situation quelque peu déplaisante dans la mesure où l'accord tacite initial avec l'éditrice ne m'imposait aucune mise en concurrence. Ma position était d'autant plus inconfortable que je n'avais encore jamais travaillé pour Stock. Comment savoir quelles étaient au juste les attentes de M.-P. Gracedieu ? Je ne pouvais pas m'appuyer sur l'expérience relationnelle traducteur-éditeur passée qui, au fil des traductions, permet dans une certaine mesure de cerner de telles attentes. De plus, les romans et nouvelles qu'avait déjà publiés Emma Donoghue ne présentent pas les mêmes caractéristiques narratives et stylistiques que *Room*. Les lire ou les consulter dans les délais relativement brefs qui m'étaient impartis pour rédiger mon essai de traduction n'aurait pas été utile à court terme. Voilà en quoi cette expérience de traduction peut être qualifiée de déstabilisante – or D. A. Schön parle justement d'instabilité pour décrire les situations professionnelles les plus

susceptibles d'aboutir à une réflexion en action et, éventuellement, à une réflexion sur l'agir professionnel¹⁶⁴.

Cependant, j'ai également été stimulée par la liberté que me laissait l'absence totale de consignes ainsi que par ce que j'ai envisagé comme un double défi. Cette situation inédite pour moi d'une part et le style narratif du roman d'autre part m'ont poussée à faire montre d'audace pour me démarquer de la personne avec qui j'étais en concurrence, pour restituer au mieux les effets stylistiques du texte de départ. En effet, dès la première lecture, ce roman m'est apparu comme une occasion de mettre les ressources de l'écriture créative au service de la traduction. Les choix de traduction qu'impose son style atypique constituent des contraintes que j'ai perçues comme l'occasion de montrer ma sensibilité à la voix narrative créée par l'auteure et ma capacité à faire montre de l'inventivité nécessaire pour recréer cette voix. Il me semble *a posteriori* que la mise en concurrence et le style du roman ont pu me pousser à faire certains choix de traduction que Lawrence Venuti décrirait comme des choix *visibles*. J'ai immédiatement estimé que l'enjeu de cet essai n'était pas de produire une traduction lisse et fluide¹⁶⁵ qui aurait correspondu à ce que le traductologue décrit dans les termes ci-dessous :

Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work "invisible," producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems "natural," i.e., not translated. (Venuti, 1995 : 5)

Il s'agissait au contraire de livrer un échantillon de texte dans lequel ma présence traduisante serait manifeste aux yeux de l'éditrice, à travers les choix inventifs et les solutions astucieuses que je devais trouver pour restituer le parler de Jack, le jeune narrateur. Cette situation particulière m'a donc incitée à produire un essai de traduction destiné à me singulariser pour attirer l'attention sur ma production. En outre, la nécessité de traduire un *extrait* imposé du roman et la compétition, également imposée, rapprochent cette expérience professionnelle des situations telles que l'épreuve de version des concours d'entrée aux Grandes Écoles et de l'agrégation. Elles la rapprochent également des joutes de traduction organisées, notamment

¹⁶⁴ Voir chapitre 1, p. 15.

¹⁶⁵ Au début de ma carrière, j'ai reçu explicitement la consigne de produire une traduction « qui coule et ne fasse pas de nœuds » à une seule reprise : cela concernait un roman de Jane Smiley, *Horse Heaven*, paru en français aux éditions Rivages sous le titre *Le Paradis des chevaux*. Françoise Pasquier, directrice de la Bibliothèque Étrangère, m'a donné cette consigne dans des circonstances particulières. Après m'avoir confié la première traduction de ma carrière, un ouvrage au style dense – *Oyster*, de Janette Turner Hospital –, elle voulait s'assurer que la jeune traductrice encore inexpérimentée que j'étais saisisse l'enjeu soulevé par le style effectivement plus fluide de Jane Smiley. Il s'agissait de n'importer ni la poétique de l'*Opale du désert* (version française de *Oyster*) ni l'*habitus* né de cette première expérience professionnelle dans la traduction suivante. Je prête d'autant plus volontiers ces intentions didactiques à Mme Pasquier que c'est auprès d'elle que j'ai effectué le stage d'édition qui a parachevé ma formation à la traduction littéraire entamée à l'Institut Charles V.

par l'A.T.L.F. à l'organisation de nombreuses manifestations littéraires en France. La nature du texte *et* la configuration de la situation traductive ne constituent-elles pas *l'une comme l'autre* des contraintes qui poussent la traductrice dans ses retranchements et influent sur certaines de ses choix ? Cette question m'est inspirée par mon expérience active de candidate aux concours et par mon expérience passive de membre du public qui assiste aux joutes de traduction¹⁶⁶. La candidate aux concours que j'étais s'attachait à traduire chaque mot du texte de départ, à éviter tout effacement susceptible d'être sanctionné parce que considéré comme une omission. Un soin méticuleux est apporté dans cet exercice académique au rendu *systématique* des expressions idiomatiques, aux métaphores et autres éléments stylistiques saillants. La conscience d'une compétition avec des milliers de candidats pousse l'étudiant·e à s'attacher non seulement à la justesse, à la correction mais aussi à faire prévaloir une restitution scrupuleusement fidèle sur la lisibilité.

La question préliminaire qui se pose à ce stade est donc la suivante : la compétition – qui a indéniablement *amplifié la réflexivité* de la praticienne, sa volonté d'affirmer son individualité et son expérience de professionnelle chevronnée – a-t-elle abouti à un texte qui présente des traits stylistiques constitutifs de ce que Jean Delisle appelle une hypertraduction¹⁶⁷ ? Ai-je été plus ou moins consciemment amenée à *amplifier la poétique* mise en œuvre par E. Donoghue dans le texte de départ – telle que je l'ai perçue et analysée en travaillant à mon essai de traduction ? Cela signifie-t-il qu'une pratique conscientisée aboutit nécessairement à des traductions au style plus marqué et plus visible et est-ce une bonne chose ou une mauvaise chose ? En l'occurrence, J. Delisle considère l'hypertraduction avant tout comme un « défaut de méthode » alors même que les choix effectués sont tous « acceptables ». La réflexivité ne peut-elle aboutir à une traduction tout en retenue si la poétique du texte l'exige ? Constitutive de mon *habitus*, mon approche traductive de candidate aux concours – une méthode scolaire, minutieusement atomiste et volontairement amplificatrice dans la restitution, que j'ai été

¹⁶⁶ J'ai assisté à plusieurs des joutes de traduction organisées dans le cadre du Festival America de Vincennes (dont celle qui a opposé Nicolas Richard à Charles Recoursé en 2014) et mené une brève étude empirique sur ce genre d'événement en 2015, dans le cadre du cours de Master consacré à la méthodologie de la recherche de Sophie Pointurier, maîtresse de conférences à l'ESIT. Je m'y interrogeais sur l'influence que la médiatisation d'une joute peut exercer en amont sur l'approche traductive des deux professionnels en présence. En effet, pour donner lieu à une comparaison et à la discussion de choix traductifs, les joueurs ne sont-ils pas encouragés à accentuer leurs différences, à marquer leur singularité ? Il s'agit après tout de mettre en évidence le fait que les traductrices et les traducteurs ne sont pas interchangeable.

¹⁶⁷ Dans la section consacrée au métalangage de la traductologie de son ouvrage *La traduction raisonnée*, J. Delisle définit l'hypertraduction en termes normatifs : « Défaut de méthode qui consiste à choisir systématiquement entre plusieurs possibilités de traduction toutes acceptables, y compris la traduction littérale, la tournure dont la forme est la plus éloignée de l'expression originale » (Delisle, [1993] 2013 : 663).

amenée à modifier grâce à ma formation à la traduction littéraire professionnelle¹⁶⁸ – est-elle revenue à la charge lorsque je me suis retrouvée dans une situation concurrentielle ? L'examen de certains des choix de traduction auquel je procède dans les pages qui suivent nourrira, je l'espère, une réflexion *a posteriori* sur l'agir professionnel mis en œuvre dans ce contexte particulier.

La qualité propre à ce texte et les circonstances dans lesquelles j'ai finalement obtenu le contrat de traduction expliquent que cette commande a été une expérience marquante alors que j'exerçais déjà comme traductrice depuis une dizaine d'années. Cela a également constitué pour moi, au terme d'une compétition à l'issue favorable, un tournant dans ma carrière puisque cette traduction a été la première à être publiée dans une collection prestigieuse à mes yeux. Pourquoi commencer l'analyse des textes traduits par ce roman et lui accorder une importance de premier plan ? Outre les raisons abordées plus haut, je dois également mentionner les délais de traduction particulièrement confortables qui m'ont été accordés pour travailler à la version française de *Room*. Le contrat de traduction a été signé le 9 mars 2010 pour une remise en date du 15 février 2011¹⁶⁹, ce qui m'a laissé le temps de me plonger dans le texte, de nouer une relation empathique forte avec l'enfant-narrateur et de vivre l'expérience de cette traduction au long cours. Il m'est apparu, lorsque j'ai repris le texte pour mener mon travail de recherche réflexive, que cela a favorisé la conscientisation – ou réflexion en cours d'action ; de ce fait, j'ai gardé plus de souvenirs de ce vécu professionnel, malgré la distance temporelle, que de *Rocks in the Belly*.

Enfin, *Room* est à ce jour et à ma connaissance la seule traduction qui me permet de confronter les résultats d'une *expérience active et passive*¹⁷⁰ de l'analyse traductologique. En effet, *Room* a fait l'objet d'un article scientifique de Linda Pillière publié dans *Études de Stylistique Anglaise* et consacré à la traduction du style cognitif de Jack. À travers la rencontre de deux réflexivités, l'utilisation de cet article m'a opportunément permis d'effectuer le

¹⁶⁸ Cette formation m'a appris à ajuster les stratégies et les choix de traduction à la poétique perçue dans un texte long. Elle m'a aussi préparée à la traduction professionnelle, celle qui destine les produits de son travail à une autre institution que les professeurs d'université et les jurys de concours : « Il n'y a pas une, mais des manières de traduire qui sont adoptées de façon consciente ou inconsciente par le traducteur et dans lesquelles intervient à un plus ou moins haut degré la pression des courants institutionnels (par exemple, il est de tradition de traduire près du texte à l'université, mais dans le monde de l'édition un responsable de collection peut décréter qu'une traduction doit être faite rapidement et de façon libre pour des raisons commerciales ou d'efficacité). (Ballard, 2003 : 17, je souligne)

¹⁶⁹ Pour *Rocks in the Belly*, certes moins long – 254 pages contre 400 pour *Room* dans l'édition française en grand format –, le contrat a été signé le 10/06/2011 et la date de remise fixée au 1/11/2011. La traductrice dispose généralement du texte à traduire quelques semaines voire un mois avant la signature effective du contrat.

¹⁷⁰ Je reprends ici à mon compte l'expression utilisée par U. Eco pour parler de la traductologie : « Je considère donc que, pour faire des observations théoriques sur la traduction, il n'est pas inutile d'avoir eu une expérience active ou passive de la traduction » (Eco, [2006] 2011 : 13, je souligne).

détour par le regard d'autrui sur le produit de mon agir professionnel. Les hypothèses que formule son auteure sur les motivations de certains de mes choix de traduction ont complété et parfois contrarié mes propres souvenirs. À la première lecture, certaines de ses analyses ne me semblaient pas correspondre aux véritables motivations qui avaient influencé mes choix. Cependant, je dois avouer que si certains de ces souvenirs sont restés très présents en raison du caractère marquant de cette expérience de traduction, les neuf années écoulées depuis la remise du texte traduit ne m'ont pas permis d'accéder à toutes les considérations qui ont motivé mes décisions. Mon ressenti par rapport au regard traductologique extérieur de Linda Pillière sur mon travail s'est donc effectué en deux temps : je suis d'abord partie du principe que je savais mieux qu'elle *pourquoi* j'avais traduit comme j'avais traduit ; je me suis ensuite aperçue au fil de mes analyses que pour certains éléments de corpus je devais comme elle *échafauder des hypothèses* pour expliquer ce pourquoi auquel ma mémoire ne me donne plus systématiquement accès. Il semble donc qu'en effaçant certaines traces de l'activité réflexive en cours d'action, le temps a contribué à *objectiver* l'activité réflexive sur l'action tout en faisant partiellement obstacle à la connaissance traductologique. Il place presque sur un pied d'égalité la traductrice-traductologue qui étudie ses propres traductions et la traductologue qui porte un regard extérieur sur ces mêmes traductions.

11.2 Brève présentation du roman et de son personnage-narrateur

Room est le septième roman d'E. Donoghue, écrivaine et historienne irlandaise installée au Canada. Il nous livre le récit d'un enfant né en captivité avec sa mère qui a été enlevée sur un campus universitaire à l'âge de dix-neuf ans. Retenue pendant sept ans par son ravisseur dans l'unique pièce d'un abri de jardin, elle y a donné naissance à Jack qu'elle élève dans un isolement total pendant cinq ans. Cependant, le temps du récit est plus restreint : il a pour point de départ le cinquième anniversaire de Jack et comprend les quelques semaines qui précèdent son évasion et les premières semaines de liberté que connaissent la mère et l'enfant. Ma et son fils Jack vivent sous la domination de celui que Jack appelle Old Nick. Le ravisseur de Ma et géniteur de Jack est tout-puissant dans la mesure où il semble avoir droit de vie et de mort sur ses deux captifs, qu'il est le seul à ravitailler aussi longtemps qu'ils n'auront pas trouvé le moyen de lui échapper. Après que leur geôlier leur a imposé plusieurs jours de privations en coupant l'alimentation en électricité qui leur permet de se chauffer et de

cuisiner, comme il vient de perdre son emploi et risque de perdre également sa maison, la mère de Jack décide qu'il est temps de s'évader.

Le personnage du narrateur a demandé beaucoup de recherches à Emma Donoghue :

Of course there's never been a real Jack – born into captivity but in perfect health, living in a best-case-scenario of confinement – so I had to research a weird variety of situations that I thought might overlap with his: not just kidnap survivors but prisoners in solitary confinement or mother-and-child prison units, refugees, hermits and mystics¹⁷¹.

L'auteure indique ici que si le personnage de Jack ne correspond précisément à aucune des situations vécues dont elle s'est inspirée, c'est parce qu'il repose sur une hypothèse fictionnelle : l'enfant présenté dans *Room* a grandi dans une forme de captivité censée être la plus propice possible à son développement et à sa santé. Le roman donne donc la parole à un narrateur dont les facultés ne sont pas fondamentalement amoindries par l'enfermement. De fait, le récit révèle que les sévices et les aspects les plus traumatisants de la domination qu'exerce le geôlier sont épargnés à Jack. De plus, la focalisation interne et le choix de confier la narration à un enfant ont permis à l'auteure d'escamoter les aspects les plus dérangeants de ce récit, notamment les violences et les relations sexuelles imposées à la mère de Jack. L'enfant n'en est pas le témoin visuel puisque sa mère l'installe tous les soirs dans le dressing où il est censé passer le début de la nuit. S'il ne dort pas encore au moment où ces viols ont lieu, il n'en perçoit alors que les bruits dont il ne comprend pas la signification. Le dispositif narratif de ce roman¹⁷² permet d'observer le fonctionnement d'un jeune esprit sain et relativement épargné dans l'environnement clos qui constitue son milieu naturel. Le personnage-narrateur est ensuite confronté au monde extérieur où ses aptitudes cognitives, sa capacité d'adaptation et sa résilience sont mises à l'épreuve. C'est en ce sens que l'on peut décrire *Room* comme un laboratoire littéraire dont le cobaye est un personnage fictif construit sur une hypothèse de départ.

Je me propose à présent d'examiner les informations que nous livre le prénom de l'enfant-narrateur. Comme je l'ai mentionné dans le chapitre 2, le nom que donne un auteur à ses créatures fictives est susceptible de l'inscrire dans un réseau intertextuel qui renvoie les narrataires à d'autres œuvres. Cette inscription rattache un personnage à d'autres et participe de la caractérisation – ou construction de son identité dans l'esprit de la personne qui lit. Il

¹⁷¹ Emma Donoghue, « Emma Donoghue on how she wrote *Room* », <https://www.theguardian.com> (21/03/2014).

¹⁷² À titre de rappel, il s'agit de l'association de quatre paramètres : (1) un personnage central juvénile, (2) la focalisation interne (l'enfant est le foyer de perception), (3) un régime homodiégétique (l'enfant se raconte), (4) la prédominance d'une narration au présent.

s'agit certes d'un *pari* dans la mesure où l'auteur doit *espérer* – comme le dit U. Eco – que son Lecteur Modèle possède le bagage culturel qui permettra cette construction référentielle (Eco, [1979] 1985 : 69). Mais dans le cas qui nous occupe, les références culturelles susceptibles d'être associées au prénom de Jack sont très familières aux anglophones : il s'agit de *Jack and the Beanstalk* (*Jack et le Haricot magique*)¹⁷³, un conte populaire anglais qui présente des similitudes avec *Jack le tueur de géants*, un autre conte populaire anglais. Fort heureusement pour la traductrice qui destine son texte à un lectorat français, la référence culturelle est expliquée au niveau intra-diégétique par Jack lui-même.

Le lien entre le personnage de *Room* et le héros du conte est explicitée dès le début du roman, alors que l'enfant-narrateur s'amuse à sauter sur le lit : « I bounce on Bed, I'm Jack the Giant Killer in his seven-league boots » (Donoghue, 2010 : 13). L'enfant-narrateur met en œuvre ce que J.-M. Schaeffer appelle la feintise ludique ; tout à fait conscient de sa propre identité, il entretient cependant une relation d'investissement affectif et imaginaire avec le héros du conte et *joue* à être Jack le tueur de géants. Si ce jeu d'identification est possible, c'est parce que le personnage et le conte dont il est issu sont très familiers au jeune narrateur qui sait raconter l'histoire à sa façon et en cite une phrase de mémoire :

Zombies bite kids to make them undead, vampires suck them till they're floppy, ogres dangle them by the legs and munch them up. Giants can be just as bad, *be he alive or be he dead I'll grind his bones to make my bread*, but Jack ran away with the golden hen and he was slithering down the Beanstalk quick quick. The Giant was climbing after him but Jack shouted to his Ma for the ax [...] and his Ma was too scared to chop the Beanstalk on her own but when Jack got to the ground they did it together and the Giant went smash with all his insides coming out, ha ha. Then Jack was Jack the Giant Killer. (Donoghue, 2010 : 26-27)

Ces deux extraits de *Room* et plusieurs autres références au même conte dans la suite du récit préparent le lecteur au scénario textuel d'une évasion réussie dont Jack sera l'acteur. Le prénom de l'enfant-narrateur est donc *programmatisé*. La même référence est à nouveau explicitée une fois que le projet d'évasion est au point. Lorsque Ma demande à son fils de mettre une bouillotte sur son visage pour simuler une forte fièvre, c'est Jack le tueur de géants qu'elle mentionne comme un modèle de courage et de détermination :

¹⁷³ D'après le *Longman dictionary of English language and culture* (1992), ce conte a pour héros un jeune garçon qui vit seul avec sa mère. Il déclenche sa colère en utilisant l'argent gagné grâce à la vente de leur unique vache pour acheter des haricots magiques. Pendant la nuit, ces haricots donnent naissance à une tige géante qui permet à Jack d'atteindre la maison d'un géant à qui il dérobe la poule aux œufs d'or. Il réussit ensuite à lui échapper et à le tuer en coupant la tige géante qui aurait pu lui permettre de le poursuivre et de le rattraper.

“You have to be as brave as Prince JackerJack,” says Ma, “or this won’t work. [...] I bet Jack the Giant Killer would put a hot bag on his face if he had to. Come on, just a bit longer” (Donoghue, 2010 : 118, je souligne).

Le Jack d’E. Donoghue est donc une construction fictionnelle paramétrée pour remplir – d’une façon aussi vraisemblable que possible et en partie prévisible aux yeux du lecteur – les fonctions de narrateur et de personnage principal que l’auteur lui a assignées. Il s’agit d’un jeune narrateur dont les facultés se rapprochent de l’ordinaire, permettant ainsi au lecteur d’accéder à un récit suffisamment intelligible et cohérent bien qu’il soit fortement marqué par le style cognitif propre à l’enfant captif. Il s’agit également d’un personnage destiné à jouer un rôle crucial dans l’action du roman, puisqu’il rend l’évasion possible et que cet événement conditionne le second volet de l’expérimentation fictionnelle et littéraire à l’œuvre dans *Room*.

11.3 L’immersion fictionnelle et la défamiliarisation dans *Room*

Dans la première moitié du roman, le lecteur est immergé dans l’univers de Jack, un microcosme composé d’éléments familiers – les meubles et les objets qui composent le cadre quotidien de toute famille. Cependant, le jeune Jack est un narrateur singulier qui vit en vase clos avec sa mère depuis sa naissance. Ce n’est pas tant le *cadre de vie* de cet enfant qui défamiliarise le lecteur que *les circonstances dans lesquelles il vit* : un lieu de vie, si petit soit-il¹⁷⁴ n’est pas ordinairement un lieu de captivité. Le confinement prolongé pendant cinq ans transforme l’espace familial en un lieu qui sort de l’ordinaire. Ce lieu « extra-ordinaire » et pourtant familier correspond à un univers miniature qui abrite une micro-cellule familiale – la dyade mère-fils – enfermée dans un lieu effectivement aménagé comme une cellule. L’exiguïté et le confinement qui caractérisent ce monde textuel aux dimensions réduites favorisent l’immersion du lecteur dans le quotidien de Jack, la projection dans la conscience du jeune narrateur et la mise au premier plan d’un second univers fictionnel, une fiction dans la fiction créée par la mère à l’intention de son fils, puisque l’enfant-narrateur tient son quotidien pour parfaitement normal et croit que le monde extérieur n’existe pas vraiment.

À quelles fins la mère entretient-elle de telles illusions ? La focalisation interne centrée sur la conscience perceptive de Jack ne nous donne pas directement accès aux pensées de cette

¹⁷⁴ Des familles pauvres avec enfants partagent parfois un logement très exigu, comme des studios ou des chambres de bonne.

maman fictive. Cependant, certaines de ses attitudes et des propos rapportés par son fils incitent à penser qu'elle cherche avant tout à le protéger de la réalité traumatisante et anormale de leur captivité et à le socialiser dans un espace où elle est la seule personne qui vit avec lui. Les propos qu'E. Donoghue a confiés à la chaîne américaine NPR confirment cette analyse :

There are moments as a parent, Donoghue says, when you simply cannot bear to tell your children the "cruel truth of the world" – and Ma is a "concentrated version" of that. She does not want Jack to grow up thinking that he's a prisoner – and yet to keep that information from him is a betrayal. She has lied to him his whole life¹⁷⁵.

Pour le protéger, la mère utilise la compétence fictionnelle inhérente à tout être humain, compétence qu'il lui suffit de développer chez son fils. Il lui est d'autant plus facile d'entretenir l'illusion de la normalité dans l'esprit de l'enfant-narrateur, qu'elle est sa seule interlocutrice et, par conséquent, sa seule référence. J.-M. Schaeffer souligne le rôle crucial des parents dans l'initiation à la fiction et dans l'apprentissage du discernement :

La distinction progressive entre la subjectivité intérieure et la réalité extérieure n'est donc pas le résultat d'une simple relation entre l'enfant et le monde. Elle est médiatisée par les relations qu'il entretient avec la mère et plus largement les parents nourriciers – qui jouent un rôle de tampon, affectif et cognitif, entre les deux mondes. Pendant longtemps, ils auront un rôle de prothèses cognitives dont l'enfant se servira dès qu'il rencontrera des difficultés pour distinguer entre « ce qui est » et « ce qui n'est pas ». [...] Bref, ils sont les garants de la stabilité cognitive de l'univers dans lequel il vit [...]. » (Schaeffer, 1999 : 171, je souligne)

Sachant qu'E. Donoghue estime que *Room* n'est pas uniquement un roman inspiré d'un fait divers mais l'examen au microscope d'une relation parent-enfant¹⁷⁶, l'analyse de J.-M. Schaeffer s'avère particulièrement pertinente. Or, la mère de Jack l'encourage à considérer qu'il vit dans un espace *habité* par des meubles et quelques petits animaux. Un monde où les gens qu'il voit à la télévision n'existent pas vraiment et où « le Dehors » reste une catégorie abstraite, à peine réelle. Dans la première partie de *Room*, la personnification des objets de cet intérieur familial fait pendant à la déréalisation du monde fictionnel extérieur à l'abri de jardin et dont il ne perçoit que des images télévisées :

Mountains are too big to be real, I saw one on TV that has a woman hanging on it by ropes. Women aren't real like Ma is, and girls and boys not either. Men aren't real except Old Nick, and I'm not actually sure

¹⁷⁵ Interview d'Emma Donoghue par Melissa Block pour NPR : *In Donoghue's « Room », A Child's World Of His Own*, publiée le 27/09/2010 sur <https://www.npr.org/>, consultée le 05/03/2020.

¹⁷⁶ « I tried to take the common or garden experience of parenting and just by isolating it under a spotlight, I tried to bring out the true, crazy drama of parenting. » Interview d'E. Donoghue par Melissa Block pour NPR. Voir note précédente.

he's real for real. Maybe half ? [...] He only happens in the night, like bats. Maybe Door makes him up with a *beep beep* and the air changes. I think Ma doesn't like to talk about him in case he gets realer. (Donoghue, 2010 : 18)

Pour l'enfant-narrateur de *Room*, il existe donc des degrés de réalité qui brouillent les catégories auxquelles le lecteur adulte est habitué. Jack a des certitudes totalement opposées aux nôtres concernant l'existence réelle et tangible des êtres humains en général et il s'interroge sur le statut ontologique du geôlier avec lequel il n'a quasiment aucun contact. Cela s'explique en grande partie par les conditions singulières de sa naissance et de son existence. En effet, contrairement à la plupart des enfants, Jack dépend *uniquement* de sa mère pour démêler le vrai du faux. En outre, le personnage-narrateur n'a que cinq ans, ce qui porte à penser qu'il est encore à un stade de son développement cognitif où les frontières entre le réel et l'irréel, entre fiction et réalité restent floues.

[B]ien qu'à l'âge de quatre ans déjà les enfants soient à même de distinguer clairement, parmi les activités interactives auxquelles ils participent, entre celles qui relèvent d'un comportement réel et celles qui relèvent d'une feintise ludique, ils continueront encore pendant longtemps à demander face à un film ou un récit : « Est-ce pour de vrai ou pour de faux ? » (Schaeffer, 1999 : 179)

Certes, son sens de l'observation lui permet de repérer un objet qu'il voit à la télévision *et* dans sa geôle domestique¹⁷⁷ mais sa mère ne décide de l'aider à comprendre la vérité que plus tard, dans un chapitre intitulé « Unlying » (Donoghue, 2010 : 51) – titre que j'ai traduit en français par « Pour de vrai » (Donoghue/Buhl, 2011 : 73). L'enfant-narrateur doit alors accepter que le monde extérieur existe réellement et que la réalité télévisuelle comporte une plus grande part de vérité que ce qu'il pensait jusqu'alors – une véritable révolution mentale pour lui.

Dans la seconde moitié du roman, une fois que Jack a réussi à s'échapper et à faire délivrer sa mère, un apprentissage difficile commence : vivre ensemble et avec les autres dans le monde extérieur. À son tour, Jack fait alors l'expérience de la défamiliarisation. Il découvre non seulement un monde étrange qui remet en question une grande partie de ses repères linguistiques et cognitifs – notamment sa conception de la normalité –, mais aussi qu'il n'est pas un enfant comme les autres pour ceux qu'il est amené à côtoyer. En effet, les autres personnages le considèrent comme un petit prodige et comme un enfant sauvage. Intégrée au récit du jeune narrateur, la description clinique livrée par l'un des médecins qui prend en charge la mère et l'enfant après leur évasion présente Jack comme un petit être désocialisé et

¹⁷⁷ Il s'agit d'un flacon d'antalgiques (Donoghue, 2010 : 58).

vulnérable sur le plan immunitaire. Sur le plan sensoriel et mental, l'enfant va devoir faire face à l'avalanche de sensations et de stimuli que lui réserve le monde extérieur :

“[Jack is] like a newborn in many ways, despite his remarkably accelerated literacy and numeracy”, he’s saying to Ma. I’m listening hard because it’s me that’s the he. “As well as immune issues, there are likely to be challenges in the areas of, let’s see, social adjustment, obviously, sensory modulation – filtering and sorting all the stimuli barraging him – plus difficulties with spatial perception...” (Donoghue, 2010 : 182)

Pour le lecteur, la défamiliarisation à l'œuvre dans cette partie du roman est donc complexe et paradoxale. Tandis que Jack découvre le monde extérieur comme le ferait un nouveau-né à l'esprit totalement vierge mais doté de capacités linguistiques et cognitives précoces, les narrataires retrouvent un monde fictionnel plus conforme au monde extratextuel qui leur est familier. Pourtant, au prisme de la perception de Jack qui porte un regard neuf sur ce monde, une distance se creuse parfois entre les narrataires et la réalité extérieure telle qu'elle est décrite dans le récit. En effet, au fil du roman, le dispositif narratif présenté dans le chapitre 2¹⁷⁸ a favorisé un rapprochement empathique entre le jeune narrateur et ses narrataires :

[A] complex process of habituation, whereby readers gradually adjust to the “logic” of a character’s mental processes until they have the sense that they are experiencing the storyworld from that character’s perspective. (Caracciolo (2), 2016 : 63)

Si les destinataires du récit se sont progressivement habitués à concevoir le monde comme le ferait l'enfant-narrateur, il en résulte une distanciation entre ces destinataires et certains aspects d'une réalité fictionnelle qu'ils devraient pourtant considérer comme normale, voire banale, puisqu'elle correspond à ses repères expérientiels. La lecture donne lieu à un va-et-vient mental entre l'identification de ce qui est connu, familier, et l'éclairage défamiliarisant projeté par la perception qu'en a le narrateur. Je me propose à présent d'analyser cette dynamique en relation avec l'espace-temps du récit, ce qui m'amènera ponctuellement à aborder certaines de mes décisions de traduction. Je précise à ce stade que l'analyse initiale du texte à traduire, celle que j'ai menée avant d'entamer mes recherches en traductologie, n'était pas aussi conscientisée, approfondie et nourrie des connaissances théoriques dont je fais usage dans les pages qui suivent.

¹⁷⁸ Voir plus haut, note n° 172, page 186.

11.4 Le cadre spatio-temporel du récit de Jack

11.4.1 Le cadre posé par l'incipit du roman

Je commencerai par les deux éléments clés de la construction du monde fictionnel : l'espace et le temps. Les théoriciens de la fiction J. Molino et R. Lafhail-Molino soulignent l'importance des indications qui permettent, dès l'incipit d'un récit romanesque, de situer l'ici-et-maintenant des personnages et plus particulièrement celui du personnage-narrateur :

La fonction primaire de la description est de poser l'orientation spatiale des personnages et le cadre dans lequel se situent leurs actions : elle nous fait pénétrer dans le monde du récit qu'elle construit peu à peu sous nos yeux. C'est la raison pour laquelle le récit commence souvent par l'indication, aussi succincte soit-elle, du temps et du lieu de l'action. [...] Les deux indications de lieu et de temps vont souvent de pair et constituent un topos d'ouverture aussi bien du conte oral que du roman historique ou du roman réaliste. (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 300, je souligne)

De tels repères cognitifs sont essentiels, même – et peut-être *surtout* – dans un texte romanesque qui propose une expérience de lecture défamiliarisante. En effet, les coordonnées spatio-temporelles délimitent le cadre qui sert de support à l'étrangisation mise en œuvre par la langue, le récit et le monde textuel. L'incipit du roman remplit une fonction très importante sur ce plan :

Le début du roman n'est pas seulement un problème formel mais aussi un problème ontologique, puisque le récit pose l'existence d'êtres et d'objets situés dans l'espace et dans le temps. La fonction principale de l'incipit narratif est évidemment de faire entrer le lecteur dans le récit, mais cela peut signifier deux choses différentes : il s'agit d'une part de le faire pénétrer dans le monde représenté de la fiction et d'autre part de mettre en mouvement l'intrigue. D'une façon immédiate, le sujet humain s'oriente dans son monde grâce à des coordonnées spatio-temporelles. Les références à cette situation constituent ce que les linguistes appellent « déixis » : ce sont les éléments qui servent à situer l'énoncé par rapport aux participants, au moment et au lieu de l'énonciation. (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 95, je souligne)

Les trois questions auxquelles l'incipit apporte généralement des éléments de réponse sont donc, *où ? quand ?* et, le cas échéant, *par rapport à quel personnage(s) ?* L'examen de l'incipit de *Room* correspond à cette analyse puisqu'il permet dès les premières phrases d'aborder le monde fictionnel tel qu'il est perçu par l'enfant-narrateur et situe le point de départ de l'histoire.

Today I'm five. I was four last night going to sleep in Wardrobe, but when I wake up in Bed in the dark I'm changed to five, abracadabra. Before that, I was three, then two, then one, then zero. (Donoghue, 2010 : 3)

L'élément temporel mis en avant par l'enfant-narrateur est celui qui a le plus d'importance à ses yeux, le jour anniversaire qui représente une étape symbolique dans sa vie. Comme la plupart des enfants, quelle que soit leur culture, Jack est fier de grandir. L'espace est, à ce stade du roman, un lieu clos et familier qui relève de l'évidence pour lui. Par conséquent, ses priorités narratives ne correspondent pas nécessairement à ce que ses narrataires souhaitent apprendre ; en effet, pour ces narrataires, l'événement surprenant est d'ordre spatial, pas temporel : l'enfant qui s'est couché dans une armoire la veille au soir se réveille dans un lit au matin de son anniversaire. Par ailleurs, sitôt informé de l'âge du jeune narrateur, les narrataires font l'expérience défamiliarisante d'une perception du temps écoulé qui est propre à Jack : le retour rétrospectif sur le passé prend la forme d'un compte à rebours que l'esprit de l'adulte réorganiserait probablement dans un ordre chronologique croissant allant de 0 à 5. D'emblée, « [l]a description [...] étroitement intégrée au point de vue d'un acteur spectateur » (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 302) prend littéralement les destinataires du récit à contre-courant des schémas mentaux qu'ils ont acquis et auxquels ils sont habitués. Ce phénomène narratif est également illustré par le recours à la pensée magique – « *I'm changed to* », « *abracadabra* » – souvent décrite comme le propre de l'enfant, elle sert d'explication au changement qui s'est produit pendant la nuit et ancre immédiatement le récit dans un mode de pensée qui dé-familiarise l'adulte en le confrontant à une autre façon de comprendre et d'expliquer la réalité.

11.4.2 La temporalité du récit de Jack

Dans le chapitre 2, j'ai présenté et analysé l'une des caractéristiques narratives propres à l'essentiel de mon corpus, à savoir l'emploi de ce que D. Cohn appelle le « présent fictionnel », celui de la narration simultanée (Cohn, 2001 : 163-166). La quasi-totalité du récit de Jack est au présent ; le temps de l'histoire qu'il raconte semble coïncider avec celui de la narration et la narration paraît s'accomplir en même temps que l'histoire. La continuité du récit linéaire n'est interrompue que par quelques ellipses correspondant aux moments où l'enfant est endormi. Cependant, le roman s'ouvre sur un moment charnière, son cinquième anniversaire. Cette date le pousse à revenir sur les circonstances de sa naissance, qu'il invite sa mère à lui raconter une nouvelle fois bien qu'il les connaisse assez bien pour que le récit soit interactif :

"I thought, *Jack's on his way*. First thing in the morning, you slid out onto the rug with your eyes wide open."

I look down at Rug with her red and brown and black all zigging around each other. There's a stain I spilled by mistake getting born. "You cutted the cord and I was free", I tell Ma. "Then I turned into a boy".

"Actually you were a boy already." (Donoghue, 2010 : 4)

Par le biais de ce récit elliptique et édulcoré, le lecteur comprend d'emblée la singularité de la situation de Jack et de sa mère, puisque l'accouchement a eu lieu à même le tapis, dans la pièce où se trouvent les deux personnages. Le court récit enchâssé dans la narration au présent remplit une autre fonction diégétique : il contribue à la caractérisation de Jack puisqu'il constitue un élément central de la construction de son identité fictionnelle. En effet, comme le démontrent les théoriciens de la fiction J. Molino et R. Lafhail-Molino, de tels récits constituent le fondement même de la construction de l'identité et de la personnalité enfantine :

L'intérêt des psychologues pour le récit n'a fait que grandir, et l'on étudie maintenant de façon systématique le développement des capacités narratives chez l'enfant. Par ailleurs, on s'est aperçu que le récit constituait un outil essentiel de formation de la personnalité : l'enfant se construit par et à travers les récits qu'on fait de lui et qu'il se fait à lui-même. (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 16)

Le court récit analeptique qui fait suite à l'incipit du roman indique que Jack construit son identité et sa vision du monde autant par le biais du discours maternel que par ses propres interactions avec l'univers clos et essentiellement inerte dans lequel il grandit.

De façon plus générale, si le présent de la narration simultanée contribue à créer une illusion d'immédiateté et confère un certain dynamisme à la narration, le temps du récit passe lentement, il semble figé dans une routine qui n'évolue pas ou très peu aussi longtemps que l'espace du récit reste un espace de captivité. La première partie du roman nous livre le récit de cette routine qui ne varie quasiment pas d'un jour à l'autre. Jack décrit également certaines tâches ménagères dont la périodicité est hebdomadaire.

Dans ce quotidien fait d'activités et d'événements répétitifs, l'horloge constitue une référence qui donne son ancrage chronologique au récit de Jack, avec de fréquentes mentions de l'heure exacte :

TABLEAU 4

Extraits du texte de départ	Extraits correspondants du texte traduit
I jump on Rocker to look at Watch, he says <u>07 : 14*</u> . (Donoghue, 2010 : 4) C'est moi qui souligne, dans ce tableau et tous les suivants	Je saute sur Monsieur Rocking-Chair pour regarder Madame l'Heure qui dit <u>7 h 14</u> ¹⁷⁹ . (Donoghue/Buhl, 2011 : 15)
We have thousands of things to do <u>every morning</u> [...]. (Ibid. : 8)	On a des milliers de choses à faire <u>tous les matins</u> [...]. (Ibid. : 20)
<u>At 8 : 30</u> I press the button on TV [...]. (Ibid. : 10)	<u>À 8 h 30</u> j'appuie sur le bouton de Madame Télé [...]. (Ibid. : 22)
<u>It's 12 : 13</u> so it can be lunch. (Ibid. : 16)	<u>Il est 12 h 13</u> , ça veut dire qu'on peut manger le déjeuner. (Ibid. : 30)
<u>It's 05 : 39</u> so we can have dinner, it's quick noodles. (Ibid. : 33)	<u>Comme il est 5 h 39</u> , on peut dîner : c'est des nouilles instantanées. (Ibid. : 52)
It's too late for TV because of the cake, Watch says <u>08 : 33</u> . (Ibid. : 24)	Il est trop tard pour Madame Télé à cause du gâteau ; Madame l'Heure dit <u>8 h 33</u> . (Ibid. : 41)
She points up at Watch that says <u>08 : 57, that's only three minutes before nine</u> . So I run into Wardrobe and lie down on my pillow and wrap up in Blanket [...]. (Ibid. : 25)	Elle montre Madame l'Heure qui dit <u>8 h 57, plus que trois minutes avant neuf heures</u> . Alors je cours dans Petit Dressing, je me couche sur mon oreiller et je m'enroule dans Madame Couverture [...]. (Ibid. : 41)

Ainsi, les événements les plus ordinaires du quotidien, qui ne sont pas nécessairement au centre de la plupart des récits romanesques, se retrouvent ici au premier plan et constituent l'essentiel du récit dans la première partie de *Room* :

Ma takes her pill from the silver pack that has twenty-eight little spaceships and I take a vitamin from the bottle with the boy doing a handstand and she takes one from the big bottle with the picture of a woman doing Tennis. Vitamins are medicine for not getting sick and going back to Heaven yet. (Donoghue, 2010 : 9, je souligne)

Dans la première phrase de l'extrait ci-dessus, le présent verbal associé à la répétition du verbe *take* indique et souligne l'habitude associée à la récurrence d'un geste quotidien. La mise en relief est renforcée par une structure syntaxique typique de la narration enfantine : l'accumulation d'éléments articulés par la conjonction de coordination *et* que la stylistique appelle polysyndète.

¹⁷⁹ Dans la traduction initiale conservée dans mes archives personnelles sous forme d'un fichier Word, j'avais conservé la mise en forme des références à l'heure telle qu'on la lit sur les horloges digitales. Il me semblait que Jack décrivait ce qu'il voyait en regardant « Madame l'Heure » plutôt qu'il ne l'indiquait dans son récit. Cela a été rectifié en fonction des usages français, probablement par la personne chargée de la correction orthotypographique et certainement pour assurer une meilleure lisibilité du texte traduit.

Enfin, certaines des activités organisées chaque jour pour favoriser le développement psychomoteur de l'enfant captif – des jeux, des exercices physiques – nécessitent une reconfiguration inventive de l'espace exigü dans lequel la mère et l'enfant passent leurs journées. De tels préparatifs constituent eux aussi des habitudes et le récit de Jack leur fait la part belle :

For Phys Ed we leave our socks off because bare feet are grippier. Today I choose Track first, we lift Table upside down onto Bed and Rocker on her with Rug over the both. Track goes around Bed from Wardrobe to Lamp, the shape on Floor is a black C. "Hey, look, I can do a there-and-back in sixteen steps [...]". We take down all the furnitures from Bed and put Rug back where she was to cover Track so Old Nick won't see the dirty C. (Donoghue, 2010 : 15-16)

Il leur faut déplacer puis empiler objets et meubles pour dégager l'espace nécessaire à ces activités physiques et à ces jeux avant de tout remettre en place. Décrite par le menu, cette logistique est commandée par l'exiguïté des lieux et fait partie de l'apprentissage du rangement. Cette dernière remarque relève à la fois de la temporalité du récit de Jack et de sa dimension spatiale que je vais aborder à présent.

11.4.3 L'espace de la captivité et « le Dehors »

L'apport de la psychologie et des sciences cognitives aux théories du récit ont permis d'établir que le cadrage spatio-temporel de tout récit romanesque repose sur la deixis positionnelle d'un personnage-narrateur – ou d'un personnage réflecteur lorsque le récit a pour origine un narrateur omniscient. Si l'on ancre cette réflexion dans une perspective anthropologique, on peut également avancer que cette deixis positionnelle trouve son origine dans les premiers repérages spatio-temporels de l'enfant :

Par un processus long et complexe, l'enfant élabore un modèle mental de l'espace à partir de sa perception en situant peu à peu les objets, en établissant des relations entre eux et en isolant des lieux. Nous disposons, au terme de ce parcours, d'un système subjectif fondé sur le point de vue d'un observateur défini par les trois dimensions de la deixis – moi, ici, maintenant. À cette deixis positionnelle – le sujet comme référence – s'adjoint une deixis dimensionnelle fondée sur les trois plans de référence du corps humain, qui s'organisent selon les couples d'oppositions suivantes : droite / gauche, devant / derrière, dessus / dessous. (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 301, je souligne)

Dans *Room*, le petit espace fermé qui donne son titre au roman reste une référence cognitive et affective pour Jack dans l'ensemble du récit, même après son évasion. Le jeune narrateur qui ne connaît que cette pièce en livre une description détaillée dans la première partie du

récit, consacré à sa captivité. Le modèle mental qu'il en a élaboré comporte en première analyse trois catégories distinctes : les meubles, les objets de la vie quotidienne et, enfin, les murs et les ouvertures qui délimitent l'univers clos et miniaturisé dans lequel il vit. On y retrouve les éléments de deixis positionnelle et de deixis dimensionnelle mentionnés par les auteurs d'*Homo Fabulator*. L'espace exigu et cloîtré est décrit dans les moindres détails ; la plupart des objets qu'il contient sont précisément repérés par rapport au narrateur, aux objets qui se situent à proximité ou par rapport à des meubles et autres contenants : « I get on Rocker to take a pin from Kit on Shelf » (Donoghue, 2010 : 5, je souligne) ; « I run over to pull Box from Under Bed » (Donoghue, 2010 : 101, je souligne). Comme l'illustrent les deux extraits précédents, les différents espaces sont localisés à l'aide de termes précis que Jack utilise comme des noms propres¹⁸⁰. De façon générale, la perspective est celle d'un petit être qui regarde les objets d'en bas : « I jump to touch Bed Wall way high, nearly where Roof starts slanting up » (Donoghue, 2010 : 13, je souligne). Cette narration décentrée et l'extrême attention portée à la configuration des lieux familiers à Jack constituent un autre ressort de la défamiliarisation. Par un *effet de loupe*, certaines descriptions fonctionnent comme un miroir déformant et les représentations visuelles qu'elles suscitent chez le lecteur introduisent une forme d'étrangeté dans le récit ; les meubles et les objets du quotidien semblent agrandis par le regard de l'enfant-narrateur en même temps qu'ils sont personnifiés : « When I was two I scribbled on the leg of Bed, her¹⁸¹ one near Wardrobe » (Donoghue, 2010 : 12).

Le récit donne cependant l'occasion aux destinataires du récit de comprendre quelles sont les dimensions réelles de son lieu de vie lorsque Ma aide Jack à fabriquer une petite règle en carton. Pendant que l'enfant s'amuse à mesurer son petit univers, les narrataires prennent la mesure de la faillibilité de l'enfant-narrateur¹⁸², dont la perception opère généralement comme un miroir grossissant.

¹⁸⁰ Je serai amenée à approfondir l'analyse des termes que Jack utilise pour désigner ce qui l'entoure.

¹⁸¹ Je reviendrai également sur l'usage idiosyncratique des pronoms personnels dans la partie consacrée aux noms qu'utilise Jack pour décrire ce qui l'entoure.

¹⁸² Voir chapitre 2, p. 121-124 au sujet du narrateur non-fiable et du narrateur faillible.

TABLEAU 5

Extrait du texte de départ	Extrait correspondant du texte traduit
I write down all the numbers, like <u>the tall of Door Wall to the line where Roof start equals six feet seven inches</u> . [...] I start counting the tall of Bed Wall, but Ma says all the walls are the same. Another rule is, the wide of the walls is the same as the wide of Floor, <u>I count eleven feet going both ways, that means Floor is a square</u> . (Donoghue, 2010 : 19)	J'écris tous les nombres, comme <u>la taille de Monsieur Mur-Côté-Porte jusqu'à la ligne où Monsieur Toit commence : ça fait deux mètres</u> . [...] Je commence par Monsieur Mur-Côté-Lit mais Maman dit que les murs ont tous la même taille. Une autre règle, c'est que les murs sont aussi larges que Monsieur Par-Terre : <u>je trouve trois mètres quarante dans les deux sens, ça veut dire que Monsieur Par-Terre est un carré</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 34)

Grâce à cette leçon de géométrie appliquée, on apprend que Ma et Jack vivent dans une pièce dont les murs mesurent environ deux mètres de haut et dont la superficie fait moins de seize mètres carrés. Après son évasion, le jeune narrateur continue à percevoir et à décrire le monde qu'il découvre au prisme d'une échelle qui lui est propre, fonction d'une perception de l'espace résultant de sa petite taille et de l'environnement exigu dans lequel il a toujours vécu. Sur le plan cognitif, la vie dans le monde extérieur modifie peu à peu sa perception de l'espace et, en même temps, son regard sur un univers aux dimensions nouvelles. La pièce dans laquelle il a passé les cinq premières années de sa vie constitue toujours son unité de mesure et sa référence ; ainsi, l'une des premières choses qui le frappe est la façon dont les gens du monde extérieur utilisent différentes pièces en fonction de leurs activités : « We have our breakfast in the dining room that's for eating just, persons in the world like to go to different rooms for each thing » (Donoghue, 2010 : 192).

Dans les trois dernières parties du roman, intitulées « Dying », « After » et « Living », la perspective de Jack continue à changer et s'élargit progressivement, si bien que les dimensions du monde textuel finissent par coïncider avec celles de l'univers qui nous est familier. À la fin du roman, lorsque le personnage-narrateur retourne dans l'abri de jardin, il vit à son tour une expérience défamiliarisante : les proportions de la pièce lui semblent faussées, comme si l'endroit où il habitait autrefois avait rétréci pendant qu'il vivait à l'extérieur : « We step through Door and it's all wrong. Smaller than Room and emptier and it smells weird » (Donoghue, 2010 : 319). Jack ne retrouve ni les proportions, ni les objets¹⁸³ ni les odeurs dont il garde le souvenir, si bien qu'il identifie ce lieu sans pour autant le reconnaître tout à fait. De plus, le temps passé dans le monde extérieur a définitivement modifié la perception que Jack a de l'espace et de cette pièce en particulier. Ainsi, dans sa

¹⁸³ Depuis son évasion, plusieurs objets considérés comme des pièces à conviction ont été sortis de l'abri de jardin.

composante spatio-temporelle, le récit s'achève sur l'expérience sensorielle de la défamiliarisation vécue par l'enfant-narrateur.

11.5 Traduire la langue défamiliarisante de Jack

Pour le lecteur, le principal ressort de la défamiliarisation est stylistique puisqu'elle repose en premier lieu sur la langue par laquelle il accède au texte et au récit. Comme l'écrit G. Roux-Faucard dans *Poétique du récit traduit* :

Les réactions du lecteur ne sont que les conséquences attendues d'une manipulation opérée par l'écriture. Qu'il soit de proximité ou de distance, l'effet produit par le monde diégétique est bien créé par le texte, par les formulations choisies pour les différents éléments qui, au fur et à mesure que le récit se déroule, le constituent. (Roux-Faucard, 2008 : 71)

Ce propos met en lumière l'effet *cumulatif* des traits stylistiques dans la construction progressive du monde fictionnel par le texte et le lecteur, en fonction des intentions que l'auteur·e a inscrites dans ce texte. La traductologue souligne ici l'importance particulière des *formulations*, catalyseurs de l'alchimie textuelle qui aboutit à l'effet d'illusion consentie. C'est donc le style que j'aborderai à présent, comme catalyseur d'effets et comme fin en soi, puisque la littérarité d'un texte relève de sa finalité esthétique autant que de son efficacité pragmatique. La dimension stylistique des textes à traduire revêt une importance de premier ordre pour la traductrice et pour la chercheuse en traductologie. En effet, les quatre paramètres du dispositif narratif que j'ai détaillés dans le chapitre 2 sont automatiquement reportés d'un texte à l'autre et ne sollicitent donc pas la créativité. En revanche, l'écriture du texte cible est une opération textuelle plus complexe qui met en œuvre des reformulations plus ou moins proches de la traduction littérale. D'après M. Ballard, la traduction créative est « une reformulation en rupture de déductibilité formelle avec l'original, [où] tout passe par une interprétation et une reformulation adéquate globale, l'individu y manifeste pleinement sa maîtrise de la compréhension du TD et sa capacité à réécrire un nouveau TA en relation d'équivalence » (Ballard, 2003 : 90). Le traductologue postule que la présence de certains traits stylistiques ou de références culturelles agissent comme des déclencheurs de créativité puisqu'ils sont perçus par la personne qui traduit comme une contrainte, comme une impossibilité momentanée de traduire et, de ce fait, comme une invitation à faire un usage inventif de la langue cible. Ce sont les éléments que je chercherai à dégager dans la suite de ce

chapitre pour analyser les choix de traduction plus ou moins créatifs qu'ils m'ont amenée à faire.

Le récit de l'expérience singulière de Jack et de sa mère est écrit dans une langue qui participe de l'effet défamiliarisant produit par le roman. La convergence entre l'effet induit par l'univers fictionnel et l'effet produit par le style narratif corrobore l'un des postulats posés par S. Sorlin dans son ouvrage *La défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain* :

[C]es œuvres n'auraient pas pu être écrites en anglais « standard », car l'idiome déformé participe de l'élaboration du thème, des personnages et de l'action. Ces langues de la défamiliarisation produisent le monde fictionnel, et par là seulement, le rendent possible. (Sorlin, 2010 : 14)

E. Donoghue a fait de son roman un lieu d'expérimentation linguistique propice à la création de l'étrange idiolecte d'un jeune enfant qui a vécu quasiment coupé de tout depuis sa naissance. Une langue empreinte d'oralité et marquée par des traits typiquement juvéniles qui participe de la caractérisation, c'est-à-dire de la construction d'une l'image mentale du personnage. Dans l'écosystème clos qui a vu naître Jack, une façon particulière de percevoir, de désigner, de décrire, d'expliquer et de raconter le monde a également vu le jour. Ce style cognitif est en effet caractérisé par la prédominance d'idiosyncrasies, ce qui paraît vraisemblable au lecteur dans la mesure où l'enfant-narrateur n'a eu d'échanges verbaux qu'avec sa mère et une télévision pendant les cinq premières années de son existence. Sa mère lui a transmis une langue, ensemble de structures et de règles de fonctionnement, mais le discours narratif du jeune garçon, la *mise en œuvre* individuelle de cette langue, dévie de façon significative et récurrente par rapport à la norme. J'en analyserai également la dimension *évolutive* puisque la langue de Jack se modifie en fonction de l'action qui se déroule dans le récit. Comme le postule S. Sorlin, la langue et le discours narratif de Jack participent donc effectivement du thème du roman – la captivité et ses conséquences sur un jeune esprit –, de la caractérisation du personnage-narrateur et de l'action de *Room*.

11.5.1 L'idiolecte issu d'un environnement clos : des noms particuliers pour désigner les êtres et les choses

Une première composante du style cognitif de Jack est la désignation, c'est-à-dire la façon dont il s'approprie et modifie les dénominations usuelles pour décrire les êtres, certains objets, activités et jeux à sa façon et selon son point de vue. L'analyse du discours établit la distinction suivante entre les deux notions connexes « désignation » et « dénomination » :

La *dénomination* est une entité lexicalisée *collective* donnée par la langue ; elle nous indique ce qui existe pour *nous*, et non juste pour *moi*. Elle a le pouvoir de nous présenter le monde comme un ensemble d'objets *séparés*, dont l'existence *séparée* est alors effective dans la communauté linguistique. La *désignation* est une référence discursive *individuelle* à des éléments de notre expérience représentés par des dénominations qui n'a pas vocation à être lexicalisée. (Frath, 2015 : 43)

La désignation relève donc de l'idiosyncrasie puisqu'elle met en œuvre une utilisation individuée de la langue et reflète un vécu expérientiel qui n'est pas nécessairement transférables aux autres individus. Par conséquent, de tels éléments verbaux ne sont pas voués à circuler au sein d'une communauté linguistique. Dès la première lecture du roman, cette forme d'appropriation déviante de la langue m'est apparue comme un élément saillant du récit de Jack. La façon dont le jeune narrateur nomme les autres personnages, les animaux, les objets et les choses qui l'entourent contribue à construire l'univers fictionnel au prisme de sa conscience juvénile. Les termes employés nous renseignent également sur les relations que Jack entretient avec cet entourage composé d'animés et d'inanimés.

11.5.1.1 La désignation des deux personnages adultes : la mère et le geôlier

Commençons par les noms des deux adultes qui composent la microcellule familiale à laquelle appartient l'enfant-narrateur et qui constituent les deux pôles opposés de l'univers de Jack. Ces noms sont stables dans la mesure où Jack les utilise à l'identique tout au long du roman.

Le personnage de la mère est systématiquement désigné par le diminutif familial *Ma* ; cette désignation renvoie au seul aspect de son identité que lui connaît Jack jusqu'au moment où celle-ci lui révèle qu'elle a une famille dans le monde extérieur. La dimension relationnelle

non médiate de cet appellatif¹⁸⁴ le distingue de *mummy* et *mother* qui peuvent être employés avec un pronom possessif : *my mummy* ou *my mother* – des formules référentielles qui supposent un discours adressé à une tierce personne et/ou tenant compte de l’existence d’autres référents possibles, les mamans d’autres enfants. La désignation exprime une évidence subjective : pour Jack, il y a forcément une seule Maman au monde, la sienne. *Ma* renvoie surtout à la relation intime et exclusive qu’il entretient avec celle-ci, une relation qui constitue à ses yeux l’unique « propriété définitoire » de la jeune femme. Pour traduire *Ma*, j’ai renoncé à utiliser une forme élidée et empreinte d’oralité telle que *M’mam* qui aurait pourtant conservé une forme d’équivalence formelle en réduisant le désignateur à une seule syllabe. J’ai préféré employer le « Maman » communément utilisé par la plupart des enfants francophones. En effet, le registre associé à *M’mam* est à mon sens à la fois plus familier et plus adolescent que juvénile. Mon choix s’inscrit également dans une décision appliquée à l’ensemble de la traduction, celle d’éviter les formes élidées – aussi appelés écrasements – dont la récurrence peut surcharger la surface visuelle du texte et nuire à sa lisibilité. Comme le souligne J. et Cl. Demanuelli, « [...] tout écrasement est en principe signifié par une apostrophe dans la page imprimée, ce qui pose d’emblée le problème de la lisibilité : surutilisée, l’apostrophe risque d’empâter le texte et d’indisposer le lecteur » (Demanuelli, 1995 : 59). Or dans *Room*, cette désignation est de loin la plus fréquemment utilisée par l’enfant-narrateur.

Elle contribue à l’illusion fictionnelle centrée sur le personnage-narrateur, [*c*]haracter-centered illusion (Caracciolo, 2016 (2) : 218) qui constitue la pierre d’angle d’une expérience lectorielle intersubjective ancrée dans la conscience de Jack. Si le roman contribue à susciter des affects positifs – compassion, admiration, etc. – pour le personnage maternel, il ne donne jamais directement accès à sa vision du monde. Cela n’empêche pas la construction d’un lien empathique entre celle ou celui qui lit et le personnage de la mère mais, cette construction est médiatisée par le je-percevant et le je-narrant, Jack, qui rapporte ses propos et décrit les expressions de son visage, ses réactions ou certains aspects de son comportement qu’il ne comprend pas toujours. Il faut donc utiliser ces indices pour émettre des hypothèses de lecture concernant le personnage maternel, tantôt en accord et tantôt en contradiction avec les suggestions de Jack. Par exemple, lorsque l’enfant-narrateur se réveille la nuit et voit *Ma* envoyer des signaux lumineux par la lucarne :

¹⁸⁴ M. Ballard définit les appellatifs comme « des termes spécifiques (*dad*, *Mr*, *darling*) qui sont utilisés dans la communication directe pour interpeller ou nommer l’interlocuteur tout en indiquant le type de relation sociale ou/et affective que le locuteur entretient ou désire instituer avec lui ». (Ballard, 2003 : 240)

TABLEAU 6

Extrait du texte de départ	Extrait correspondant du texte traduit
Ma standing beside Lamp and everything bright, then <i>snap</i> and dark again. Light again, she makes it last three seconds then dark, then light for just a second. Ma's staring up at Skylight. <u>She does this in the night, I think it helps her get to sleep again.</u> (<i>Ibid.</i> : 27)	Maman est debout à côté de Madame Lampe : tout est allumé et <i>clac !</i> tout redevient noir. Encore allumé, Maman attend trois secondes et noir, et après allumé juste une seconde. Maman regarde Madame Lucarne. Encore noir. <u>Elle fait souvent ça la nuit, je crois que c'est pour se rendormir.</u> (<i>Ibid.</i> : 44)

Malgré un sens aigu de l'observation qui donne lieu à une description à la fois minutieuse et vivante, Jack fait fausse route lorsqu'il essaie de s'expliquer ce qu'il voit. Naïvement inspirée de ses propres astuces pour s'endormir, l'hypothèse qu'avance ce narrateur non-fiable est tout sauf une certitude – *I think/ je crois*. Sa compréhension de la situation – sa captivité et les tentatives de *Ma* pour alerter des personnes du monde extérieur sur leur présence – est limitée. Ces passages favorisent un rapprochement empathique avec l'auteur implicite et avec le personnage maternel. Jack apparaît donc ici comme le narrateur *faillible* que G. Olson distingue du narrateur manipulateur (Olson, 2003 : 100)¹⁸⁵.

J'ai constaté en comparant ma traduction initiale et le fichier Word qui intègre les corrections éditoriales¹⁸⁶ que la courte scène que je viens d'analyser a fait l'objet de deux corrections qui sont récurrentes dans l'ensemble du texte traduit et apparaissent dans la capture d'écran ci-dessous :

FIGURE 1 : CORRECTIONS EDITORIALES APPORTEES A UN EXTRAIT DE MA TRADUCTION DE *ROOM*

Une lumière m'éclaire tout d'unà coup, elle me transperce les yeux. Je regarde par-dessus Madame Couette, mais paupières plissées. Maman est debout à côté de Madame Lampe : tout est allumé et clac, tout redevient noir. Encore allumé, Maman attend trois secondes et noir, et après allumé juste une seconde. Maman regarde Madame Lucarne. Encore noir. Elle fait souvent ça la nuit, je crois que c'est pour se rendormir.

J'attends que Madame Lampe s'éteignes'éteint pour de bon. Je chuchote dans le noir : « Ça y est ? »

¹⁸⁵ Voir chapitre 2, p. 121-124.

¹⁸⁶ Je fais référence au fichier Word de ma traduction initiale que je compare 1. au fichier envoyé en composition (que m'a envoyé Raphaëlle Liebaert, directrice actuelle de la Cosmopolite chez Stock) et 2. au texte du livre effectivement publié par Stock.

La première (*tout d'un coup* → *tout à coup*) restitue une forme moins déviante et moins enfantine que celle que j'avais choisie. Cependant, inspirées par la poétique du texte traduit, d'autres corrections éditoriales sont, au regard de la langue normée par la grammaire, des *incorections*. Ainsi, les subjonctifs présents ont systématiquement été effacés par Claire Do Sêrro, l'assistante d'édition. Lors de notre séance de travail, elle m'a probablement fait valoir la faible probabilité qu'un enfant de cinq ans maîtrise ces formes verbales. À l'échelle microtextuelle, on peut considérer que la notion de compensation¹⁸⁷ s'applique ici aux corrections éditoriales : à l'effacement d'une incorrection succède l'insertion d'une agrammaticalité. Il y a donc restitution d'un effet perdu, une restitution déplacée mais effectivement présente dans le texte et perceptible à la lecture.

L'examen comparatif de ma première traduction et du fichier quasi-définitif archivé par Stock révèle d'autres modifications intéressantes. Il s'agit de la deuxième scène de signaux lumineux.

FIGURE 2 : CORRECTIONS EDITORIALES APPORTEES A UN EXTRAIT DE MA TRADUCTION DE *ROOM*

Pendant la nuit, ~~elle~~Maman fait les signaux lumineux, ça me réveille dans Monsieur Lit. Lampe allumée : ~~je compte jusqu'à pendant~~ cinq secondes ; lampe éteinte, ~~ça fait un~~ : une seconde. Allumée jusqu'à deux. ~~Eteinte jusqu'à~~ secondes. Éteinte deux secondes. Je grogne.

On constate d'emblée que les suppressions et les insertions sont nombreuses en l'espace de trois lignes. Les choix traductifs écartés par l'assistante d'édition trahissent manifestement un souci caractéristique de mon agir professionnel : m'assurer que ma traduction est suffisamment intelligible, qu'elle ne laisse pas trop de choses dans l'ombre. Dans cet extrait, Jack n'est pas intrigué par ce que fait sa mère, il grogne pour protester parce que cela le dérange. De même, le souvenir de la première scène dispense la traductrice de prendre celles

¹⁸⁷ Dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Vinay et Darbelnet définissent la compensation en ces termes : « Procédé stylistique qui vise à garder la tonalité de l'ensemble en rétablissant sur un autre point de l'énoncé la nuance qui n'a pu être rendue au même endroit que dans l'original » (Vinay & Darbelnet, [1958] 2017 : 6).

et ceux qui lisent par la main¹⁸⁸ pour leur *expliquer* ce qui se passe. L'*implication* et la *concision* s'imposent dans ce passage, ménageant ainsi l'espace nécessaire à des « mouvements coopératifs » (Eco, [1979] 2012 : 62).

Pour en revenir aux désignateurs typiques du discours narratif de Jack, l'appellatif *Ma* est parfois intégré dans la formule idiosyncratique *Mine-not-Ma's*. Sa structure n'est pas sans rappeler celle du mot-valise de type congloméré¹⁸⁹ mais elle est composée de deux formes possessives au lieu de substantifs et d'une négation :

TABLEAU 7

Extrait du texte de départ	Extrait correspondant du texte traduit
It's weird to have something that's <u>mine-not-Ma's</u> . Everything else is <u>both of ours</u> . (Donoghue, 2010 : 10)	C'est bizarre d'avoir un secret <u>rien qu'à moi et pas à Moi-et-Maman</u> . Tout le reste est à <u>nous-les-deux</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 22)

L'individualité de Jack s'actualise ici dans un secret qu'il garde pour lui seul au lieu de le partager avec sa mère. Les deux phrases du texte de départ font référence à la possession – individuelle ou commune. Dans le texte traduit, la notion de possession est concentrée dans la préposition *à*. De ce fait, le composite *Moi-et-Maman* renvoie plus directement à la relation fusionnelle que l'enfant-narrateur entretient avec sa mère et à l'être hybride qu'ils semblent former aux yeux de Jack.

Dans ma traduction, j'ai inséré des tirets dans les *deux* collocations pour signaler la parenté entre les deux formes inventées par l'enfant-narrateur. Ce souci de cohérence orthotypographique résulte sans doute d'une intériorisation des pratiques éditoriales qui sont d'usage dans le milieu de l'édition. Il souligne aussi la correspondance entre les deux notions qui permettent à Jack de décrire sa relation avec sa mère. La première collocation m'a été inspirée par l'écart de langage typique des enfants qui ont tendance à placer *moi* avant les pronoms ou les prénoms qui désignent d'autres personnes. En effet, nombre de jeunes locuteurs et locutrices contreviennent à la règle de politesse qui accorde la préséance à l'autre et diront *Maman et moi*, par exemple. *Nous-les-deux* est un amalgame de *tous les deux* et de *nous deux* dont le degré de déviance m'a probablement semblé suffisamment marqué pour témoigner de l'usage à la fois personnel et créatif que Jack fait de la langue, miroir de sa

¹⁸⁸ C'est dans le cadre d'un atelier d'écriture que j'ai entendu Wells Tower décrire certains textes littéraires en utilisant le terme *handholders* ; il s'agit de textes relativement faciles d'accès et qui ne sont pas caractérisés par l'opacité. Je transfère l'expression ici à une approche traductive qui facilite l'accès au texte traduit.

¹⁸⁹ J'emprunte ce terme au linguiste Marc Bonhomme ; pour les besoins de son article consacré aux mots-valises, il en donne un exemple qui est passé dans la langue : *station-service* (Bonhomme, 2009 : 100).

vision du monde. Ces deux notions réapparaissent à la fin du roman : momentanément séparé de sa mère qui a fait une tentative de suicide, Jack parle du manque affectif qu'il ressent comme une incomplétude existentielle :

TABLEAU 8

Extrait du texte de départ	Extrait correspondant du texte traduit
But what I actually meant was, maybe I'm a human but I'm a <u>me-and-Ma</u> as well. I don't know a word for <u>us two</u> . Roomers? (Donoghue, 2010 : 274)	Mais moi, ce que je voulais dire, c'est que je suis peut-être un humain mais aussi <u>un Nous-les-deux</u> . Je connais pas le mot pour « <u>moi et Maman</u> ». Un humain de la Planète Chambre, peut-être. (Donoghue/Buhl, 2011 : 343)

Jack manifeste ici une conscience métalinguistique vécue sur le mode du manque – le mot juste lui fait défaut, il ne le connaît pas, dit-il – alors que les collocations créatives qui lui sont attribuées cernent au plus juste l'entité symbiotique qu'il continue à former avec sa mère, y compris lorsqu'elle est physiquement absente. Si on compare cet échantillon au précédent, on constate qu'E. Donoghue a composé des combinaisons lexicales différentes, dissociées de la notion de possession : *a me-and-Ma* et *us two*. En revanche, j'ai pu réutiliser celles que j'avais trouvées pour traduire le premier passage. Sur le plan morphosyntaxique, *Nous-les-deux* m'a probablement semblé se prêter plus naturellement à la substantivation, d'où sa présence dans la première phrase. L'utilisation de *us two* sans tirets m'a semblé signifiante, elle indique que Jack fait ici référence à une entité moins fusionnelle qu'avant, une entité composée d'individus distincts et séparés. Aussi n'ai-je pas procédé dans ce cas précis à une harmonisation typographique dans la traduction. J'ai plutôt choisi de conserver la dissociation interne de *moi et Maman*. Pour finir, le pluriel de *Roomers* dans le texte de départ n'a pas été restitué par *humains de la planète Chambre*. Il est possible que j'aie envisagé ces trois phrases avant tout comme une réflexion de Jack sur son individualité et sur son identité propres, alors que la deuxième phrase du texte de départ porte sur la singularité qui les caractérise, lui *et* sa mère, comme « extra-terrestres » issus de la captivité. En ce sens, j'aurais probablement dû conserver la forme plurielle qu'on observe dans le texte de départ. Il est également possible qu'il s'agisse d'une omission qui m'aurait également échappé à la relecture.

Dans le récit de Jack, la figure du ravisseur et geôlier est identifiée par le surnom *Old Nick*. Contrairement à *Ma*, cette désignation ne relève pas d'une pratique langagière familiale. Ce n'est pas non plus une invention de l'enfant-narrateur. En anglais, *Old Nick* est l'un des surnoms de Satan. Dans *Room*, cette désignation est fortement imprégnée d'affects négatifs, au point que son utilisation même est source de malaise. La première mention de ce

personnage ne fait pas l'objet d'explications puisque Jack et sa mère le connaissent. Fil du récit, on perçoit néanmoins que la mère et l'enfant souhaitent se protéger de lui. Par exemple, le cadeau que Ma a préparé pour le cinquième anniversaire de son fils – un portrait de lui qu'elle a réalisé au crayon – doit être soustrait à la curiosité de ce personnage encore inconnu des narrataires à ce stade du roman :

I pin Ma's surprise drawing on the very middle of cork tile over the Bed.

She shakes her head. "Not there".

She does not want Old Nick to see. "Maybe in Wardrobe, on the back?" I ask.

"Good idea. " (Donoghue, 2010 : 5-6, je souligne)

Les destinataires du récit découvrent ensuite quelle est la nature de la relation de domination qu'exerce Old Nick sur la mère de Jack et la peur qu'il lui inspire. Cette peur n'échappe pas à l'enfant :

Nothing makes Ma scared. Except Old Nick maybe. Mostly she calls him just *him*. I didn't even know the name for him until I saw a cartoon about a guy that comes in the night called Old Nick. I call the real one that because he comes in the night, but he doesn't look like the TV guy with a beard and horns and stuff. I asked Ma once is he old, and she said he's nearly double her which is pretty old. (Donoghue, 2010 : 12, je souligne)

Ce passage nous renseigne sur l'origine fictionnelle du surnom qui, dans le récit, est issu de la culture télévisuelle de Jack. Abordé sous l'angle de la cognition enfantine, l'extrait est également représentatif de la façon dont l'esprit de Jack établit des parallèles pertinents entre le personnage du dessin animé – représentation classique d'un Satan cornu et barbu – et l'intrus effrayant qui a) ne vient que la nuit, b) est vieux. Ces deux caractéristiques communes justifient l'emploi d'un tel surnom aux yeux de l'enfant-narrateur. Il a tout à la fois une fonction communicationnelle – quand Jack l'utilise, Ma comprend immédiatement de qui il s'agit – et une fonction symbolique dans la mesure où il associe ce personnage à l'incarnation du mal dans la religion chrétienne.

La traduction que j'ai choisie pour cette désignation est issue de plusieurs contraintes : a) trouver un nom chargé d'affects tout aussi négatifs ; b) conserver la référence culturelle ou lui trouver une équivalence susceptible d'être familière à un enfant de cinq ans ; c) dans la mesure du possible conserver *Nick* qui donne lieu à un quiproquo dans la seconde partie du récit. Quand Jack s'efforce de livrer l'identité de son geôlier à la police, il le fait avec les moyens linguistiques dont il dispose à ce stade.

TABLEAU 9

Extrait du texte de départ	Extrait correspondant du texte traduit
“Suspect GOA, <u>first name Nick, Nicholas</u> , no second name.” (Donoghue, 2010 : 147)	« Le suspect n’était plus sur les lieux à notre arrivée : <u>prénom Nick, Nicholas</u> , pas de nom de famille. » (Donoghue/Buhl, 2011 : 190)

J’ai renoncé à procéder par simple report (Ballard, 2003 : 87) car *Old Nick* ne me semblait véhiculer ni la référence au diable ni les affects très négatifs de Jack à l’égard du personnage en question pour les destinataires du texte traduit. La traduction littérale *Le vieux Nick* m’a également semblé peu judicieuse car elle se lit comme un surnom familial, humoristique ou affectueux. J’ai donc conservé *Nick* précédé de *Grand Méchant* pour évoquer par association d’idées le Grand Méchant Loup, figure prédatrice incontournable du folklore enfantin. Comme le prénom *Jack*, *Grand Méchant Nick* inscrit le personnage dans un réseau intertextuel composé de plusieurs contes populaires. Certes, ma solution de traduction aboutit à une perte de la cohérence entre le sémantisme de la désignation *Old Nick* et la description schématique que Jack fait de la figure diabolique qu’il a vue à la télévision : « the TV guy with a beard and horns and stuff » (Donoghue, 2010 : 12). De plus, le lien entre le sens propre de *old* et l’intérêt que Jack porte à l’âge du geôlier est perdu dès lors qu’on retient *Grand Méchant Nick* comme solution de traduction. Cependant, cette traduction participe d’une cohérence thématique qui sous-tend l’ensemble du récit, l’opposition entre *Jack* – prédisposé par son prénom à délivrer sa mère d’un mauvais géant – et *Grand Méchant Nick*, que son nom présente comme un géant et un prédateur. On retrouve cette opposition symbolique et manichéenne dans de nombreux passages du roman qui constituent un réseau signifiant. Lorsque Jack décrit ce qu’il a entraperçu d’Old Nick et s’interroge sur le pouvoir maléfique de son regard, il essaie de cerner sa propriété maléfique en le comparant aux zombies, aux ogres et, enfin, aux géants malfaisants comme celui de *Jack et le tueur de Géants* (Donoghue, 2010 : 26-27¹⁹⁰). Ce passage fait écho à celui où Jack donne libre cours à son imagination tout en sautant sur le lit (Donoghue, 2010 : 13¹⁹¹). Le Tueur de Géants qu’imagine alors l’enfant-narrateur est chaussé des bottes de sept lieues, accessoire associé à la liberté de déplacement sur de grandes distances et, potentiellement, à l’évasion qui assurera sa victoire symbolique sur le geôlier.

À deux reprises durant cette évasion, l’enfant-narrateur associe explicitement la figure du géant-ogre prédateur à Old Nick. Les extraits de son récit sont présentés ci-après.

¹⁹⁰ Voir *supra*, p. 187.

¹⁹¹ Également p. 187.

TABLEAU 10

Extraits du texte source	Extraits correspondants du texte traduit
The <i>beep beep</i> again, then the <i>click</i> , that means Door is open. The ogre's got me, <i>fee fie foe fum</i> . (Donoghue, 2010: 137)	Encore le <i>bip-bip</i> et après le clic, ça veut dire que Madame Porte est ouverte. L'ogre m'a pris : « Ça sent la chair fraîche ! ¹⁹² » (Donoghue/Buhl, 2011 : 182)
A roaring behind me that's him, it's Old Nick coming to tear me in half <i>fee fie foe fum</i> [...]. (Donoghue, 2010: 140)	J'entends rugir derrière moi, c'est lui, Grand Méchant Nick, qui vient me couper en deux (« Ça sent la chair fraîche ! ») [...]. (Donoghue/Buhl, 2011 : 182)

En définitive, dans le texte de départ, l'imaginaire de Jack et, par conséquent le récit sont dominés par ces références à des créatures légendaires et malfaisantes issues de contes pour enfants. La figure du diable introduite par le surnom passe au second plan car elle est moins familière et significative pour Jack que les ogres, les loups, les géants, etc. Le choix de traduction que j'ai fait pour restituer Old Nick en français découle de cette caractéristique cognitive et accentue le glissement référentiel, en l'éloignant du christianisme et en le rapprochant du folklore enfantin.

11.5.1.2 Les désignations animistes issues de la captivité

Selon les auteurs de *Homo Fabulator*, l'« une des premières opérations par lesquelles l'être humain, une fois acquise la faculté de langage, connaît et s'approprie l'espace, consiste à lui donner un nom. Les noms jouent en effet un rôle aussi important, aussi bien dans la vie courante que dans la description géographique et dans le roman » (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 302).

Ces propos renvoient en premier lieu à un aspect spécifique de la dénomination : les noms de lieux ou toponymes qui, d'après les auteurs, ont non seulement « une valeur d'orientation cognitive » mais aussi « une fonction réaliste » et « une valeur évocative » (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 302). Dans *Room*, roman de la captivité dont l'action débute à huis clos dans un espace confiné, il y a tout d'abord la façon dont l'enfant-narrateur désigne les éléments physiques stables de son cadre familial qui est comparable à un paysage miniature. Les meubles, les objets et les murs qui l'entourent sont désignés par des termes tels que « Bed » (Donoghue, 2010 : 3) pour le lit, « Skylight » (Donoghue, 2010 : 3) pour l'unique lucarne qui

¹⁹² La principale raison qui m'a amenée à traduire *fee fie foe fum* par (« Ça sent la chair fraîche ! ») procède du même raisonnement que le choix de Grand Méchant Loup pour resituer Old Nick. Il s'agit d'une forme d'adaptation culturelle ; elle découle du fait que *fee fie foe fum* déclenchera immédiatement des souvenirs dans la mémoire des Anglo-Saxon·nes qui connaissent *Jack and the Giant Beanstalk* tandis que « Ça sent la chair fraîche ! » a bien plus de chances de se trouver dans le bagage cognitif des lectrices et des lecteurs de culture française.

donne du jour dans l'abri de jardin, « Rug » (Donoghue, 2010 : 4) pour le tapis sur lequel la mère de Jack a accouché, etc. La majuscule à l'initiale et l'absence presque systématique de déterminants tels que *the* ou *a/an* ou de pronoms possessifs comme *my* indiquent que Jack utilise les noms d'objets comme des noms de personnes ou anthroponymes. À ce stade du récit, l'enfant-narrateur n'a pas besoin distinguer nom propre et nom commun¹⁹³ :

Jack does not see the difference between common nouns like “table” and proper nouns since he takes both as referring to a unique token, not to a type or category of objects. Hence, Donoghue writes “Table” in order to convey the sense that, for Jack, there is only one table in the world — the one in his room. (Caracciolo, 2016 : 59)

Certes, du fait de sa situation d'enfant captif, Jack considère la plupart des objets comme uniques mais ce phénomène cognitif est indissociable d'un investissement affectif. Aussi longtemps qu'il reste enfermé dans l'abri de jardin, l'usage qu'il fait de la désignation indique clairement qu'il perçoit ces objets familiers comme des présences amicales comparables à des personnes. Cette analyse est confirmée par la linguiste et stylisticienne Linda Pillière qui aborde le cas de *Room* dans son étude sur la traduction du style cognitif, « Style and Voice : Lost in Translation » :

The names of the objects, preceded by the zero article and written with an initial capital letter, function as proper nouns, suggesting Jack has a personal relationship with objects. This is stylistically reinforced in English by the use of personal pronouns *he* or *she* to refer to the objects. (Pillière, 2018 : 235)

De fait, le pronom qu'utilise Jack pour décrire la chaise à bascule n'est pas *it* mais *her* : « I can skateboard on Rocker without holding on to her [...] » (Donoghue, 2010 : 4, je souligne). Il prête volontiers des sensations à ces objets et, s'ils sont abîmés, il considère cela comme des blessures : « I stroke Table's scratches to make them better, she's a circle all white except gray in the scratches from chopping food » (Donoghue, 2010 : 6, je souligne). De même, par analogie avec son propre corps, Jack décrit l'intérieur du four comme un ventre chaud dans lequel certains aliments sont mis à cuire par sa mère : « I lick the spoon, then Ma puts the cake into Stove's hot tummy » (Donoghue, 2010 : 21, je souligne). Les bruits émis par certains meubles sont interprétés comme l'expression de leurs sentiments ou de leurs réactions :

I flat the chairs and put them beside Door against Clothes Horse. He always grumbles and says there's no room but there's plenty if he stands up really straight. I can fold up flat too but not quite as flat because of my muscles, from being alive. (Donoghue, 2010 : 8, je souligne)

¹⁹³ Il y a quelques exceptions à ce phénomène : notamment « my chair », qui s'explique par le fait qu'il y a plusieurs chaises dans l'abri de jardin : « the chairs » (Donoghue, 2010 : 8, je souligne) et « the furnitures » (Donoghue, 2010 : 15-16).

La vision animiste dont les désignations-personnifications sont symptomatiques donne la mesure de la compétence *fictionnelle* de cet enfant, de sa capacité à *imaginer* des personnages fictifs tels que le séchoir à linge, la porte, le lit, la table, etc. qu'il choisit de percevoir comme des présences anthropomorphiques. Cependant, la dernière phrase de l'extrait indique au lecteur que Jack n'est pas dans la confusion mentale ; il sait parfaitement faire la différence entre un objet inanimé et un être vivant tel que lui¹⁹⁴. Toujours est-il que Jack établit un parallèle entre la possibilité d'« aplatir » une chaise pliante pour la ranger contre un mur et sa propre capacité à se « coller » au mur. L'activité cognitive et ludique de Jack nous fait entrer de plain-pied dans un univers fictionnel hybride où les points communs entre l'animé et l'inanimé sont mis en relief – *foregrounded* – au détriment des différences qui les séparent :

Le monde de l'enfant est un monde d'actions, un monde narratif, construit autour d'épisodes qui mettent en jeu ses rapports avec ses semblables et avec le monde qui l'entoure. [...] [Il] attribue aux choses qui l'entourent les propriétés du vivant : les objets sont conscients et ont une activité intentionnelle comparable à la sienne ; l'auto dort quand elle est au garage et se réveille au moment du départ. (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 46, je souligne)

Dans ce petit univers hybride que l'on pourrait qualifier d'archi-fictionnel – une fiction dans la fiction –, Jack interagit avec les objets comme il le fait avec les êtres vivants (sa mère, une souris, une araignée). L'usage de la dénomination est symptomatique de cette activité *relationnelle*. La fin du roman donne toute la mesure de l'importance que revêtent pour Jack les adieux à son ancien lieu de vie, la nécessité de prendre congé de cet espace auquel il s'était attaché comme à un parent. Il a besoin de dire au-revoir aux objets qu'il percevait comme une présence bienveillante ou comme des compagnons de jeux :

« Good-bye, Wall. » Then I say it to the three other walls, then « Good-bye, Floor. » I pat Bed, « Good-bye, Bed. » I put my head down in Under Bed to say « Good-bye, Eggsnake. » In Wardrobe I whisper, « Good-bye, Wardrobe. » (Donoghue, 2010 : 320)

Pour en revenir à l'extrait dans lequel Jack parle du séchoir à linge (Donoghue, 2010 : 8), les narrataires sont invités à se prêter à un double jeu, à une feintise ludique intratextuelle qui opère à deux niveaux : a) imaginer avec l'enfant-narrateur que le séchoir à linge formule les pensées que ce dernier lui prête ; b) procéder à un décodage qui lui permet en même temps de comprendre ce qui se passe en réalité – le séchoir à linge grince et résiste lorsque l'enfant-narrateur range les chaises pliantes dans le coin qui se trouve entre la porte. Cette lecture à

¹⁹⁴ Il est utile de préciser que ces désignations – Jack est le seul à les utiliser – constituent une convention tacite entre Ma et son fils. Ainsi qu'elle le lui rappelle à une occasion, ils ont décidé ensemble que ces noms sont acceptables :

« “That’s TV Wall”.

“That’s just the way we call it”, she says [...] » (Donoghue, 2010 : 42, je souligne).

double niveau dont la « clé d'accès » est la désignation qui personnifie les objets procède d'une dynamique visuelle par laquelle la focale fait un zoom sur les objets qui semblent s'animer puis les fige à nouveau dans leur inertie d'inanimés. Cette dynamique de la défamiliarisation, M. Caracciolo la décrit ainsi : « [T]he dynamic of their empathetic responses reveals an interplay between perspective taking and engaging with the narrators » (Caracciolo (1), 2016 : 76).

11.5.2 Premières solutions de traduction retenues pour construire l'idiolecte de Jack

11.5.2.1 Les choix de traduction portant sur la désignation

L'examen réflexif des premières solutions de traduction que j'ai adoptées pour rendre le style propre à *Room* et recréer la défamiliarisation qui en découle s'appuie non seulement sur mes souvenirs mais aussi sur l'article de L. Pillière que j'ai déjà mentionné. Son étude porte sur les enjeux traductifs soulevés par la restitution de la voix narrative dans plusieurs romans anglophones contemporains, dont celui qui m'occupe. Ce détour par la perspective traductologique d'une autre chercheuse apporte un éclairage précieux à mes propres réflexions. La question de la restitution des noms et des pronoms « he » et « she » employés par Jack lorsqu'il parle d'objets occupe une place importante dans l'analyse stylistique de *Room* que propose L. Pillière¹⁹⁵ :

In French, where nouns automatically have a masculine or feminine gender, using *il* or *elle* would not be stylistically marked or deviant. Buhl has therefore opted to introduce an honorific *Mademoiselle*, *Madame* or *Monsieur*, according to the gender of the noun. (Pillière, 2018 : 235)

En effet, les pronoms utilisés par Jack m'ont d'emblée amenée à prendre deux décisions. En premier lieu, celle d'expliciter la personnification des objets induite par les pronoms personnels en ajoutant des appellatifs susceptibles de produire le même effet déviant en français. Ensuite, s'agissant du *genre* des pronoms, j'ai décidé d'adopter systématiquement celui qui est d'usage en langue française. Dans le texte de départ, le mot *Lamp* est associé au masculin *he* (Donoghue, 2010 : 4), *Rug* au féminin *her* (Donoghue, 2010 : 5), *Watch* au masculin *he* (*Ibid.*), etc. En anglais, aucun de ces substantifs n'est grammaticalement genré et je suis partie du principe qu'ils avaient été choisis de façon aléatoire par l'auteure. En français, le genre de la plupart des substantifs relève d'une codification qui impose sa loi.

¹⁹⁵ Voir supra, p. 210 (Pillière, 2018 : 235).

Partant du principe qu'à l'âge de cinq ans, l'enfant francophone n'a plus de doute sur le genre grammatical associé aux noms des objets de la vie courante, j'ai décidé de restituer les pronoms correspondant à la codification d'usage. La stratégie de traduction consistant à insérer *Mademoiselle*, *Madame* ou *Monsieur* devant le nom de quasiment tous les éléments du mobilier et des appareils électriques de l'abri de jardin résulte donc non seulement du souci de restituer la personnification des meubles et des objets observée dans le texte de départ mais aussi d'une nécessité liée à la vraisemblance diégétique du discours d'un enfant-narrateur de cinq ans. Je présente, soulignées ci-dessous, les désignations choisies par E. Donoghue et les choix de traduction explicitant que j'ai faits pour les restituer. J'ai indiqué dans la troisième colonne le choix d'une traduction plus littéralisante. La traduction à l'économie n'est pas nécessairement moins efficace au sens de productrice de l'effet recherché mais je l'ai écartée pour les raisons que je viens d'exposer¹⁹⁶.

TABLEAU 11

Extrait du texte source	Choix de traduction retenu	Choix de traduction écarté(s)
Ma leans out of Bed to switch on <u>Lamp</u> , <u>he</u> makes everything light up <i>whoosh</i> . (Donoghue, 2010 : 3)	Maman se penche pour allumer <u>Madame Lampe</u> qui fait la lumière, rapide comme l'éclair. (Donoghue/Buhl, 2011 : 13)	ØLampe
I look at <u>Rug</u> with <u>her</u> red and brown and black all zigging around each other. (<i>Ibid.</i> : 4)	Je regarde <u>Monsieur</u> Tapis avec <u>ses</u> petits zigzags rouges, marron et noirs qui s'enroulent. (<i>Ibid.</i> : 14)	ØTapis [...].
I can skateboard on <u>Rocker</u> without holding on to <u>her</u> then I <i>whee</i> back onto <u>Duvet</u> and I'm snowboarding instead. (<i>Ibid.</i> : 4).	J'arrive à faire basculer <u>Monsieur Rocking-Chair</u> vers l'avant comme un skateboard sans me tenir et <i>youpi</i> ! je me catapulte sur <u>Madame Couette</u> pour faire du surf des neiges. (<i>Ibid.</i> : 15)	ØRocking-Chair ØCouette
She gets out of Bed and goes to Thermostat [...]. (<i>Ibid.</i> : 4)	Maman se lève et s'approche de Monsieur Thermostat [...]. (<i>Ibid.</i> : 14)	ØThermostat
At 8:30 I press the button on TV [...]. (<i>Ibid.</i> : 10)	À 8h30 j'appuie sur le bouton de Madame Télé [...]. (<i>Ibid.</i> : 22)	ØTélé
Wardrobe (<i>Ibid.</i> : 3)	Petit Dressing (<i>Ibid.</i> : 13)	Ø Dressing Ø Armoire Monsieur Dressing Madame l'Armoire

La traduction de *Wardrobe* fait figure d'exception au sein du corpus traduit puisqu'il s'agit du seul élément de mobilier qui n'est pas traduit à l'aide d'un appellatif. Dans le texte de départ, cette désignation apparaît dès l'incipit du roman. Elle renvoie à l'espace clos dans lequel la

¹⁹⁶ J'ai trouvé sur le site collaboratif Babelio le commentaire d'une lectrice (pseudonyme : sabine59, critique du 21/03/2016) qui dit avoir été désarçonnée par la personnification ostentatoire des objets de l'abri de jardin. Il semble que cela ait, dans un premier temps, constitué pour elle un obstacle à l'immersion fictionnelle.

mère de Jack a aménagé un couchage pour soustraire son fils à l'attention de leur geôlier. C'est une sorte de refuge destiné à protéger Jack, qui doit s'y installer chaque soir dès neuf heures, avant l'arrivée possible de Grand Méchant Nick. C'est également le *petit* lit qui lui est réservé par opposition au *grand* lit dans lequel il peut aller dormir près de sa mère lorsqu'il n'y a plus de danger. J'ai donc préféré utiliser l'adjectif *Petit*. Le terme *Dressing* m'a semblé préférable à *Armoire* pour des raisons purement linguistiques associées à un dialogue de la suite du roman. Lorsque Jack se retrouve dehors suite à son évasion, la police lui demande quel est son âge puis quelle est son adresse mais il ne comprend pas la deuxième question. Le malentendu se prolonge dans l'un des premiers échanges entre l'enfant-narrateur et des personnes du monde extérieur :

TABEAU 12

Extrait du texte à traduire	Extrait correspondant du texte traduit
Officer Oh says something I don't hear. <u>Then about a dress.</u> She says it twice. [...] « I don't have <u>a dress.</u> » « No ? Where do you sleep at night ? » « <u>In Wardrobe.</u> » « In a wardrobe ? » (Donoghue, 2010 : 145-146)	Madame l'Agent Oh dit un truc que j'entends pas. <u>Après elle demande la Dresse.</u> Elle répète ça deux fois. [...] - J'en ai pas, de <u>la Dresse.</u> - Mais si, où dors-tu la nuit ? - <u>Dans Petit Dressing.</u> - Dans un dressing ? (Donoghue/Buhl, 2011 : 189)

Le dialogue issu du texte de départ repose sur la confusion phonique entre les mots *address* – un terme absent du lexique de Jack – et *a dress*, qu'il connaît. En français, pour restituer ce malentendu en scindant le mot adresse, j'ai été contrainte d'inventer un substantif qui n'existe pas en français : la Dresse. Ma traduction aboutit à une inévitable perte du sémantisme du mot *dress* (la robe), présent dans le texte de départ. Par un heureux hasard, les similitudes phonétiques et orthographiques entre « Dresse » et « Dressing » compensent partiellement cette perte et conservent tout son sens à la fin du dialogue.

Pour traduire les désignations de certains objets, animaux et insectes, j'ai ensuite procédé par oppositions en optant tantôt pour *Mademoiselle* et tantôt pour *Petit(e)*. Des exemples significatifs sont présentés dans le tableau ci-après.

TABLEAU 13

Extrait du texte source	Choix de traduction retenu	Choix de traduction écarté(s)
Spider (Donoghue, 2010 : 8)	Petite Araignée (Donoghue/Buhl, 2011 : 20)	Mademoiselle Araignée
Mouse (<i>Ibid.</i> : 31)	Mademoiselle Souris (<i>Ibid.</i> : 49)	Petite Souris
Toothbrush (<i>Ibid.</i> : 7)	Mademoiselle Brosse à Dents (<i>Ibid.</i> : 19)	Petite Brosse à Dents
Pen (<i>Ibid.</i> : 12)	Petit Stylo (<i>Ibid.</i> : 25)	Monsieur Stylo

Comme l'illustrent les deux premiers exemples ci-dessus, j'ai ensuite estimé nécessaire de moduler le rendu des noms de certains objets et de petites créatures – une araignée et une souris. Au moment où s'ouvre le récit de Jack, l'araignée lui est familière et il cherche à la protéger : en effet il cache son existence à sa mère pour éviter qu'elle ne la tue comme elle a déjà tué des fourmis par le passé. J'ai donc choisi l'adjectif *Petit* pour sa valeur hypocoristique qui dénote l'affection mais aussi parce qu'il correspond à la taille et à la vulnérabilité de l'insecte. En revanche, j'ai préféré utiliser *Mademoiselle* pour la souris que Jack découvre quelques jours après ses cinq ans. Cet appellatif réintroduit une certaine distance vis-à-vis d'un animal inconnu de l'enfant. L'émerveillement que la souris provoque chez le personnage-narrateur est perceptible dans ses propos : « He's alive for real, he's the biggest alive thing I ever saw, millions of times bigger than the ants or Spider » (Donoghue, 2010 : 31).

De même, concernant deux objets de taille comparable, la brosse à dents et le stylo, je suis partie du principe que le jeune narrateur est moins attaché à la brosse à dents – généralement associée à une corvée quotidienne – qu'au stylo avec lequel il s'amuse à écrire. Ces premiers choix de traduction sont donc motivés à la fois par le texte de départ et par un souci de cohérence dans le texte d'arrivée en cours d'écriture. Ils sont également motivés par les affects vraisemblablement attribuables à un jeune enfant qui entretient une relation particulière avec les objets qu'il utilise au quotidien. Ce degré de vraisemblance résulte cependant d'une lecture personnelle et subjective du texte. Une autre personne estimerait peut-être qu'il n'y a pas de raison valable d'introduire une différence dans la traduction des désignations de la brosse à dents et du stylo.

J'aborderai à présent deux exemples supplémentaires de désignations dont le rendu en français se distingue des choix de traduction dont j'ai fait état jusqu'à présent.

TABLEAU 14

Extrait du texte source	Choix de traduction retenu	Choix de traduction écarté(s)
At 8 : 30 I press the button on TV and try <u>between the three</u> . I find <i>Dora the Explorer</i> , yippee. Ma moves <u>Bunny</u> around real slow to better the picture with his ears and head. (Donoghue, 2010 : 10)	À 8 h 30 j'appuie sur le bouton de Madame Télé et j' <u>essaie les trois chaînes</u> . Je trouve <i>Dora l'Exploratrice</i> , youpi ! Maman tourne <u>Lapinot L'Antenne</u> tout doucement pour faire l'image meilleure <u>avec ses oreilles et sa tête</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 22)	Monsieur Lapinot Petite Antenne

L'analyse rétrospective que je propose pour le choix de *Lapinot l'Antenne* aboutit à la mise en évidence d'une forme d'explicitation. Dans son analyse des tendances déformantes, A. Berman associe cette notion à la clarification. Il indique que l'explicitation est inhérente à la traduction et la définit comme « la manifestation de quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l'original. La traduction, par son propre mouvement, met au jour cet élément » (Berman, 1999 : 55). Il voit dans « ce pouvoir d'éclairage, de manifestation » le suprême pouvoir de la traduction » et l'oppose à « l'explication [qui] vise à rendre "clair" ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original » (Berman, 1999 : 55). Ainsi, dans la première phrase que j'ai traduite, j'ai inséré le mot *chaîne* dont l'omission me semblait plus problématique en français que dans le texte de départ. C'est le même souci de clarté qui a ensuite motivé l'ajout de *L'Antenne* et m'a permis de trouver surnom caractérisé par une allitération¹⁹⁷. La désignation ainsi obtenue m'a probablement été inspirée par la proximité de *Dora l'Exploratrice* qui présente une structure morphosyntaxique identique. L'écart formel entre *Lapinot L'Antenne* et les autres désignateurs qu'utilise Jack est indéniable. Cependant, cette désignation aboutit également à une personnification et son utilisation conserve une vraisemblance diégétique – on peut vraisemblablement l'attribuer à Jack. Ce choix de traduction s'inscrit dans une stratégie d'ensemble visant à saisir une occasion de recourir à une forme saillante qui s'insère dans le système de désignations différenciées que j'ai créées en français : en tenant compte des effets créés par le texte de départ, de la logique propre au texte d'arrivée, des contraintes qu'impose la langue d'arrivée et des opportunités qu'elle offre, je me suis sentie libre de créer une forme originale, certes contestable mais pas injustifiée.

Un dernier échantillon de corpus illustre le cas de figure correspondant à la perte d'un écart : il s'agit d'un cas particulier, en l'occurrence un nom d'objet atypique dans l'idiolecte de Jack.

¹⁹⁷ « L'allitération est la répétition d'un son ou d'un groupe de sons à l'initiale de plusieurs syllabes ou de plusieurs mots d'un même énoncé. » (Ballard, 2004 : 297)

TABLEAU 15

Extrait du texte à traduire	Extrait correspondant du texte traduit
Ma doesn't like <u>Meltdy Spoon</u> but he's my favorite because he's not the same. (Donoghue, 2010 : 6)	Maman n'aime pas <u>Grande Cuiller Fondue</u> , mais c'est ma préférée parce qu'elle est pas pareille que les autres. (Donoghue/Buhl, 2011 : 17)

La désignation de cette cuiller – dont le manche en plastique a été déformé au contact d'une casserole d'eau bouillante – présente une morphologie atypique comparée aux désignations des autres meubles et objets de la geôle domestique où Ma et Jack sont enfermés. En effet, l'objet est désigné par deux termes au lieu d'un : un adjectif qualificatif et un nom. L'adjectif comporte deux suffixes dérivationnels, la terminaison du participe passé « -ed » et le suffixe « -y » qui permet de transformer des substantifs en adjectifs (*storm* → *stormy weather*). Cette combinaison morphologique originale est à la fois fautive sur le plan grammatical et tout à fait intelligible sur le plan sémantique. L'association inventive des deux suffixes m'a semblé impossible à mettre en œuvre en français. J'ai donc renoncé à trouver une forme morphologiquement déviante pour traduire cet élément lexical et opté pour *Grande Cuiller Fondue*. Certes, l'adjectif *fondue* peut être considéré comme une sous-traduction : le sémantisme est conservé mais l'originalité formelle est perdue. *Grande Cuiller Fondulée* aurait constitué une variante plus inventive mais sémantiquement plus éloignée du texte source, qui mentionne des cloques sur le revêtement en plastique du manche et non pas des ondulations. Cela explique peut-être pourquoi je n'ai pas fait preuve d'autant d'audace pour ce choix traductif que pour le précédent. Enfin, lorsque s'est posée la question du choix d'un appellatif ou d'un adjectif à placer devant *Cuiller Fondue* pour l'insérer dans le réseau isotopique des désignations en langue cible, j'ai spontanément opté pour *Grande*. Pourquoi avoir choisi d'ajouter *Grande* plutôt que *Petite* en l'absence d'indication explicite concernant le type de cuiller dont il s'agit ? Je suis partie du principe qu'il s'agissait d'une cuiller à soupe. En effet, d'après mon expérience du monde anglophone, ce format est généralement utilisé pour manger les trois aliments consommés avec la *Grande Cuiller Fondue* dans le récit – des céréales (Donoghue, 2010 : 6), de la bouillie (Donoghue, 2010 : 53) et une assiette de pad thaï (Donoghue, 2010 : 293).

Ces éléments de corpus donnent la mesure de la liberté créative que je me suis accordée, liberté d'*explicit* et de *moduler* le rendu des désignations-personnifications en fonction de contraintes linguistiques et intra-fictionnelles, et des indices sémantiques que j'ai relevés dans le texte de départ. L'examen des solutions de traduction que j'ai retenues confirme que la traduction, « réécriture qui s'effectue selon un processus complexe dépassant la simple

reformulation » (Ballard, 2003 : 16), nécessite certaines interventions ponctuelles motivées par la lecture attentive du texte source. Les choix que j'ai faits pour restituer l'effet déviant des pronoms *him* et *her* en relation avec les meubles et les objets de l'abri de jardin peuvent être décrits comme un « **étoffement**, qui est un ajout justifié ou nécessaire et qui constitue une authentique opération de traduction » (Ballard, 2003 : 50, les caractères gras sont de l'auteur). Le traductologue précise que l'étoffement est un ajout motivé par des contraintes liées à la langue d'arrivée, ce qui est bien le cas ici puisqu'en français *il* et *elle* peuvent renvoyer à des choses sans que cela constitue un écart. Il estimerait peut-être que la façon dont j'ai ensuite élaboré un réseau d'appellatifs différenciés en fonction de ma lecture du roman aboutit à des ajouts discutables, tels que *Madame*, *Mademoiselle*, *Monsieur*, *Petit(e)* et *Grand(e)* :

Ce genre d'ajout risque de générer des discussions impliquant des présupposés théoriques faisant intervenir les notions de fidélité (à la lettre ou à l'esprit) et le degré d'intervention personnelle dévolu au traducteur. [...] Par exemple, certains ajouts, qui semblent permis ou induits par le contexte, sont en fait des ajouts personnels non motivés par la syntaxe ou la morphosyntaxe de la LA. [...] On peut dire que là intervient vraiment **la subjectivité du traducteur** en tant que co-écrivain du texte d'arrivée. (Ballard, 2003 : 50-51, les caractères gras sont de l'auteur, les caractères gras sont de l'auteur)

Indéniablement, ma traduction des désignateurs idiosyncratiques employés dans *Room* procède en partie d'une lecture personnelle et subjective du texte à traduire. Elle introduit une hétérogénéité lexicale dans le texte d'arrivée qui n'est pas perceptible à *la surface* du texte de départ. Cependant, dans ce cas précis, la syntaxe et la morphosyntaxe sont entrées en ligne de compte pour motiver mes premiers choix de traduction, à savoir les appellatifs. À défaut d'être fidèles à la lettre du texte, de tels choix de traduction rendent explicitement le faisceau cohérent d'indices disséminés dans le texte de départ – des indices textuels tels que des pronoms, une majuscule à l'initiale des noms communs, etc. – *et* des indices fictionnels inscrits dans le récit lui-même. J'ai cherché à traduire non seulement les mots eux-mêmes mais aussi l'effet recherché par leur mise en forme et par leur mise en discours.

11.5.2.2 Les noms donnés aux personnages et aux objets du monde extérieur

Suite à son évasion, Jack est soudain confronté à une reconfiguration radicale de son univers : le monde plus vaste qu'il découvre est peuplé d'une multitude d'êtres vivants et rempli de quantité d'objets. L'idiolecte de l'enfant-narrateur évolue en conséquence, preuve de sa capacité d'adaptation cognitive à un nouvel environnement caractérisé par la démultiplication

et par l'apparition d'êtres de chair et d'os qui lui semblent tout droit sortis de son poste de télévision. Ainsi, le premier homme qu'il rencontre lui paraît étonnamment grand, proche et odorant : « Looks like a TV person but nearer and wider and with smells, a bit like Dish Soap and mint and curry all together » (Donoghue, 2010 : 143). Cet homme, sa petite fille et leur chien Raja qui a mordu Jack. L'homme est la première personne du monde extérieur qui adresse la parole à Jack :

« I'm Ajeet, by the way, » the man person says, « and this is my daughter – hang on, Naisha. [...]. Raja's really sorry he bit you. » (Donoghue, 2010 : 143, je souligne)

Une première évolution significative du style cognitif de Jack est la façon dont l'enfant-narrateur désigne les individus qu'il rencontre, en faisant un usage particulier des anthroponymes qu'il entend : c'est ainsi qu'il emploie Raja, Ajeet et Naisha comme des qualificatifs associés à l'hyperonyme correspondant à la catégorie humaine ou animale qu'il connaît – *dog*, *man*, *baby*. Cette désignation analytique qui associe individu et espèce/catégorie indique que Jack a saisi que ces êtres sont uniques mais qu'ils possèdent également des caractères génériques. Les groupes nominaux ainsi formés sont précédés du déterminant *the* : « the Raja dog » ; « the Ajeet man » ; « the Naisha baby » (Donoghue, 2010 : 144) ce qui creuse une distance entre l'enfant-narrateur et ces êtres qui ne lui sont pas familiers.

On note cependant que « the baby Naisha » (*Ibid.*) est aussi utilisé à deux reprises par l'enfant-narrateur comme variante à la collocation précédente. C'est au moyen d'une construction sémique similaire qu'il désigne l'un des deux officiers de police qui va le prendre en charge : le désignateur « The man police » (Donoghue, 2010 : 147) inverse les composants sémiques du mot *policeman*. Intelligibles d'emblée pour le lecteur, ces désignateurs font apparaître une certaine confusion dans l'esprit de Jack et renforcent le sentiment d'étrangeté véhiculé par son récit. Alors que la personnification des objets à l'intérieur de l'abri de jardin produisait un effet de loupe, le discours narratif de Jack aboutit ici à l'effet inverse. Les humains du monde extérieur semblent presque réifiés, et, dans un premier temps du moins, manquent d'épaisseur et de réalité aux yeux de l'enfant-narrateur. Ainsi, lorsqu'il entre dans un hôpital pour la première fois, l'usage de l'article défini *the* ou indéfini *a* pour désigner des personnes indiquent que Jack identifie avant tout leur appartenance à une catégorie qui s'apparente à une classe d'objets : « There's a somebody

called the Admission Coordinator [...]. They all look like the persons on the medical planet¹⁹⁸, I have to keep remembering they're real » (Donoghue, 2010 : 163, je souligne).

Dès que Jack se retrouve dehors, sa relation avec les objets du monde extérieur évolue et devient moins personnelle, comme l'indique l'utilisation des articles et l'absence de majuscules à l'initiale des noms communs qu'il emploie à ce stade. Dans les premiers temps, il continue à considérer les objets de son lieu de vie initial comme *plus réels* que ceux du monde extérieur : « The faucet's like the real ones in Room but wrong shaped » (Donoghue, 2010 : 162, je souligne). Le robinet qui lui semble déformé compte parmi les premiers objets de cet univers étrange. L'existence d'une multiplicité d'objets identiques – alors qu'ils étaient soit uniques soit en nombre limité dans l'abri de jardin – est un autre aspect du monde extérieur qui laisse l'enfant perplexe : « The patrol car looks like the same car but I don't know, things in Outside are tricky » (Donoghue, 2010 : 162, je souligne). Si la dimension personnelle de la relation qu'entretient Jack avec la plupart des objets disparaît au fil du récit, l'animisme perdure, comme l'illustre le passage suivant : « When the door knocks, Ma lets Dr Clay in » (Donoghue, 2010 : 180). De même, lorsque sa mère lui apprend que leur ravisseur a été arrêté par la police, c'est au pick-up d'Old Nick que pense l'enfant-narrateur : « I wonder if the brown truck in jail too » (Donoghue, 2010 : 183).

¹⁹⁸ Jack croit que les différentes chaînes du téléviseur permettent de voir différentes planètes habitées par des êtres au statut ontologique incertain.

11.5.2.3 La traduction des noms de personnages et d’objets du monde extérieur

Le tableau ci-après présente les choix de traduction portant sur les désignations employées à ce stade du récit.

TABEAU 16

Éléments du texte de départ	Traductions proposées
the Raja dog (Donoghue, 2010 : 144)	Raja le Chien (Donoghue/Buhl, 2011 : 187)
the Ajeet man (<i>Ibid.</i> : 144)	le monsieur Ajeet (<i>Ibid.</i> : 187)
the Naisha baby (<i>Ibid.</i> : 144)	le bébé Naisha (<i>Ibid.</i> : 187)
the baby Naisha (<i>Ibid.</i> : 144)	le bébé Naisha (<i>Ibid.</i> : 187)

Éléments du texte de départ	Traductions proposées
the baby Naisha (<i>Ibid.</i> : 145)	le bébé Naisha (<i>Ibid.</i> : 188)

Dans le texte source, les groupes nominaux qu’utilise l’enfant-narrateur pour désigner le chien et les deux êtres humains présentent des combinatoires inattendues au regard de la langue standard : les adultes ne sont pas habitués à de tels agencements syntaxiques qui rendent l’expérience de lecture singulière, défamiliarisante. On observe une certaine régularité, à une exception près : à quelques lignes d’intervalle, *the Naisha baby* et *the baby Naisha* sont employés tour à tour par le narrateur. Par ailleurs, je dois signaler qu’en l’espace de quelques paragraphes, ces déviances et ces irrégularités laissent place à un usage standard des prénoms *Ajeet* et *Raja* (Donoghue, 2010 : 145).

Dans ma traduction, on peut distinguer deux catégories morphosyntaxiques : celle qui correspond à la désignation du chien et, d’autre part, celle qui rassemble le père et sa fille. Je me suis efforcée de proposer des traductions présentant des caractéristiques déviantes comparables à celles de la version originale, à l’exception de *Raja le Chien*, une désignation moins déviante puisqu’elle reprend la structure de certains des surnoms évoqués plus haut – Lapinot l’Antenne et Dora l’Exploratrice. Ce choix de traduction est certes discutable sur le plan formel quand on aligne le texte source et le texte cible. Mais si l’on examine uniquement le texte traduit, l’usage de *Raja le Chien* me semble correspondre à la dimension fantasmagorique et au statut à part que lui confère Jack lorsqu’il explique aux policiers : « “The dog is a vampire.” I look for Raja and his humans but they’re disappeared »

(Donoghue, 2010: 147). Concernant la restitution homogénéisante¹⁹⁹ des désignations employées pour le personnage de Naïsha, je ne garde pas le souvenir de ce qui l’a motivée. *A posteriori*, j’avancerai l’hypothèse suivante : j’ai renoncé à employer *le/la Naïsha bébé* en estimant qu’avec *Raja le Chien*, j’avais déjà introduit un degré d’hétérogénéité dans la série des désignations équivalent à celui observé dans la série à traduire.

L’examen contrastif des premiers désignateurs employés pour décrire les agents de police que rencontre l’enfant-narrateur se fait sur la base des items ci-après.

TABLEAU 17

Éléments du texte de départ	Éléments correspondants du texte traduit
Officer Oh (Donoghue, 2010 : 145)	Madame l’Agent Oh (Donoghue/Buhl, 2011 : 189)
The other police <u>is a he</u> maybe (<i>Ibid.</i> : 146)	L’autre police <u>est un monsieur</u> , je pense (<i>Ibid.</i> : 190)
The man police (<i>Ibid.</i> : 147)	Monsieur la Police (<i>Ibid.</i> : 190)

On remarque d’emblée une plus grande cohérence dans la série de trois désignations. En effet, pour traduire les désignateurs du texte de départ, j’ai été amenée à réintroduire les appellatifs Madame/Monsieur dans un usage plus conventionnel que celui qu’en fait Jack dans la partie du roman consacrée à la captivité. De ce fait, la version française peut donner l’impression que l’esprit de Jack s’adapte plus vite à son nouvel environnement en associant spontanément des éléments de langage qui lui sont familiers aux individus encore inconnus de lui. Ainsi, la traduction de *The other police is a he* réduit significativement l’écart avec la langue standard : *est un monsieur* ne constitue pas tant une déviance linguistique qu’une formulation enfantine similaire à *le monsieur*. Dans une certaine mesure, ces désignations contribuent à construire un personnage-narrateur moins radicalement différent dans le texte d’arrivée. En revanche, le *Oh* correspond à ce que l’enfant-narrateur répète sans comprendre, puisqu’il ignore tout de l’usage des noms de famille. Cette désignation indique un déficit cognitif que Jack mettra longtemps à combler puisque cette orthographe fantaisiste – qui recatégorise *de facto* le nom propre en exclamatif – est utilisée chaque fois qu’il mentionne la policière. La version française donne l’impression que les progrès linguistiques de Jack sont rapides mais pas homogènes.

¹⁹⁹ L’attention que je porte à la tendance à l’homogénéisation dans la traduction dans ce chapitre résulte de la lecture d’un article de Julie Tarif paru dans la revue *Palimpsestes* : « De l’homogénéisation des associations lexicales créatives dickensiennes : le style dickensien mis à l’épreuve en traduction » (voir bibliographie).

De même, dans le premier extrait de l'échantillon ci-dessous, la traduction est plus en adéquation avec les normes morphosyntaxiques du français que l'extrait correspondant du texte de départ ne l'est par rapport à l'anglais. Cependant, à rebours de cette tendance, j'ai choisi de traduire *the Admission Coordinator* par *ØResponsable des Admissions* à la première occurrence ; l'absence d'article à la suite de *s'appelle* donne l'impression que dans un premier temps Jack emploie ce titre comme un nom propre, un trait caractéristique de l'usage qu'il faisait des désignateurs pendant sa captivité. Après les progrès que signalent les trois désignateurs utilisés pour les représentants de la police, cet écart apparaît comme une des régressions ponctuelles qui caractérisent la langue enfantine.

TABLEAU 18

Éléments du texte de départ	Éléments correspondants du texte traduit
There's <u>a somebody</u> called the Admission Coordinator [...]. (Donoghue, 2010 : 163)	Il y a <u>quelqu'un</u> qui s'appelle Responsable des Admissions [...]. (Donoghue/Buhl, 2011 : 208)
The Admission Coordinator (<i>Ibid.</i> : 164)	Madame la Responsable des Admissions (<i>Ibid.</i> : 209)
[T]he Admission Coordinator [...] has a name on her label too, it's Pilar. (<i>Ibid.</i> : 164)	Madame la Responsable des Admissions [...] a un autre nom sur son étiquette : Pilar (<i>Ibid.</i> : 209)
The Pilar woman is behind the table talking on the phone [...]. (<i>Ibid.</i> : 164)	La dame Pilar est derrière la table en train de parler au téléphone [...]. (<i>Ibid.</i> : 209)

Pour traduire les deux occurrences suivantes, j'ai utilisé *Madame* afin d'aboutir à une désignation aussi orthodoxe en français qu'elle l'est en anglais dans le texte de départ. Enfin, concernant la quatrième désignation de ce même personnage, j'ai choisi *dame* plutôt que *femme* par souci de cohérence : l'association [article défini+monsieur/dame/bébé+prénom] correspond à certaines occurrences relevées dans le premier tableau ci-dessus : *le monsieur Ajeet* et *le bébé Naisha*. Enfin, pour traduire la désignation déviante *The Pilar woman*, j'ai donc écarté d'emblée l'appellatif *Madame* qui aurait normalisé le désignateur et j'ai opté pour *La dame Pilar*, plus incongru à l'oreille des lecteurs adultes.

S'agissant des désignateurs employés dans la partie du roman consacrée à la captivité, la recherche de formes déviantes équivalentes à celles du texte de départ m'a conduite à effectuer des choix liés les uns aux autres par des jeux de correspondances ou d'oppositions qui introduisent une plus grande hétérogénéité des combinaisons lexicales dans le texte d'arrivée. Mais de façon générale, il apparaît à l'échelle de ces éléments microtextuels que la stylistique de la déviance mise en œuvre dans *Room* pour désigner les objets et les êtres vivants m'a poussée à traduire à rebours de la tendance à l'homogénéisation telle que la définit A. Berman, celle qui « consiste à *unifier* sur tous les plans le tissu de l'original alors

que celui-ci est originairement hétérogène. [...] Face à une œuvre hétérogène – et l'œuvre en prose l'est presque toujours – le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate » (Berman, 1999 : 60). À partir d'un réseau de désignateurs relativement homogènes dans le texte de départ, j'ai au contraire fait des choix de traduction ayant abouti à un redéploiement qui diversifie et prolonge le réseau initial en plusieurs séries de ramifications dans le texte d'arrivée : Madame/Mademoiselle/Monsieur, Petit(e)/Grande(e), etc. En revanche, l'examen des désignateurs employés juste après l'évasion de Jack permet d'affirmer qu'ils ont fait l'objet d'une stratégie de traduction plus homogénéisante ; cela ménage une sorte de transition vers l'emploi d'une langue de plus en plus normée reflétant l'acclimatation progressive de l'enfant-narrateur à son nouvel environnement.

11.6 L'oralité juvénile du style narratif de Jack

11.6.1 Les traits syntaxiques figurant la spontanéité de la langue parlée

Par langue parlée, j'entends ici la figuration d'un mode de réalisation orale du récit que j'ai abordée dans le chapitre 2²⁰⁰. Par certains artifices plus ou moins conventionnels, le roman *écrit* vise à créer l'illusion du récit *oral*. Ainsi, la langue qu'utilise l'enfant-narrateur de *Room* est caractérisée par une syntaxe qui s'écarte de certaines normes de l'anglais standard pour créer l'illusion d'un flux verbal spontané que l'on associe généralement à la parole enfantine.

Un premier marqueur d'oralité récurrent dans la langue de Jack est l'élision presque systématique de certaines voyelles dans les formes conjuguées de verbes tels que *be* et d'auxiliaires comme *do* ou *have* et de nombreuses formes négatives : « The truck'ss stopped again. I cant jump. I just cant move » (Donoghue, 2010 : 140, je souligne). M. Ballard définit l'élision comme un ensemble de « contractions de la langue standard, qui sont de simples manifestations de la langue orale par rapport à l'écrit (cf. *he isn't* au lieu de *he is not* ; *d'you mind ?* au lieu de *do you mind ?*) ou encore d'effacements ou de déformations de la langue standard, indices d'une langue relâchée » (Ballard, 2003 : 126). En français, l'oralité affecte le syntagme verbal d'une façon différente mais le recours à la « forme familière de la négation » (Ballard, 2003 : 229) permet de restituer l'effet stylistique produit par ces élisions.

²⁰⁰ Voir chapitre 2, p. 132 pour la référence à J. Peytard.

Ce procédé consiste à omettre le « ne » discordantiel en conservant uniquement le « pas » forclusif dans la plupart des phrases négatives : « La camion s’est encore arrêté. Je peux pas sauter, j’arrive même pas à bouger » (Donoghue/Buhl, 2011 : 182, je souligne). Ce phénomène langagier caractéristique de la langue orale comme de la langue enfantine constitue ainsi une irrégularité grammaticale vraisemblable pour les destinataires du texte traduit.

Parmi les traits stylistiques discrets mais récurrents qui participent de l’illusion d’oralité et de spontanéité, on note également des omissions ponctuelles de mots qui ne nuisent pas à la compréhension des phrases mais semblent dues à l’immédiateté du flux verbal dont le jeune narrateur est l’origine. De telles déviations par rapport à la norme syntaxique donnent l’impression que les phrases ne sont pas construites et réfléchies mais jaillissent de l’esprit de Jack au moment où les événements se produisent. On peut donc considérer ce trait stylistique comme le corollaire syntaxique de l’emploi du présent fictionnel décrit par D. Cohn. Le tableau ci-dessous présente un échantillon de phrases de ce type. J’y ai introduit le symbole Ø à la place des éléments manquants au regard de la syntaxe standard :

TABLEAU 19

Extraits représentatifs de la syntaxe elliptique qui caractérise le style cognitif de Jack
1. Hugenormous. That’s Ø word sandwich when we squish two together. (Donoghue, 2010 : 13)
2. For a song I want a funny Ø, she starts, “ ‘The worms crawl in, the worms crawl out –’ ” (<i>Ibid.</i> : 35)
3. One time Ø I was four, Ma wrote <i>Green beans/other froz veg</i> on the shopping list and I scribbled out <i>Green beans</i> with the orange pencil, she thought it was funny. (<i>Ibid.</i> : 45)
4. I call Boots and Patrick and Baby Jesus, I tell them all about my new powers now Ø I’m five. (<i>Ibid.</i> : 56)
5. I never had a visitor before, I don’t know how Ø. (<i>Ibid.</i> : 186)
6. She doesn’t switch on, she doesn’t groan even or roll over, she’s not moving when I pull her. This is the most Gone she’s ever Ø. (<i>Ibid.</i> : 248)

Contrairement aux élisions, ces omissions de mots grammaticaux ne sont pas systématiques dans le récit de Jack. L’enfant-narrateur est tout aussi capable de dire « She doesn’t say a word » (Donoghue, 2010 : 134), « When I was four I was watching ants [...] » (*Ibid.* : 9) ou encore « My fingers do shadows on Rug, little squished ones ». (*Ibid.* : 30), etc. À la lecture, on en déduit qu’il ne s’agit pas de fautes de langue liées à des structures syntaxiques non maîtrisées. Tout au plus peut-on y voir des erreurs, que R. Loock définit comme des « déviance[s] exceptionnelle[s], aléatoire[s] et non intentionnelle[s] » de la langue standard

(Loock, 2006 : 111). De telles omissions procèdent du *discours* narratif de Jack, une mise en œuvre individuée, variable et contingente de la langue à laquelle il fait parfois prendre des raccourcis. Pour la plupart, les solutions de traduction que j’ai retenues ne correspondent pas à des phrases déviantes sur le plan syntaxique.

TABLEAU 20

Extraits du texte traduit : restitution en français du style cognitif de Jack
1. – Géantesques. C’est <u>un</u> mot sandwich avec deux autres collés ensemble. (Donoghue/Buhl, 2011 : 26)
2. Comme chanson, j’en veux <u>une</u> drôle; Maman commence : « “ <i>Les p’tits vers entrent par ici, les p’tit vers ressortent par là [...]</i> ” » (Donoghue/Buhl, 2011 : 54)
3. Un jour <u>quand</u> j’avais quatre ans, Maman avait écrit <i>Haricots verts/autre leg. verts surgelés</i> sur la liste de courses mais j’avais gribouillé par-dessus <i>Haricots verts</i> au crayon orange et Maman avait trouvé ça drôle. (Donoghue/Buhl, 2011 : 67)
4. J’appelle Babouche, Patrick et le Petit Jésus pour leur raconter mes nouveaux superpouvoirs depuis mes cinq ans. (Donoghue/Buhl, 2011 : 80)
5. J’ai jamais eu une visite, je sais pas comment <u>ça marche</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 237)
6. Mais Maman se rallume pas ; elle grogne même pas ni elle se tourne de l’autre côté, elle bouge pas quand je tire sur elle. Elle a jamais <u>été</u> aussi Ailleurs. (Donoghue/Buhl, 2011 : 313)

Les éléments soulignés dans les phrases ci-dessus correspondent à la restitution des termes omis. Dans le texte de départ, ils étaient pourtant implicites sans que cela nuise à la compréhension des phrases. Mes choix de traduction sont motivés par l’effet *différent* qu’aurait produit une traduction littéralisante. J’ai estimé qu’une traduction plus littérale (1) constituait un écart moins acceptable au regard d’une syntaxe française moins élastique et plus contraignante que la syntaxe anglaise et (2) aboutissait à l’impression que l’enfant possède une langue très rudimentaire au lieu de contribuer à l’illusion d’une spontanéité verbale qui reflète sa vivacité d’esprit. En revanche, les éléments en gras dans les échantillons 1, 4 et 6 témoignent d’un souci de ménager des raccourcis syntaxiques à d’autres endroits pour restituer en français l’effet perçu dans le texte de départ. Le déplacement des effets déviants est motivé par la volonté de restituer un effet en fonction les possibilités qu’offre la langue d’arrivée. On retrouve ici à l’échelle micro-textuelle le tiraillement décrit dans le chapitre 1²⁰¹ ; je me suis sentie partagée entre l’attachement à la restitution du texte source d’une part et, d’autre part, le souci de respecter certaines des contraintes linguistiques de la langue d’arrivée afin de préserver la lisibilité du texte cible. Par ailleurs, l’examen comparatif et systématisé de ces éléments de corpus me permet d’ores et déjà de proposer une autre solution de traduction pour le début de l’échantillon 3 : « un jour de mes quatre ans, Maman

²⁰¹ J’ai décrit ce tiraillement lorsque j’ai abordé le travail de la traductrice au prisme de l’empathie rationnelle.

avait écrit... » m'apparaît rétrospectivement comme une meilleure option pour restituer l'effet déviant produit par le texte de départ. En outre, elle s'apparente à la formulation observée dans l'échantillon 4.

L'immédiateté d'une narration enfantine censée coïncider avec les événements du récit est également figurée par d'autres types d'écarts syntaxiques qui miment des variations de rythme propres à la langue parlée. Ainsi, certaines phrases semblent rester en suspens, se trouver ralenties, momentanément interrompues ou au contraire accélérées par l'acte cognitif qui permet à l'esprit du jeune personnage d'identifier ou de dénombrer ce qu'il perçoit.

TABLEAU 21

Cas de figure syntaxiques	Extrait du texte source représentatif
Phrase ralentie par l'insertion d'une répétition syntaxique	7. It's got a tail, I think <u>what it is, what it is</u> is a mouse. (Donoghue, 2010 : 31)
Phrase momentanément laissée en suspens. Par ailleurs le Ø signale l'omission de <i>in</i> devant TV, marqueur de spontanéité abordé plus haut.	8. There's a somebody called the Admission Coordinator tapping on <u>a – I know, it's a</u> computer, just like Ø TV. (<i>Ibid.</i> : 163)
Phrase qui subit une accélération causée par l'insertion d'une suite de chiffres sans ponctuation.	9. Pictures in the window are like in TV but blurrier, I see cars that are parked, a cement mixer, a motorbike and a car trailer with <u>one two three four five</u> cars on it, that's my best number. (<i>Ibid.</i> : 241)

Pour restituer cet aspect du style cognitif juvénile de Jack, j'ai généralement adopté une stratégie aussi littéralisante que possible. La plupart du temps, cela n'a pas donné lieu à des corrections éditoriales. Ce n'est cependant pas le cas pour la traduction du premier des trois échantillons ci-avant. La traduction initiale que j'avais proposée était : « Elle a une queue, je crois qu'en fait, en fait c'est une souris ». La répétition a été gommée et n'apparaît pas dans la version française publiée chez Stock (Donoghue/Buhl, 2011 : 48). La correction a-t-elle été décidée par l'assistante d'édition ou par l'un des relecteurs professionnels qui interviennent sur les premières épreuves du texte traduit ? Dans le premier cas, la modification m'a été signalée et j'ai eu la possibilité de négocier son maintien ; dans le deuxième, je n'en ai pas eu connaissance avant d'avoir le livre publié entre les mains. Près de neuf ans après la publication de *Room*, n'ayant rien consigné par écrit à ce sujet, je ne suis pas en mesure de déterminer l'origine de cette correction. Nous touchons ici aux limites de la réflexivité qui se construit sur la base du souvenir et de l'examen comparatif des textes. Toujours est-il que cet exemple d'une redondance voulue par l'auteure et restituée par la traductrice mais qui a subi

un effacement illustre un usage éditorial que M. Ballard explique par la moindre tolérance de la langue française à la répétition (Ballard, 2004 : 53).

Lorsque Jack décrit des choses bien connues de lui ou lorsque les événements s'enchaînent rapidement, la syntaxe doit s'accommoder d'une accumulation de syntagmes ou de propositions qui donne l'impression que les divers éléments d'information sont présentés pêle-mêle, sans que le narrateur ait pris le temps de les organiser. L'effet produit par cette syntaxe incrémentielle, procédant par ajouts successifs, peut se comparer à celui que crée l'attelage, juxtaposition d'éléments de natures diverses et propice à un renouvellement de l'expression²⁰².

TABLEAU 22

Extrait du texte source	Extrait correspondant du texte traduit
Ruled paper is smoothest for rubbings, but toilet paper is good for a drawing that goes on forever, like today I do me with a cat and a parrot and an iguana and a raccoon and Santa and an ant and Lucky and all my TV friends in a procession <u>and I'm King Jack</u>. (Donoghue, 2010 : 40)	Le papier à lignes est le plus lisse du monde pour décalquer mais le papier-toilette est bien pour les dessins qui durent superlongtemps; par exemple, aujourd'hui je me dessine avec un chat et un perroquet et un iguane et un raton laveur et <u>aussi</u> le Père Noël, une fourmi, Lucky et tous mes amis de la télé dans une procession <u>où je suis le roi Jack</u>. (Donoghue/Buhl, 2011 : 61)

Dans la phrase extraite du texte de départ, la dernière séquence introduite par *and* n'est pas de même nature que les autres : sur le plan syntaxique, il s'agit d'un syntagme verbal et non pas d'un groupe nominal. Les éléments du dessin sont décrits dans l'ordre où ils surgissent dans l'imagination de l'enfant-narrateur jusqu'à la mention de son propre personnage, aboutissement de l'univers qu'il a créé sur le papier. J'ai ressenti la nécessité d'ajouter *aussi* pour relancer la dynamique de la polysyndète et marquer l'enchaînement entre deux sous-listes – une liste d'animaux puis une association de personnages imaginaires et d'animaux. Pour éviter que certains *et* n'alourdissent le rythme de la deuxième sous-liste, j'y ai introduit des virgules. Ma traduction atténue l'effet de surprise créé par la fin de la phrase en établissant un lien logique plus étroit entre la procession et le rôle de roi que s'attribue l'enfant-narrateur.

²⁰² Terme défini par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales comme une « Figure de rhétorique, également nommée, mais par abus, zeugma, elle consiste : (1) à compléter l'un des termes d'une locution par un second terme qui en rompt le caractère stéréotypé et renouvelle l'expression... (2) à coordonner deux termes dont l'un est abstrait et l'autre concret. » <https://www.cnrtl.fr/> consulté le 19/06/2020.

Voici un deuxième exemple représentatif de l'effet de surprise que peut produire la lecture de telles phrases à la syntaxe incrémentielle.

TABLEAU 23

Extrait du texte source	Extrait correspondant du texte traduit
« I find my socks beside the bed, I'm putting them on but Ma says stop because they're <u>all filthy</u> from the street when I ran and ran <u>and with holes in it.</u> » (Donoghue, 2010 : 174)	Je trouve mes chaussettes près du lit et je les mets sauf que Maman dit non parce qu'elles sont <u>toutes sales avec des trous dedans</u> à force d'avoir couru dans la rue. (Donoghue/Buhl, 2011 : 221)

La plupart des solutions de traduction que j'ai retenues pour traduire de telles phrases tendent à réduire l'écart entre l'usage de la langue propre à Jack et la langue standard. En effet, par souci de lisibilité, j'ai généralement cherché à limiter les déviations syntaxiques dans chaque phrase. En ce sens on peut considérer qu'elles procèdent de l'homogénéisation telle que la définit A. Berman²⁰³. Cependant, ma décision de rassembler les détails descriptifs pour former la séquence plus cohérente qu'on observe ci-dessus est compensée par l'ambiguïté syntaxique qui caractérise la fin de la phrase. En effet, la traduction « à force d'avoir couru » proposée pour restituer « when I ran and ran », donne l'impression que l'action décrite dans la traduction française est celle des chaussettes plutôt que de leur propriétaire. Cette solution de traduction m'a été inspirée par de nombreux passages du récit ; ils attestent l'importance que conserve l'animisme dans la perception de l'enfant-narrateur, même après son évasion. Dans le texte de départ, cette perception des choses aboutit à des phrases qui véhiculent des descriptions métonymiques²⁰⁴ similaires : « My shoes are sore so I take them off » (Donoghue, 2010 : 243, je souligne) ; « They talk a lot more, my ears get tired listening. » (*Ibid.* : 189, je souligne), etc.

11.6.2 Les déviations grammaticales typiquement juvéniles

Tout comme les entorses à la syntaxe que j'ai abordées dans la partie précédente, les déviations grammaticales disséminées dans le discours narratif de Jack constituent des des

²⁰³ Voir plus haut, p. 223 et la note 199 p. 222 concernant l'article de J. Tarif.

²⁰⁴ D'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, la métonymie peut être définie comme une figure d'expression par laquelle on désigne une chose par une autre « qui entretient avec elle un rapport de contiguïté » (<https://www.cnrtl.fr>, consulté le 19/06/2020). Ainsi, on peut désigner le contenu par le contenant (boire une bonne bouteille pour boire du bon vin), comme le fait également Jack lorsqu'il parle de ses chaussures qui ont mal à la place de ses pieds.

erreurs. Elles sont les symptômes d'une acquisition de la langue qui est inachevée et, partant, d'une maîtrise imparfaite des règles de grammaire. Dans son étude consacrée à leur traduction, R. Looock distingue l'erreur, involontaire, des fautes, qu'il définit les fautes: « déviances cohérentes au sein d'un système linguistique donné vis-à-vis de la norme, et volontairement attribuées par l'auteur à son/ses personnage(s) » (Looock, 2006 : 111). Les erreurs dont la récurrence est systématique dans le récit de Jack indiquent que l'enfant-narrateur est précoce sans pour autant être un prodige. Sa langue maternelle en cours d'acquisition et ces écarts constituent des indicateurs fictifs correspondant à son stade de développement linguistique. Ainsi que le souligne L. Pillière dans son étude sur le style cognitif à l'épreuve de la traduction, les fautes de langue participent de la caractérisation du personnage juvénile :

« Donoghue creates a number of intentional spelling and grammatical mistakes to suggest that Jack's mind style is that of someone with limited education or someone very young » (Pillière, 2018 : 235).

11.6.2.1 Le cas des verbes irréguliers

Je commencerai par analyser les irrégularités dans l'emploi des verbes et plus particulièrement dans la conjugaison de verbes irréguliers. E. Donoghue s'est inspirée de son fils adoptif dont elle a relevé certaines fautes représentatives pour les réemployer dans son roman :

I charted my son's language, [...] I followed him around like an anthropologist – writing down his strange grammar. And then I chose just a few of those classic 5-year-old traits to give to his speech. For instance, I love the way 5-year-olds try to make the past tense regular – they all say, 'I eated ! I wonned !'²⁰⁵ (Je souligne)

Cet extrait s'achève sur deux exemples de verbes irréguliers conjugués comme s'ils étaient réguliers, une sorte de conjugaison normative. La linguiste et stylisticienne L. Pillière indique que la déviance grammaticale peut emprunter une autre voie, plus inventive : les verbes irréguliers sont alors conjugués selon le schéma morphologique propre à d'autres verbes irréguliers :

²⁰⁵ Interview d'Emma Donoghue par Melissa Block pour NPR : « In Donoghue's « Room », A Child's World Of His Own », publiée le 27/09/2010 sur <https://www.npr.org>, consultée le 05/03/2020.

Irregular verbs are conjugated as regular verbs (*cutted, forgotteed, growed*), a common logical misstep in children's verbal language, or a different morphological form is found (*brung* for *brought*) (Pillière, 2018 : 235-236).

La langue française comporte également son lot de difficultés de conjugaison susceptibles de constituer des écueils pour un jeune locuteur de cinq ans tel que Jack. Il est donc possible de puiser dans ces ressources linguistiques pour recréer des irrégularités imputables à l'enfant-narrateur. Telle a été la stratégie de traduction par défaut que j'ai adoptée dans un premier temps, au moment de rédiger l'essai de traduction commandé par les éditions Stock. Jusqu'où peut aller la traductrice dans l'expérimentation linguistique ? Quel est le degré de tolérance éditoriale face à de telles expérimentations ? L'examen de mes premières propositions de traduction fournit quelques éléments de réponse à ces questions. Sur les dix-neuf premières pages du texte de départ – soit la longueur du texte sur lequel j'ai travaillé pour l'essai de traduction –, on dénombre sept occurrences de verbes irréguliers fautifs dont deux apparaissent deux fois (*forgotteed* et *cutted*). Les deux échantillons de corpus ci-dessous contiennent des exemples de traductions fautives proposées pour *forgotteed* qui ont fait l'objet de corrections éditoriales²⁰⁶.

TABLEAU 24

1/ Extrait du texte de départ I <u>forgotteed</u> to have some when I woke up. (Donoghue, 2010 : 6)	Première proposition de traduction Je <u>m'ai juste rappélé</u> que je prends toujours mon_Doudou-Lait <u>dès que je m'avais réveillé</u> . (Je souligne)
Traduction publiée après corrections éditoriales J' <u>ai oublié</u> que je prends toujours mon Doudou-Lait quand <u>je me réveille</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 17)	
2/ Extrait du texte de départ Her ones are pretty rotted because she <u>forgotteed</u> to brush them, she's sorry and she doesn't forget anymore but they're still rotted. (Donoghue, 2010 : 8)	Première proposition de traduction Les siennes sont très abîmées parce qu'elle <u>s'est oubliée</u> de les brosser ; maintenant elle regrette et elle pense toujours à les laver, mais elles sont quand même gâtées ²⁰⁷ .
Traduction publiée après corrections éditoriales Les siennes sont très abîmées parce qu'elle <u>a oublié</u> de les brosser ; maintenant elle regrette et elle pense toujours à les laver, mais elles sont quand même gâtées. (Donoghue/Buhl, 2011 : 19)	

La première traduction présentée en regard de l'extrait du texte source est celle que j'ai proposée. Je m'y suis attachée à restituer la forme fautive *forgotteed* par une forme fautive équivalente en français, en l'occurrence une erreur grammaticale portant sur la conjugaison du verbe *se rappeler* avec l'auxiliaire *avoir* au lieu d'*être*. À ce stade, j'ai décidé par souci de

²⁰⁶ Je fais ici référence au fichier Word de ma traduction initiale que je compare 1. au fichier envoyé en composition par Stock et 2. au texte publié par Stock.

²⁰⁷ Voir note précédente.

cohérence de traduire aussi *se réveiller* avec cet auxiliaire fautif. Ce choix est certes discutable dans la mesure où *woke up* est correct dans le texte de départ. Par ailleurs, on peut considérer que cette deuxième forme fautive surcharge la phrase de déviations et constitue un ajout qui n'est pas strictement motivé par les contraintes de la langue cible.

Comme l'indique le tableau, plusieurs corrections éditoriales ont été apportées à cette première version de la traduction : le verbe *oublier*, plus proche de *forget*, a été inséré dans le premier extrait et sa conjugaison restituée dans sa forme grammaticalement correcte. S'agissant du deuxième extrait, j'ai tenté de restituer *forgetted* en inventant une forme pronominale du verbe *oublier*, conjugué avec le mauvais auxiliaire. Une fois de plus, ce choix expérimental a progressivement donné lieu au rétablissement de la forme correcte au regard de la langue standard. Dans le fichier Word envoyé en composition par les éditions Stock, on pouvait lire *s'est oublié de les broser*. Cette déviance a sans doute été jugée excessive puisque dans le livre effectivement publié, on peut lire *a oublié*. Je précise à ce stade, que les traductions déviantes proposées pour les cinq autres verbes irréguliers n'ont pas fait l'objet de rectifications. Ces corrections, qui ne sont intervenues qu'au moment où j'ai remis l'ensemble de ma traduction, appellent plusieurs hypothèses explicatives. Tout d'abord, l'essai de traduction initial était destiné à éclairer le choix de l'éditrice sur la base d'une appréciation d'ensemble. En outre, le travail *microtextuel* de correction éditoriale est intervenu dix à douze mois plus tard, sur la totalité du texte traduit et s'appuyait sur une lecture dont l'horizon est la réception – les attentes et le ressenti que l'on prête par anticipation à un lectorat²⁰⁸. Or, l'effet *cumulatif* produit par la lecture comportant de nombreuses formes fautives similaires aboutira plus probablement à une impression de saturation dans un roman tout entier que dans un extrait relativement court.

11.6.2.2 La restitution d'emplois fautifs de verbes irréguliers²⁰⁹

L'examen des cinq premiers éléments du tableau ci-après montre qu'en travaillant à la traduction de l'ensemble des verbes irréguliers, j'ai procédé au cas par cas, sans systématiser le rendu grammatical qui a donné lieu aux premières corrections éditoriales. L'examen de mes

²⁰⁸ La traduction est elle aussi en partie tournée vers l'horizon de la réception. Cependant, la conception qu'en ont les éditrices et les éditeurs sera plus précisément informée par l'accueil qu'ont reçu les textes déjà publiés dans une collection donnée, un·e auteur·e ou une veine romanesque comme celle qui m'intéresse ici. Les chiffres des ventes, les réactions des libraires et de la critique comptent parmi les éléments d'information dont les maisons d'édition sont généralement mieux informées que les traductrices et les traducteurs.

²⁰⁹ Les verbes irréguliers fautifs présentés dans cette sélection sont également employés dans d'autres passages du roman et donnent lieu à des traductions identiques à celles que j'étudie ici.

choix de traduction des formes verbales déviantes reflète une approche plus différenciée visant à exploiter différentes ressources de la langue d'arrivée pour restituer l'effet défamiliarisant du texte du départ sur le lectorat du texte cible.

TABLEAU 21

Extrait du texte de départ	Extrait du texte traduit	Modalité de restitution
1. « You <u>cutted</u> the cord [...] » (Donoghue, 2010 : 6)	« Tu <u>as découpé</u> le cordon [...] » (Donoghue/Buhl, 2011 : 14)	Lexicalisation de l'erreur grammaticale par déplacement sémantique : dans la version française la conjugaison du verbe est correcte mais <i>découpé le cordon</i> constitue un écart par rapport à la collocation standard, devenue une expression figée : <i>couper le cordon</i> .
2. She has the most huge hair that's like a really brown helmet with pointy bits <u>cutted out</u> , it's as big as the rest of her. (Donoghue, 2010 : 10)	Elle a des cheveux vraiment énormes, comme un casque tout marron <u>où qu'on aurait coupé</u> les cornes pointues, et sa tête est aussi grosse que son reste du corps. (Donoghue/Buhl, 2011 : 22)	Rendu syntaxique : choisir <i>découpé</i> pour cette phrase introduit une ambiguïté : les mèches « pointues » sont-elles visibles ou non ? Le verbe <i>cutted out</i> et une vérification de l'apparence de Dora l'Exploratrice sur Internet font pencher la balance pour <i>enlevé, taillé, coupé</i> , puisque la chevelure du personnage ressemble à un gros casque aux formes arrondies. J'ai donc déplacé l'erreur sur la structure syntaxique fautive <i>où qu'on</i> .
3. Old Nick <u>brung</u> a magic converter (Ibid. : 10)	Grand Méchant Nick <u>avait</u> ²¹⁰ <u>rapporté</u> une boîte décodeuse magique. (Ibid. : 22)	Lexicalisation de l'erreur grammaticale par déplacement sémantique : la substitution de <i>rapporté</i> à <i>apporté</i> .
4. I'll be <u>growed</u> up. (Ibid. : 13)	Je <u>serai grandi</u> . (Ibid. : 26)	Déplacement de la faute sur l'auxiliaire : la substitution de <i>serai</i> à <i>aurai</i> aboutit à une expression proche de <i>je serai grand</i> . L'écart reste cependant d'ordre grammatical.
5. [T]hat means I <u>winned</u> . (Ibid. : 15)	[Ç]a veut dire que j'ai gagné <u>sur Maman</u> . (Ibid. : 29)	Rendu syntaxique par adjonction du groupe prépositionnel fautif <i>sur Maman</i> .
6. Never <u>knowed</u> there was a hole. (Ibid. : 95)	Si j' <u>aurais su</u> qu'il y avait un trou ! (Ibid. : 129)	Modulation ²¹¹ – phrase négative → exclamative – qui permet une restitution grammaticale avec l'usage fautif /si + conditionnel/ répandu chez les enfants francophones.
7. The sun <u>burned</u> my skin off and a bee <u>stinged</u> me. (Ibid. : 271)	Je <u>m'ai fait brûler</u> par le soleil et <u>piquer</u> par une abeille. (Ibid. : 338)	Modulation – voie active → voie passive – qui permet une restitution grammaticale avec déplacement de l'écart sur l'auxiliaire.

²¹⁰ Je n'ai plus le souvenir des raisons qui m'ont poussée à utiliser le passé antérieur dans cette traduction comme dans celle qui correspond à la traduction de l'extrait de corpus n° 8.

²¹¹ Cinquième procédé de traduction établi par J.-P. Vinay et J. Darbelnet dans la *Stylistique comparée de l'anglais et du français*. Il y est défini de façon très générale comme « une variation obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage et très souvent de catégorie de pensée » (1958 [2017] : 11).

Extrait du texte de départ	Extrait du texte traduit	Modalité de restitution
8. Why I am <u>hided</u> away like the chocolates ? (<i>Ibid.</i> : 26)	Pourquoi je suis <u>en cachette</u> comme les chocolats ? (<i>Ibid.</i> : 42)	Recatégorisation de la faute grammaticale, qui devient un emploi impropre de la locution adverbiale <i>en cachette</i> .
9. Only I think Raja's an enemy because he <u>bited</u> my finger. (<i>Ibid.</i> : 217)	Sauf qu'à mon avis Raja est un ennemi vu qu'il m' <u>avait croqué</u> le doigt. (<i>Ibid.</i> : 274)	Lexicalisation de la faute grammaticale par déplacement sémantique : avec l'utilisation de <i>croquer</i> qui correspond plutôt à <i>crunch</i> ou <i>munch</i> .
10. A cleaner <u>must have took</u> it away [...]. (<i>Ibid.</i> : 190)	Une dame de ménage <u>a dû l'enlever</u> [...]. (<i>Ibid.</i> : 242)	Neutralisation : cas où la faute relevée dans le texte de départ n'est pas restituée par une forme déviante.

Aux deux types de déviance dégagés par L. Pillière dans le texte de départ correspond une plus grande diversité de formes fautives dans le texte traduit. Ce tableau illustre donc la façon dont les contraintes inhérentes à la langue et au texte cibles contribuent à la créativité en favorisant une utilisation inventive des ressources de la langue cible. La diversité des formes observées dans le texte traduit tend à renforcer l'esthétique défamiliarisante qui repose entre autres sur un effet de surprise lié à des écarts surprenants et à une variété inattendue dans les formes déviantes. Une restitution systématiquement grammaticale, tout comme un rendu reposant sur des agrammaticalités systématisées et donc prévisibles – si tant est que la langue d'arrivée la rende possible – aurait nui à l'effet de surprise. Aussi ai-je procédé au cas par cas sans adopter une stratégie globale et bien définie. À mesure que les lecteurs identifient les formes déviantes récurrentes, ils ont tendance à reconfigurer leur horizon d'attente linguistique²¹² : « La violation de ces contraintes, si elle est perçue, entraînera un réexamen du texte ou la substitution d'un nouveau schéma, plus compatible que le précédent avec les indications textuelles fournies » (Labasse, 2016 : 3). Puisque la langue de l'enfant-narrateur n'est pas un idiome figé et codifié, il s'agit donc pour la traductrice de recréer dans la mesure du possible une représentation de cette langue qui déjoue les attentes des lecteurs. Le passage au français peut contribuer à ce processus de déstabilisation des schémas cognitifs.

²¹² Les auteurs du *Vocabulaire des sciences cognitives* décrivent le processus de la lecture comme une activité qui repose sur l'anticipation : « [...] à partir du texte et des connaissances possédées préalablement à sa lecture, le lecteur élabore un ensemble structuré d'informations correspondant à ce qu'il a compris » (Houdé, 1998 : 240). Ce travail d'anticipation porte non seulement sur les informations contenues dans le texte mais aussi sur ses formes stylistiques. Les sciences cognitives proposent d'appréhender le processus de la lecture en recourant à la notion de schéma (voir Sorlin, 2014 : 182 et Labasse, 2016 : 3).

11.6.2.3 La restitution de quelques constructions verbales fautives

Le tableau ci-après présente un échantillon de syntagmes verbaux que l'on peut qualifier de déviants car ils comportent des verbes intransitifs employés avec un complément d'objet direct. Je présente ensuite mes choix de traduction et l'analyse réflexive des différents moyens linguistiques employés pour traduire les syntagmes verbaux.

TABLEAU 26

Extrait du texte de départ	Traduction en français	Analyse réflexive
1. "To <u>sick me</u> like when <u>I was three with throw-up and diarrhea</u> ?" (Donoghue, 2010 : 14)	« Et <u>me faire malade</u> (a) comme quand j'avais <u>trois ans, envie de vomir et la diarrhée</u> (b) ? » (Donoghue/Buhl, 2011 : 14)	(a) Faute de pouvoir restituer l'emploi transitif du verbe <i>sick</i> , j'ai opté pour <i>faire malade</i> qui m'est apparu comme une bonne solution dans la mesure où les enfants utilisent souvent <i>faire</i> et <i>faire mal</i> . (b) Par ailleurs, j'ai restitué l'attelage ²¹³ de la fin de la phrase du texte de départ par un attelage équivalent qui a le verbe <i>avoir</i> comme dénominateur commun.
2. I'd love to watch TV all the time, but it <u>rots our brains</u> . (Ibid. : 11)	J'aimerais tellement regarder Madame Télé tout le temps mais ça <u>moisit le cerveau</u> . (Ibid. : 23)	Il m'a semblé peu judicieux de conserver la métaphore verbale du pourrissement parce que <i>pourrir le cerveau</i> me semble relever d'un registre plus familier et d'un langage adolescent. J'ai donc préféré utiliser un terme au sens voisin : <i>moisir</i> .
3. She <u>mutes</u> the commercials because they <u>mush</u> our brains even faster so they'd drip out our ears. (Ibid. : 11)	Elle <u>baisse la voix</u> (a) des pubs parce qu'elles <u>ramollissent</u> (b) le cerveau encore plus vite et après il dégouline par les oreilles. (Ibid. : 24)	(a) J'ai étoffé le rendu de <i>mute</i> : en remplaçant <i>baisser le son</i> par <i>baisser la voix</i> , j'ai abouti à une personnification des publicités télévisées et restitué la déviance syntaxique par une déviance sémantique. (b) <i>To mush</i> correspond plutôt à « réduire en bouillie », j'ai opté pour un verbe qui affaiblit légèrement le sémantisme du verbe qui est transitif en français standard.

²¹³ Voir note n° 202 p. 228 concernant l'attelage ou *zeugma*. Il s'agit ici de l'association inattendue de trois compléments dont certains sont abstraits et d'autres concrets.

Extrait du texte de départ	Traduction en français	Analyse réflexive
4. Ma goes to Thermostat <u>to hot</u> the air (<i>Ibid.</i> : 4) 4bis. Ma <u>does the hotting up</u> on the two rings of Stove <u>that go red</u>. (<i>Ibid.</i> : 20)	Maman se lève et s'approche de Monsieur Thermostat pour <u>chaudir</u> l'air. (<i>Ibid.</i> : 14) C'est Maman <u>qui fait chaudir</u> (a) les aliments sur les deux plaques <u>rougissantes</u> (b) de Madame Cuisinière. (<i>Ibid.</i> : 35)	(a) J'ai créé le verbe <i>chaudir</i> en conjuguant l'adjectif chaud sur le modèle <i>refroidir</i>. (b) J'ai repris le verbe <i>chaudir</i> et j'ai également décidé de traduire <i>that go red</i> par l'adjectif <i>rougissantes</i>, une stratégie qui aboutit à nouveau à une personnification.
5. I wish I had the note still but Old Nick <u>disappeared it</u> (<i>Ibid.</i> : 145)	J'aimerais bien avoir le message mais Grand Méchant Nick <u>l'a fait disparu</u>. (<i>Ibid.</i> : 188)	Pour rendre l'emploi transitif de <i>disappear</i>, j'ai inséré <i>faire</i> dans son emploi causatif entre <i>a</i> et <i>disparu</i>.

Les deux principales tendances qui se dégagent de cet échantillon sont les suivantes : d'une part, le souci de conserver et de recréer la stylistique de la défamiliarisation qui creuse des écarts syntaxiques, lexicaux et grammaticaux entre la langue du récit et la langue standard ; d'autre part, l'attention portée à une restitution de la vision animiste dont est empreinte la narration du texte source. En effet, les personnifications et l'animisme constituent un aspect central du *mind style* ou style cognitif de Jack, ce style qui reflète un état cognitif (*cognitive state*, Boase-Beier, 2003 : 254) précoce et la vision du monde (*worldview*, Fowler, 1977 : 76) qui en résulte.

Mon ressenti de praticienne correspond à l'analyse de la créativité en traduction de M. Ballard ; les déviances stylistiques agissent comme des déclencheurs de créativité. De tels déclencheurs m'ont poussée à chercher des configurations linguistiques irrégulières ou inédites pour restituer l'effet de lecture produit par les déviances stylistiques du texte source de différentes façons. En ce sens, on peut considérer la traduction comme une écriture relevant de l'imitation créative. Cette forme de créativité résulte de l'*adaptation* à la langue cible et aux contraintes du texte cible en cours d'écriture. Elle donne lieu non seulement à des reformulations – qui portent essentiellement sur le sémantisme du texte de départ – mais aussi à des réaménagements destinés à insérer des écarts dans le texte traduit tout en préservant un degré de lisibilité à peu près équivalent à celui du texte de départ. Une fois que j'ai repéré certaines composantes du style cognitif de Jack – notamment les traces textuelles de sa vision animiste –, je me suis sentie autorisée à recréer ponctuellement des formes stylistiques observées ailleurs dans le texte de départ.

Toutefois, la langue enfantine de Jack n'est pas uniquement faite de déviances assimilables à des écarts fautifs (fautes ou erreurs ponctuelles) ; son oralité et sa créativité ludique donnent

aussi lieu à une façon singulière d'évoquer et de décrire la réalité dont les formes particulièrement saillantes sont l'onomatopée et la création lexicale. L'enfant-narrateur se trouve à un stade de développement cognitif caractérisé par une utilisation ludique et innovante du signe linguistique dont la face sonore est encore la plus importante pour lui. L'attention qu'il porte aux bruits et à la qualité sonore des mots favorise l'émergence d'une conscience métalinguistique propice à l'inventivité lexicale.

11.6.3 La traduction des onomatopées

L'onomatopée se rencontre fréquemment dans certains ouvrages caractérisés par une quantité de texte relativement limitée, souvent illustrés et destinés à la jeunesse, notamment les bandes dessinées et les albums illustrés. Elle constitue une forme de restitution mimétique de sons mécaniques, de cris d'animaux, d'interjections humaines, de bruits organiques émis par le corps humain, etc. L'onomatopée fait donc partie de la culture enfantine et de ses objets. L'une des premières occurrences que l'on trouve dans le roman provient d'un livre que lit Jack :

TABLEAU 27

Extrait du texte source	Extrait du texte traduit
Today I choose <i>Dylan the Digger</i> , he's near the bottom so he does a demolition on the skyscraper <i>crashhhhhh</i> . (Donoghue, 2010 : 17)	Aujourd'hui, je choisis <i>Dylan le Maçon</i> ; comme il est presque tout en bas, il écroule le gratte-ciel : <i>braaaoum</i> ! (Donoghue/Buhl, 2011 : 31)

En raison de leur fonction imitative, M. Ballard décrit les onomatopées comme des formes de type icônique, parmi lesquelles il distingue dans la langue anglaise les onomatopées pures et ce que l'on peut qualifier d'onomatopées lexicalisées ou « termes aux sonorités suggestives : *snarl*, *sneer*, qui sont davantage intégrés sur le plan morphologique et ne sont pas aussi directement imitatifs » (Ballard, 2003 : 119). Dans *Room*, les formes les plus fréquentes associent des éléments de monosyllabiques généralement par paires identiques (*boing boing* ; *beep beep*) ou caractérisées par de légères variations morphologiques (*shickety shick*). Le récit fait alterner les formes classiques qui constituent un répertoire commun à de nombreux textes (*crash* ; *boum boum* ; *bang* !) et des formes plus originales, inventions mimétiques de Jack.

TABLEAU 28

Extrait du texte source	Extrait du texte traduit
In a minute the police are going to come <i>wee-ahhh-weee-ahhh-weee-ahhh</i> and lock those bad guys up in jail. (Donoghue, 2010: 34)	Dans une minute la police va arriver, <i>woui-hou-woui-hou-woui</i> , et ils vont mettre ces méchants en prison. (Donoghue/Buhl, 2011 : 53)

Lorsqu'il n'existe pas d'équivalent, comme c'est le cas ici pour le bruit d'une sirène, j'ai retranscrit les sons produits de la façon la plus suggestive possible pour les lecteurs français. Au début du récit, nous découvrons comment Ma développe la sensibilité de Jack à la musicalité de son environnement pour canaliser son énergie. L'activité ludique inventée par la mère porte le nom d'*Orchestra*, un jeu qui incite l'enfant-narrateur à tirer des sons de tous les objets qui l'entourent.

TABLEAU 29

Extrait du texte source	Extrait du texte traduit
I'm a bit jiggly so Ma says let's play Orchestra, where we run around seeing <u>what noises we can bang out</u> of things. I <u>drum</u> on Table and Ma goes <i>knock knock</i> on the legs of Bed, then <i>floomf floomf</i> on the pillows, I use a fork and spoon on Door <i>ding ding</i> and our toes go <i>bam</i> on Stove, but my favorite is <u>stomping</u> on the pedal of Trash because that <u>pops</u> his lid open with a <i>bing</i> . (Donoghue, 2010 : 16)	Comme j'ai la bougeotte, Maman dit qu'on n'a qu'à jouer à L'Orchestre où on court partout pour voir sur quoi on peut <u>taper des bruits</u> . Je joue <u>du tambour</u> sur Madame Table et Maman fait des <i>toc-toc</i> sur les jambes de Monsieur Lit, et aussi <i>pouf-pouf</i> ! sur les oreillers ; avec une fourchette et une cuiller je <u>sonne</u> des <i>ding-ding</i> sur Madame Porte et nos pieds <u>cognent</u> des <i>boum</i> sur Madame Cuisinière. Mon bruit préféré c'est le coup de pied sur la pédale qui ouvre le couvercle de Madame Poubelle et <i>bing</i> ! (Donoghue/Buhl, 2011 : 30)

Outre les onomatopées, l'extrait du texte de départ comporte quatre formes lexicalisées : *to bang* ; *to drum* ; *to stomp* et *to pop*. D'après M. Ballard, une stratégie de traduction courante pour ce type de verbe consiste à associer le verbe de production *faire* ou le verbe de production *entendre* à un nom qui évoque le son produit (Ballard, 2003 : 120). Les onomatopées pures contenues dans cet extrait étant relativement peu originales, j'ai recherché des verbes au sémantisme évocateur en français pour éviter la répétition de *faire* utilisé devant *toc-toc* à la ligne 4. Je les ai systématiquement utilisés comme des verbes transitifs, qu'ils le soient en français – *joue* – ou que cela constitue un écart linguistique – ce qui est le cas pour *taper*, *sonner* et *cogner*. Cet usage particulier de certains verbes a déjà été identifié comme caractéristique du style cognitif de Jack²¹⁴. Par ce moyen, j'ai cherché à mettre en relief la multiplicité des sonorités, à restituer le dynamisme inhérent à ce jeu et les écarts typiques de la langue de l'enfant-narrateur.

²¹⁴ Voir plus haut, p. 235.

Cependant, à l'échelle du roman, l'examen du texte révèle une tendance plus homogénéisante dans le rendu de certaines onomatopées ; elles sont traduites de la même façon alors que les occurrences du texte de départ sont hétérogènes :

TABLEAU 30

Extraits du texte source	Extraits du texte traduit
1. "From the inside, <i>boom boom</i> ." Ma lifts her sleep T-shirt and makes her tummy jump. (Donoghue, 2010 : 4)	- De l'intérieur : <i>boum-boum</i> ! Elle soulève son T-shirt de nuit et fait bouger son ventre. (Donoghue/Buhl, 2011 : 14)
2. [...] a zombie that's like a ghost but walks <i>thump thump</i> . (Donoghue, 2010 : 11)	[un] zombie – c'est comme un fantôme sauf <u>qu'il fait</u> <i>boum-boum</i> quand il marche. (Donoghue/Buhl, 2011 : 23)
3. There's a funny <u>banging sound</u> and a <i>scrunch scrunch</i> . Brightness is coming in Skylight, the dark snow's nearly gone. (Donoghue, 2010: 29)	<u>On entend</u> un drôle de <i>boum-boum</i> et après un crissement. La lumière entre par Madame Lucarne, la neige sombre a presque disparu. (Donoghue/Buhl, 2011 : 46)
4. My chest starts to go <i>dung dung dung</i> . (Donoghue, 2010: 36)	Ma poitrine commence à <u>faire</u> <i>boum-boum-boum</i> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 55)
5. My chest is going <i>clang clang</i> (Donoghue, 2010: 72)	Ma poitrine <u>fait</u> <i>boum-boum-boum</i> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 100)
6. [...] my chest's going <i>bang bang bang</i> and the wind's so loud I can't hear anything. (Donoghue, 2010: 197)	[...] mon cœur <u>fait</u> <i>boum-boum-boum</i> et le vent souffle si fort que j'entends plus rien. (Donoghue/Buhl, 2011 : 251)
7. I can go down the stairs really fast on my butt now <i>bump bump bump</i> so my teeth clack. (Donoghue, 2010: 218)	Je peux descendre l'escalier vraiment vite sur les fesses maintenant : <i>boum-boum-boum-boum-boum-boum</i> . Ça fait claquer mes dents. (Donoghue/Buhl, 2011 : 276)
8. I pull my Dora bag behind me <i>bumpity bump</i> . (Donoghue, 2010: 254)	Je tire mon sac Dora derrière moi : <i>boum-da-boum</i> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 319)

Parallèlement à cette homogénéisation du texte traduit, on observe que les modalités d'insertion des onomatopées varient très peu ; j'ai eu recours à la ponctuation (:) ou utilisé le verbe *faire*, deux modalités qui sont soulignées dans le tableau ci-avant. Seule la dernière occurrence fait exception dans la mesure où l'originalité de l'onomatopée à traduire – avec l'ajout d'une forme lexicalisée de type adverbial à *bump* – appelait à mon sens une légère variation morphologique destinée à évoquer le bruit du sac que l'on tire dans un escalier.

À l'échelle d'un microtexte, à savoir le passage consacré au jeu musical, j'ai adopté une stratégie conscientisée de traduction diversifiée ; en revanche, sur l'ensemble du texte, les choix de traduction destinés à restituer les extraits 1. à 8. ci-dessus obéissent à une tendance

inverse, plus homogénéisante, qui résulte probablement d'automatismes acquis par la force de l'habitude liée à l'expérience.

Le cas de quelques onomatopées qui n'ont pas d'équivalent attesté en français permet d'aborder différentes stratégies de traduction destinées à restituer *par d'autres moyens* l'effet sonore inscrit dans le texte de départ.

TABLEAU 31

Extrait du texte source	Extrait du texte traduit
1. There's a funny <u>banging_sound</u> and a <u>scrunch</u> <u>scrunch</u> . Brightness is coming in Skylight, the dark snow's nearly gone. (Donoghue, 2010: 29)	On entend un drôle de <u>boum-boum</u> et après <u>un crissement</u> . La lumière entre par Madame Lucarne, la neige sombre a presque disparu. (Donoghue/Buhl, 2011 : 46)
2. [...] every time we catch him he makes a <u>loud</u> <u>scrunch</u> . (Donoghue, 2010: 30)	[...] à chaque fois qu'on le rattrape il fait <u>un gros bruit de papier froissé</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 47)
3. Over by Stove, a tiny <u>scratchy scratchy</u> sound. (Donoghue, 2010: 30)	Là, près de Madame Cuisinière, un tout petit <u>scratch-scratch</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 48)

Le bruit de la neige qu'Old Nick dégage de l'extérieur de la fenêtre (1.) et celui d'un ballon en papier (2.) correspondent l'un et l'autre à *scrunch-scrunch* dans le récit de Jack. Pour le restituer en français, dans l'échantillon 1, j'ai dû lexicaliser l'onomatopée, ce que j'ai *compensé* en traduisant la forme lexicalisée dans le texte de départ – *a funny banging sound* – par *un drôle de boum-boum* ; ce procédé aboutit à un chassé-croisé entre les deux formes en présence, soulignées dans le tableau ci-dessus. La notion traductologique de compensation²¹⁵ est définie par K. Harvey comme une technique de traduction permettant de compenser la perte d'un effet du texte source en recréant un effet similaire avec des moyens propres à la langue cible ou au texte cible (Harvey, 1995 : 66, je souligne). Dans le cadre descriptif très complet qu'il propose pour analyser cette notion, Harvey situe la compensation sur un axe topographique en fonction du degré d'éloignement entre la localisation de l'effet perdu et la solution de traduction adoptée pour le restituer dans le texte. La compensation parallèle restitue un effet au même endroit alors que la compensation contigüe est *déplacée* à proximité – « within a short distance » (Harvey, 1995 : 82) – de l'élément à traduire. Son étude sur la traduction des bandes dessinées *Astérix* lui fournit également des exemples de compensation déplacée plus distants, à l'échelle d'une planche ou de plusieurs pages. Cependant, pour en revenir à l'exemple étudié, s'il y a effectivement compensation déplacée, la proximité est

²¹⁵ À titre de rappel, ce terme figure dans le glossaire établi par J.-P. Vinay et J. Darbelnet dans *Stylistique comparée de l'anglais et du français* ; voir *supra*, note 186, p. 208. La visée stylistique et la nécessité d'un déplacement constituent déjà les deux principaux éléments associés à ce procédé auquel K. Harvey consacre une étude plus poussée.

grande entre l'élément compensé – *a scrunch scrunch* – et la restitution d'une forme équivalente – *un [...] boum-boum*.

Les deux échantillons de corpus suivants illustrent une stratégie de compensation dont les éléments sont plus distants. J'ai une nouvelle fois renoncé à traduire *scrunch* – situé à la page 30 du texte de départ – par une onomatopée et j'ai opté pour une explicitation plus descriptive qu'évocatrice en associant le bruit à la matière dans laquelle est fabriqué le ballon : *gros bruit de papier froissé*. La compensation apparaît quelques phrases plus loin : afin de restituer une structure comportant une onomatopée composée d'un enchaînement de deux monosyllabes, j'ai choisi de traduire *tiny scratchy scratchy sound* par *un tout petit scratch-scratch* plutôt que par une forme lexicalisée et descriptive comme *un tout petit gratouillis*. Cette stratégie me semble s'inscrire dans une conception du style comme une distribution d'isotopies²¹⁶, un réseau textuel où sont distribués des effets. Ainsi conçu, le texte est un matériau qui impose des contraintes mais constitue aussi un espace de liberté laissant une certaine marge de manœuvre à la traductrice pour redistribuer les effets en fonction du style du texte à traduire et des ressources de la langue cible.

La notion de compensation permet également d'analyser la créativité en fonction du type de correspondance entre les ressorts linguistiques employés pour créer un effet dans le texte source et ceux qui sont mis en œuvre dans le texte cible. Keith Harvey distingue trois degrés de correspondance qu'il appelle correspondance directe (Harvey, 1995 : 79), correspondance analogique²¹⁷ (Harvey, 1995 : 81) et non-correspondance (Harvey, 1995 : 81). La traduction d'une onomatopée par une autre onomatopée constitue une correspondance directe dont j'ai déjà examiné quelques exemples. Un extrait du début du roman illustre la mise en œuvre de stratégies plus créatives :

TABLEAU 32

Extrait du texte source	Extrait du texte traduit
1. Ma leans out of Bed to switch on Lamp, he makes everything light up <i>whoosh</i> . (Donoghue, 2010 : 3)	Maman se penche pour allumer Madame Lampe qui fait la lumière, <i>rapide comme l'éclair : clac !</i> (Donoghue/Buhl, 2011 : 13)
2. Lamp goes off <i>snap</i> , that makes me jump. (Donoghue, 2010: 36)	Madame Lampe s'éteint avec un <i>clac !</i> Ça me fait sursauter. (Donoghue/Buhl, 2011 : 56)

²¹⁶ Voir chapitre 2, p. 138.

²¹⁷ Cette modalité de compensation sera illustrée d'exemples par la suite.

Dans l'échantillon n° 1, le rendu de *woosh* repose sur l'association d'une forme adjectivale assortie d'une comparaison et d'une onomatopée. En effet, *clac !* évoque le son de l'interrupteur – traduction qui correspond plus précisément au sémantisme du *snap* de l'échantillon n° 2 – tandis que *whoosh* évoque plutôt un glissement rapide, et, dans ce cas précis, le surgissement de la lumière dans la pièce. J'ai introduit le bref commentaire descriptif *rapide comme l'éclair* pour compenser cette légère différence entre les deux onomatopées qui aboutirait à une perte si *clac* figurait seul dans le texte traduit. Dans la nomenclature de Keith, un tel ajout constitue une compensation de type non-correspondance, définie comme la restitution d'un effet par un procédé qui diffère radicalement sur le plan linguistique des moyens employés pour le créer dans le texte source (Harvey, 1995 : 81).

11.7 La créativité lexicale de Jack

De même que l'usage récurrent des onomatopées reflète l'attention que l'enfant-narrateur porte aux bruits qui l'entourent et à la musicalité de la langue, de même ses créations lexicales témoignent d'une sensibilité à leur face sonore – leur formation est souvent motivée par leurs sonorités – et d'une conscience métalinguistique précoce. Tous ces éléments lexicaux innovants et atypiques sont conformes aux règles de formation des mots par dérivation, par troncation, par amalgame ou fusion, etc. En ce sens, leur originalité est agrammaticale mais morphologiquement correcte. Sur le plan cognitif, elles sont la manifestation de sa capacité à s'approprier les règles de la langue, à les plier à ses besoins ou à sa fantaisie – et à réfléchir à la langue elle-même. En effet, elles instruisent aussi les lecteurs sur la façon dont la mère a développé une forme de réflexivité métalinguistique chez son fils, réflexivité qui donne lieu à des commentaires insérés dans le récit. En première analyse, on peut distinguer les créations lexicales ludiques et celles qui reflètent une perception singulière de la réalité ou un ressenti propre à Jack.

11.7.1 Connivence et créations lexicales

Les créations ludiques résultent généralement de la connivence entre Jack et Ma, connivence perceptible dans certains échanges verbaux comportant des mots compris d'eux seuls, dans les joutes verbales qu'ils se lancent spontanément, dans la compréhension intuitive que chacun a de l'effet que les mots auront sur l'autre. J'ai déjà abordé la désignation qui constitue l'un des

traits saillants du style cognitif de Jack ; cet usage créatif et idiosyncratique des ressources de la langue reflète la vision du monde de l'enfant-narrateur *avec l'accord tacite* de Ma qui continue cependant à faire usage de la langue standard. La connivence et l'accord tacite reposent sur le fait qu'il n'est pas besoin de dire et d'expliciter pour comprendre. Un parallèle peut être établi entre cet implicite qui fonde la relation mère-enfant et le minimalisme de certaines formes stylistiques déjà observées dans *Room*, notamment l'absence de déterminant devant les désignateurs utilisés par Jack et les raccourcis syntaxiques qu'il fait prendre à certaines phrases. À l'échelle lexicale, l'usage de trois termes récurrents dans le récit repose sur l'implication et sur la troncation, que je considère comme deux actualisations possibles du minimalisme. Mon analyse portera en premier lieu sur l'usage ponctuel des quantifieurs *some* et *lots* employés sans substantif à la suite et auxquels Jack semble alors donner une valeur absolue. Je précise d'emblée que l'enfant-narrateur est parfaitement capable d'utiliser ces deux mots grammaticaux selon les normes de la langue standard, ce qu'illustre le passage suivant :

Lots and lots of hes and shes on the sidewalks, I never saw so many, I wonder are they real for real or just some. "Some of the women grow long hair like us," I tell Ma, "but the men don't." (Donoghue, 2010 : 222, je souligne)

Bien que cette description défamiliarisante d'une rue fréquentée comporte d'autres déviations stylistiques, l'usage qui est fait de *lots* et de *some* est parfaitement correct au regard de la grammaire anglaise. Les usages déviants qui m'intéressent ici servent à désigner implicitement le lait maternel que Jack boit encore au sein bien qu'il ait cinq ans. Une explication relativement simple à ce désignateur réside dans un échange dialogique assez facile à reconstituer ; je suis partie du principe qu'au fil des ans, Jack a entendu sa mère lui poser la question suivante : *Do you want some ?* La compréhension de cette question – qui, au demeurant, n'apparaît pas dans le roman – nécessite une prise en compte du contexte extralinguistique qui ne pose aucune difficulté aux deux locuteurs en présence. En l'occurrence, la mère comme l'enfant sauront, en fonction de l'heure, de leurs habitudes, etc. quel est le référent de *some*. Que ce soit dans sa forme singulière ou dans sa forme plurielle, il m'a semblé qu'une traduction littéralisante était absolument impossible car trop allusive.

Comme on peut l'observer dans l'échantillon ci-dessous, lorsque l'enfant-narrateur utilise *lots* et *some* comme désignateurs idiosyncratiques, le signifié associé aux deux signifiants coréférentiels conserve une certaine ambiguïté : il renvoie tantôt au sein maternel (le contenant) et tantôt au lait maternel (le contenu). Le mot-valise Doudou-Lait permet également de décrire à la fois la douceur du sein maternel – comparé à un objet transitionnel

ou Doudou – et le lait lui-même. Ce désignateur repose cependant sur le principe de l’explicitation et non sur le principe de l’implication ; de ce fait, il requiert une participation lectorielle moins active dans la construction du sens que la phrase du texte de départ. C’est le principal reproche que l’on peut faire porter sur ce choix de traduction.

TABLEAU 33

Extraits du texte de départ ²¹⁸	Échantillons de traduction correspondant	Commentaire
1. I have <u>some</u> now, <u>the right</u> because <u>the left</u> hasn’t much in it. (Donoghue, 2010 : 18)	Je prends <u>mon</u> Doudou-Lait maintenant, <u>le droit</u> parce qu’il y en a pas beaucoup dans <u>le gauche</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 33)	L’incohérence qui se trouve dans le texte de départ associe l’indénombrable <i>some</i> à deux sous-ensembles qui en font un dénombrable : <i>the right/the left</i> ; on la retrouve dans la traduction puisque <i>mon</i> renvoie à l’indissociabilité de l’objet qui est ensuite présenté comme double : <i>le droit/le gauche</i> .
2. “Can I have <u>some</u> ?” “First thing tomorrow”, says Ma, pulling her T-shirt back down. “No, tonight.” (Donoghue, 2010 : 25)	« Je peux avoir mon Doudou-Lait ? — Oui, dès demain matin, répond Maman en rabaissant son T-shirt. — Non, ce soir ! » (Donoghue/Buhl, 2011 : 41)	Ce genre d’échange est fréquent dans le roman puisque Ma cherche à faire perdre l’habitude de têter à son fils en remettant souvent ce moment à plus tard.
3. When we’re tired we go into the hammock, even Grandma. “I used to sit like this with your ma when she was a baby. “Did you give her some? “Some what? “From your breast.” (Donoghue, 2010 : 297)	Quand on est fatigués, on va dans le hamac, même Mamie. « Je m’asseyais comme ça avec ta maman quand elle était bébé. — Tu lui donnais <u>son Doudou-Lait</u> ? — Son quoi ? — <u>De ton sein</u> . » (Donoghue/Buhl, 2011 : 371)	Cet extrait est le seul passage dans lequel Jack explicite ce qu’il entend par <i>Doudou-Lait</i> . Dans l’explication qu’il donne à sa grand-mère, la référence au sein passe au premier plan.

Lorsque le désignateur est utilisé au pluriel, *lots* fait référence soit à la quantité de lait soit au temps que Jack passe au sein.

Les extraits ci-dessous illustrent les différentes traductions pour lesquelles j’ai opté en fonction du contexte intra-textuel :

TABLEAU 34

Extraits du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
4. So she lies down on the white of Duvet and me too and <u>I have lots</u> . (Donoghue, 2010 : 6)	Alors Maman se couche sur le côté blanc de Madame Couette, moi aussi et je bois <u>tout plein</u> de Doudou-Lait. (Donoghue/Buhl, 2011 : 17)
5. I wake up crying and Ma lets me have <u>lots</u> , it’s <u>the right</u> but it’s <u>pretty creamy</u> . (Donoghue, 2010 : 217)	Je me réveille en pleurant alors Maman me laisse prendre mon Doudou-Lait <u>très longtemps</u> ; c’est <u>le droit</u> mais il est <u>assez crémeux</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 274)

²¹⁸ J’ai sélectionné les exemples présentés dans les deux tableaux ci-après parmi une vingtaine d’occurrences en fonction de leur intérêt et de leur représentativité.

Extraits du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
6. <u>I have some, I have lots</u> instead of dinner, Ma falls asleep in the middle. (Donoghue, 2010: 215)	Je prends <u>plein de</u> Doudou-Lait à la place du dîner et Maman s'endort au milieu. (Donoghue/Buhl, 2011 : 272)

Comparé à l'extrait n° 3, dans l'extrait n° 5, l'adjectif *creamy* associe *lots* au lait maternel et non plus au sein. Concernant l'exemple n° 6, on peut considérer que la traduction ne rend pas justice à la construction répétitive et progressive *I have some, I have lots* qui décrit le procès cumulatif en cours. À la réflexion, j'opterais aujourd'hui pour une proposition de traduction telle que *Je prends mon Doudou-Lait, plein de Doudou-Lait...*

L'autre élément lexical construit sur l'implication est le terme que Jack a fabriqué par troncation pour désigner les antalgiques que prend sa mère lorsqu'elle a mal aux dents ou à la tête. La troncation se définit comme un « [p]rocédé d'abrègement des mots polysyllabiques qui consiste à supprimer une ou plusieurs syllabes à l'initiale ou, plus souvent, à la finale »²¹⁹. Ainsi, quand Jack parle des antalgiques – *painkillers* – il utilise simplement le terme *killers* dont on trouve douze occurrences dans le récit. Le contexte permet au lecteur de reconstituer le mot complet et d'en retrouver le sens. Tout comme les désignateurs grammaticaux *some* et *lots*, j'ai choisi de traduire *killers* par un mot-valise formé en dissociant les syllabes d'analgésique et en substituant une lettre à l'initiale de la deuxième syllabe : *a-mal-gésique* (Donoghue/Buhl, 2011 : 21). Le terme ainsi formé peut vraisemblablement passer pour une déformation enfantine du mot « compliqué » qu'utilise Ma pour décrire ce médicament. Ses syllabes dissociées peuvent aussi se lire comme une étymologie archaïque approximative, puisque dans l'esprit d'un enfant, un analgésique est un médicament pour celle ou celui qui a mal.

TABLEAU 35

Extraits du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
Ma takes her <u>killers</u> but they don't zap the headache. I didn't think she'd still be hurting in Outside. (Donoghue, 2010: 216)	Maman prend ses <u>a-mal-gésiques</u> mais elle <u>a</u> toujours <u>mal</u> à la tête. Moi je croyais qu'elle aurait plus jamais mal dans le Dehors. (Donoghue/Buhl, 2011 : 274)

Le caractère simple et dépouillé de *killer* est perdu en traduction, puisque la solution que j'ai trouvée aboutit à un allongement du terme standard analgésique, scindé par deux tirets. Aurais-je dû opter pour *antalgique*, un terme plus court, afin de former le terme *a-mal-gique* ? Il est plus court mais il me semble moins transparent qu'*a-mal-gésique* dans la mesure où les sonorités de la première *et* de la deuxième syllabe d'*antalgique* sont plus difficiles à

²¹⁹ <https://www.cnrtl.fr/> consulté le 13 juin 2020.

reconnaître *in absentia* dans le terme ainsi formé. J’ai donc renoncé à cette solution. C’est par compensation déplacée que j’ai cherché à restituer la signification de *killer* dans un autre passage du roman. Quand la mère de Jack tente de mettre fin à ses jours en avalant des cachets, le sémantisme qui se dégage de la troncation prend tout son sens : les médicaments ont aussi le pouvoir de tuer. J’ai saisi l’occasion d’insérer une troncation dans la question que Jack pose à Ma quelques jours après sa tentative de suicide, une question qui porte justement sur la nocivité potentiellement mortelle de ces produits :

TABLEAU 36

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
You’re not <u>poisoned</u> with the bad medicine anymore? I ask. (Donoghue, 2010: 270)	- T’es plus <u>poisonnée</u> par les mauvais médicaments ? je demande. (Donoghue/Buhl, 2011 : 338)

L’omission volontaire du préfixe *em-*, aboutit à une déviance qui ne correspond à aucun écart dans le texte de départ puisque *poisoned* est correct au regard de la langue anglaise standard. Elle correspond cependant à la troncation déviante *killer* à laquelle elle est thématiquement liée.

11.7.2 Traduire l’expressivité des comparatifs

La comparaison permet à l’esprit humain de dégager des degrés de progression dans l’espace et le temps, de d’établir des différences entre les choses ou les êtres. Elle constitue l’outil cognitif privilégié pour construire les analogies et les métaphores qui permettent des rapprochements ou des oppositions. Les enfants y ont fréquemment recours pour se comparer et se mesurer aux autres ou prendre la mesure de changements, de transformations et de progressions plus ou moins rapides. Leur formation en anglais obéit à des règles relativement simples, avec l’ajout de *more* devant les adjectifs longs et, pour les adjectifs courts, l’ajout de *-er* par dérivation. Le Jack de *Room*, comme beaucoup d’autres enfants réels ou imaginaires, y a volontiers recours et en fait un usage souvent fantaisiste.

Je commencerai par un exemple analysé par Linda Pillière dans l’étude qu’elle consacre aux modalités de la traduction du style narratif de *Room*. La chercheuse s’attarde sur un comparatif de supériorité original qui témoigne de l’inventivité langagière de l’enfant-narrateur.

TABLEAU 37

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
For Phys Ed we <u>leave</u> our socks <u>off</u> because bare feet are <u>grippier</u> . (Donoghue, 2010 : 15)	Pour l'activité sportive, on <u>renlève</u> nos chaussettes parce que les pieds nus <u>s'accrochent mieux</u> par terre. (Donoghue/Buhl, 2011 : 29)

J'ai traduit *leave off* mais aussi *grippier* par des verbes. Le choix du terme *renlever* a été motivé par la présence d'un verbe à particule : *leave off*. À l'ajout du *off* superflu, j'ai voulu faire correspondre celui du « r » à l'initiale du verbe « enlever », également superflu et fautif puisqu'il n'est pas mentionné dans le récit que les chaussettes ont été enlevées une première fois – elles semblent au contraire ne pas encore avoir été mises au moment où Jack et Ma se sont habillés, en prévision de cette séance d'activité physique.

Le second choix de traduction résulte en premier lieu du fait que je n'ai pas réussi à trouver une forme fautive correspondant à l'adjectif présenté comme une invention du jeune narrateur – une difficulté identifiée par L. Pillière : « When Jack creates an adjective *grippy* from the verb *to grip* and then adds the comparative inflectional ending -er, Buhl displaces the compensation [...] by inventing the verb *renlever* » (Pillière, 2018 : 236, je souligne). L'adjectif *grippy* correspond effectivement à une forme adjectivale idiosyncratique du verbe *to grip* – pour lequel le dictionnaire bilingue *Robert & Collins Super Senior* (1998) indique *saisir, étreindre, adhérer*. La forme dérivée ainsi créée est utilisée comme comparatif : *grippier*. Si mon choix de traduction s'est porté sur un verbe, c'est parce que l'adjectif est issu d'un verbe. De ce fait, j'ai cherché un verbe en français pour restituer le sens de *to grip* et recréer un écart de langue que l'on pourrait vraisemblablement entendre dans la bouche d'un enfant : *s'accrochent mieux*. Ce verbe n'est ni fautif ni particulièrement créatif ; il est légèrement déviant dans la mesure où il reflète une vision animiste de l'adhérence, comme si la description de Jack prêtait une intentionnalité aux pieds nus qui adhèrent au sol. Peut-être le degré de déviance n'est-il pas suffisamment marqué comparé à *grippier*. Cela expliquerait l'analyse de L. Pillière, qui a cherché ailleurs, en l'occurrence dans le verbe *renlever*, un écart équivalent à celui que constitue la forme adjectivale. D'où sa déduction concernant la traduction par compensation déplacée, notion qu'elle emprunte à K. Harvey²²⁰.

Ayant abordé la traduction des comparatifs au moyen d'un détour par l'analyse d'une autre chercheuse et de l'analyse réflexive d'un échantillon isolé, je me propose à présent d'aborder une stratégie de traduction plus globale des comparatifs de progression. Disséminés dans

²²⁰ Voir plus haut, page 240-241.

l'ensemble du roman, certains comparatifs à la fois fautifs et expressifs sont construits sur le modèle du célèbre « curiouiser and curiouiser » créé par Lewis Carroll dans *Alice in Wonderland*. Je cite ici la traduction française de Jacques Papy :

« De plus-t-en plus curieux ! » s'écria Alice (elle était si surprise que, sur le moment, elle en oublia de parler correctement) [...]. (Carroll/Papy, [1961] 1999 : 51)

Dans le commentaire qui suit la forme déviante, il est indiqué non sans ironie que sous l'effet de *la surprise* Alice a momentanément oublié la correction de la langue. Il s'agit bien ici d'un usage déviant dont la fonction est *expressive*. Dans *Room*, Jack l'utilise de façon récurrente et y introduit un certain nombre de variantes :

TABLEAU 38

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
1. “What if Room gets <u>colderer and colderer</u> ?” (Donoghue, 2010: 77)	– Et si la Chambre devient <u>de plus tant plus froide</u> ? (Donoghue, 2011: 106)
2. A fence in a hole ? I put my hand <u>down and downer</u> . (Donoghue, 2010: 96)	Une clôture dans un trou ? J'enfonce ma main <u>de plus tant plus bas</u> . (Donoghue, 2011: 129)

La solution *ad hoc* que j'ai retenue pour traduire ces écarts grammaticaux – qui reflètent ici la crainte (1.) et l'étonnement (2.) – consiste à restituer la notion de progression en utilisant une formule calquée sur la locution adverbiale « de plus en plus ». L'adverbe d'intensité « tant » qui remplace « en » renforce l'expressivité de la locution, reflète la naïveté facilement impressionnable de l'esprit enfantin. Il simule aussi une faute de liaison qui n'est pas sans rappeler la traduction de J. Papy, que j'ai peut-être consultée quand j'ai traduit *Room*. L'imitation d'une faute de prononciation donne un caractère oralisant à ce choix de traduction. J'ai ensuite réemployé la même construction pour restituer d'autres comparatifs – déviants ou non – de façon récurrente, insérant ainsi une sorte de motif dans l'ensemble du texte. Les relevés ci-après illustrent la diversité des formes comparatives, superlatives et des quantifieurs que j'ai ainsi restitués.

11.7.2.1 Une solution *ad hoc* pour restituer des formes fautives à caractère expressif

TABLEAU 39

3. Superlatif déviant qui exprime la fierté	Restitution par compensation déplacée de l'écart grammatical
Today I'm <u>the most loudest</u> because my lungs are stretching from being five. (Donoghue, 2010 : 40)	Aujourd'hui je crie le plus fort de toute ma vie parce qu'avec mes cinq ans, j'ai les poumons de <u>plus tant plus grands</u> . (Donoghue, 2011: 60)
4. Comparatif déviant et animiste	Restitution par la formule déviante à l'étude
We wake up and the air is <u>shiverier</u> (Donoghue, 2010: 80)	Quand on se réveille, l'air est <u>devenu de plus tant plus froid</u> . (Donoghue, 2011: 110)
5. Verbe irrégulier fautif & notion d'excès	Restitution par compensation déplacée ; forme tronquée 'tant plus'
In Room we <u>knored</u> what everything was called but in the world there's <u>so much</u> , persons don't even know the names. (Donoghue, 2010: 267)	Dans la Chambre, on connaissait chaque nom des choses mais le Dehors en a <u>tant plus</u> que les gens savent même pas comment elles s'appellent. (Donoghue, 2011: 334)
6. Description expressive et animiste d'un coucher de soleil	Restitution par la formule déviante à l'étude
I watch God's face falling slow slow, <u>even orangier</u> and the clouds are all colors, then after there's streaks and dark coming up so bit-a-bit at a time I don't see it till it's done. (Donoghue, 2010: 190)	Je regarde la figure dorée du Bon Dieu <u>de plus tant plus orange</u> qui descend tout doucement et les nuages de toutes les couleurs ; après il y a des traits sur le ciel et le noir arrive si petit à petit que quand je le vois, c'est déjà fini. (Donoghue, 2011: 241)

11.7.2.2 La prise en compte de l'expressivité pour restituer des formes non fautives

TABLEAU 40

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
7. Old Nick doesn't bring catalogs anymore for us to pick our own clothes, Ma says he's <u>getting meaner</u> (Donoghue, 2010 : 16)	Grand Méchant Nick n'apporte plus de catalogues où choisir nos habits ; Maman dit qu'il <u>devient de plus tant plus méchant</u> . (Donoghue, 2011: 31)
8. "I'll do Parrot, I'm getting <u>even better</u> ." (Donoghue, 2010: 42)	« Je vais jouer à Perroquet, je <u>deviens de plus tant plus meilleur</u> . » (Donoghue, 2011: 63)
9. [...] Old Nick's running away but without me. He dropped me. He's <u>farther off</u> every second. (Donoghue, 2010: 142)	[...] Grand Méchant Nick se sauve mais sans moi. Il m'a lâché. À chaque seconde qui passe, il est <u>de plus tant plus loin</u> . (Donoghue, 2011: 185)
10. In the car I get <u>madder and madder</u> . (Donoghue, 2010: 296)	Dans la voiture, je me mets <u>de plus tant plus en colère</u> . (Donoghue, 2011: 370)
11. There's <u>more rain</u> on me. It's not like a shower, softer. (Donoghue, 2010: 318)	<u>La pluie me mouille de plus tant plus</u> . Mais pas comme une douche, ça caresse. (Donoghue, 2011: 397)

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
12. She doesn't say anything today, she doesn't notice I'm <u>watching and watching</u> and my brain is starting to be stinky. (Donoghue, 2010 : 61)	Elle ne dit rien aujourd'hui, elle remarque même pas que je <u>regarde de plus tant plus</u> et que mon cerveau commence à sentir le moisi. (Donoghue, 2011: 86)

La solution de traduction m'a servi à traduire d'autres comparatifs avec intensificateurs tels que *even better* et différentes configurations morphosyntaxiques standard. Il me semble *a posteriori* que l'expressivité de la forme fautive que j'ai employée contribue à rendre l'intensité des sentiments, des affects et des sensations exprimés par l'enfant-narrateur. Ainsi, d'après le fichier Word de la traduction que j'ai remise aux éditions Stock, on trouve *de plus en plus* une seule fois dans le discours narratif de Jack. Elle correspond à un moment du récit où l'enfant-narrateur s'interroge avec nostalgie sans pour autant être fortement affecté par ce sentiment.

TABLEAU 41

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
13. At the corner of the table I see something move, it's a tiny spider. I wonder if Spider is still in Room, if her web is <u>getting bigger and bigger</u> . (Donoghue, 2010: 276)	Au coin de la table, je vois quelque chose bouger, une araignée minuscule. Je me demande si Petite Araignée est toujours dans La Chambre, si sa toile grossit <u>de plus en plus</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 345)

En revanche, on trouve dans la version publiée de *Room* une deuxième occurrence correcte de la locution adverbiale *de plus en plus* censée être employée par Jack. Fait rare, elle correspond à une correction éditoriale qui ne tient compte ni de l'expression de la peur qu'Old Nick inspire à Jack ni de la déviance très marquée de l'adjectif *scareder*, formé par l'association d'un participe passé et du suffixe du comparatif de supériorité.

TABLEAU 42

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
14. Now I'm <u>even scareder</u> . "But what if Old Nick does not uncut the power and he doesn't bring more food, not ever ever ever?" (Donoghue, 2010 : 92)	Maintenant j'ai <u>de plus tant*</u> en plus peur. « Mais si Grand Méchant Nick fait pas revenir le courant et qu'il apporte plus à manger de toute la vie ? » (Donoghue/Buhl, 2011 : 125)

*La séquence qui figure dans le fichier Word de ma traduction est *de plus tant plus*.

Il est important de noter que cette correction a probablement été apportée assez tard dans le cycle de relectures éditoriales : elle apparaît sur le fichier envoyé en composition typographique, mais si elle avait été insérée par l'assistante d'édition de Mme Gracedieu, Claire Do Sêrro, cette dernière me l'aurait indiquée et j'aurais pu argumenter de façon à

négocier son retrait. De telles négociations sont pratique courante *au premier stade* des relectures, celles qui sont menées par l'éditrice ou son assistante et celles qui sont effectuées ensuite par la traductrice elle-même sur les premières épreuves de la traduction.

En revanche, dans ma carrière de traductrice, je n'ai jamais été informée des corrections apportées à l'issue des relectures effectuées sur les premières épreuves *et* sur les secondes épreuves par les relectrices et relecteurs professionnels extérieur·es. D'après mon expérience et mes échanges avec les éditeurs et leurs assistantes, les modifications apportées par ces professionnel·es extérieur·es sont essentiellement de corrections ortho-typographiques et grammaticales, des vérifications factuelles, etc²²¹. S'agissant de ce roman et de cet exemple de correction bien précis, il semblerait que la correction grammaticale ait échappé à la personne chargée de vérifier le texte alors même que la déviance s'inscrit dans un réseau de traits stylistiques qui n'a pas pu échapper à son attention.

11.7.2.3 Aménagements et variantes possibles

TABLEAU 43

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
15. What if he comes and Ma won't wake up, will he be <u>even more madder</u> ? Will he make worse marks on her? (Donoghue, 2010: 64)	Mais s'il vient et que Maman se réveille pas, est-ce qu'il sera <u>tant plus fâché</u> ? Est-ce qu'il lui fera des marques encore pires ? (Donoghue, 2011: 90)
16. Try, Ma says in my head, but Old Nick's beside her, he's <u>the maddest ever</u> and – (Donoghue, 2010 : 146)	<i>Essaie</i> , dit Maman dans ma tête, mais Grand Méchant Nick est à côté d'elle, il est <u>tant plus fâché que jamais</u> et... (Donoghue 2011 : 189)

Comme le précédent, les deux exemples ci-dessus correspondent à des scénarios anxigènes alimentés par la peur. J'ai cherché à moduler les locutions employées pour restituer au plus juste la grammaticalité atypique de chaque segment souligné. En revanche, l'examen réflexif de l'ensemble de ces échantillons m'amène à repenser le choix ci-après :

²²¹ Par ailleurs, la relecture de certains textes – traduits de langue étrangère ou écrits en français – est confiée à des professionnel·es dont les compétences et les missions excèdent amplement la correction ortho-typographique et grammaticale : il leur arrive de proposer aux auteur·es des remaniements significatifs et suffisamment nombreux pour que cela s'apparente à une forme de réécriture (parfois appelé *rewriting* dans le jargon éditorial). Ces professionnel·es sont, pour certains, d'anciens éditeurs ou éditrices qui travaillent désormais à leur compte et exercent en parallèle la traduction professionnelle tout en écrivant leurs propres livres. C'est le cas, par exemple, de Julie Groleau, que j'ai rencontrée alors qu'elle travaillait comme assistante d'édition de Françoise Pasquier pour la Bibliothèque Étrangère des éditions Rivages. Certains textes traduits sont donc soumis à de profondes transformations dont ils sortent grandement améliorés avant leur publication.

TABLEAU 44

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
17. I go <u>even fasterer</u> like Superman flying. (Donoghue, 2010 : 15)	Je vais <u>encore de plus tant plus vite</u> comme Superman en train de voler. (Donoghue/Buhl, 2011 : 29)

C'est la seule occurrence qui associe *encore* qui traduit *even* et *de plus tant plus*. La simplicité et la concision de la séquence soulignée dans le texte de départ ne nécessiteraient-elles pas un aménagement de la formulation assez lourde et légèrement redondante que j'ai retenue ? Trois solutions sont possibles, que je présente ci-dessous de la plus développée aux plus concises.

1) Une première option consisterait à faire l'économie de *encore*, en considérant que la progression d'exprimée par *de plus tant plus* est suffisante : *Je vais de plus tant plus vite*. Cela correspond au choix que j'ai fait pour traduire les extraits n° 6, n° 8 et n° 14.

2) La deuxième option consisterait à reprendre la solution illustrée par les deux extraits n° 15 et n° 16 et à traduire par *je vais tant plus vite*.

3) Une forme de syncrétisme lexical (Frath, 2009 : 102) associant *tant* et *encore* est également possible. Les similitudes entre leurs sonorités favorisent le recours à un enchaînement discursif simulant une liaison fautive – *Je vais t'encore plus vite* – ou à un amalgame lexical de type mot-valise – *tant-core plus vite* – qui n'est pas sans rappeler la solution adoptée pour traduire *killer* par *a-mal-gésique*.

Ces différentes possibilités correspondent moins à des degrés de liberté dans la traduction qu'à différentes voies possibles que peut emprunter la traductrice qui s'attache à restituer les déviances et l'expressivité de la langue de Jack. Les deux premières solutions s'inscrivent dans un réseau cohérent de locutions adverbiales déviantes tandis que la troisième se rattacherait à une autre isotopie, celle des nombreux mots-valises qu'utilise l'enfant-narrateur.

11.7.3 Jack et les mots-valises

La créativité lexicale de Jack s'exprime de différentes façons dans son discours narratif. La facilité avec laquelle il recourt aux mots-valises reflète une résistance à la rigidité des catégories linguistiques et à l'arbitraire de la segmentation de la chaîne parlée. Pourquoi accepter l'existence de deux mots distincts là où l'enfant-narrateur ressent au contraire une forme de continuité ou quand l'association de deux termes hyperboliques décrit la complexité

de ses sentiments avec plus de justesse ? Qu'ils soient associés par un trait d'union ou directement amalgamés, ces termes figurent également la relation fusionnelle qui lie Jack à sa mère. C'est de leurs échanges ludiques que naissent les premiers mots-valises qu'on peut lire dans *Room*.

TABLEAU 45

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
“Look how big my muscles though.” [...] “Vast,” says Ma. “Gigantic.” “Massive.” “Huge.” “Enormous,” says Ma. “ <u>Hugenormous</u> .” That’s word sandwich when we squish two together. “Good one”. (Donoghue, 2010: 13)	« Regarde comme y sont gros, mes muscles ! » [...] - Immenses, dit Maman. - Mégagrandes. - Colossaux. - Énormes. - Gigantesques. - <u>Géantesques</u> . » C’est un mot-sandwich avec deux autres collés ensemble. - Pas mal ! (Donoghue/Buhl, 2011 : 26)

Jack est non seulement capable de fabriquer des mots-valises, comme celui qu’il crée en accolant les mots *géant* et *gigantesques*, mais il sait aussi les décrire d’une façon simple et imagée. L’extrait révèle que la conscience métalinguistique du jeune narrateur a été développée par sa mère, entre autres à l’occasion de joutes verbales de ce type, pour le plaisir de jouer avec la langue.

Une première série de termes formés de cette façon ont une fonction similaire dans le récit de Jack ; ils contribuent à l’expressivité hyperbolique de descriptions qui reflètent l’enthousiasme du jeune narrateur ou une forme d’émerveillement. L’examen de l’échantillon ci-après met en évidence une stratégie de traduction qui privilégie la restitution de différentes formations adjectivales sous forme de mot-valise.

TABLEAU 46

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
1. Adjectif familier mais attesté²²² : a <u>humongous</u> piece. (Donoghue, 2010 : 24)	Mot-valise agglutiné, inspiré par l’extrait ci-avant. une <u>énormantesque</u> part (Donoghue/Buhl, 2011 : 40)
2. Adjectif idiosyncratique formé par dérivation : <u>jaggedy</u> shadows (Donoghue, 2010 : 35)	Mot-valise agglutinité (cabossées + bossues) avec réduction²²³ : ombres <u>cabossues</u> (Donoghue/Buhl, 2011 : 54)

²²² On le trouve notamment dans le dictionnaire américain Merriam-Webster : « very large, huge » <https://www.merriam-webster.com/dictionary> (consulté le 17/06/2020).

²²³ Cette formation lexicale est comparable à « un mot-valise tel que “nonchalégance” [qui] va jusqu’à l’interpénétration [...] des constituants, cette interpénétration s’accompagnant d’une réduction » (Bonhomme, 2009 : 101).

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
3. Adjectif familier + nom : The light's not like in a window, it's coming all ways around my <u>cool shades</u> [...] (Donoghue, 2010: 197)	Concrétion hyperbolique : La lumière n'est pas comme à la fenêtre : elle arrive de partout et elle rentre par les côtés de mes <u>superlunettes</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 251)
4. Répétition expressive : Up close the trees are <u>giant giants</u> (Donoghue, 2010 : 211)	Concrétion hyperbolique : De près, les arbres sont des <u>gigagéants</u> (Donoghue/Buhl, 2011 : 268)
5. Groupe nominal standard puis mot-valise agglutiné (giant + enormous) : It's all <u>extra bright</u> and <u>ginormous</u> [...] (Donoghue, 2010 : 242)	Concrétions hyperboliques : Tout est <u>superéclairé</u> et <u>giga-grand</u> [...]. (Donoghue/Buhl, 2011 : 305)
6. Groupe nominal standard : [...] Dylan the digger looks like <u>a great read</u> . (Donoghue, 2010 : 248)	Concrétion hyperbolique : [...] Dylan le Maçon a l'air d'être un <u>superlivre</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 313)
7. Mot-valise familier mais attesté²²⁴ : Also I have the camera on borrow, not Steppa's <u>fancy-schmancy</u> one with the giant circle but the one hidden in the eye of Grandma's cellphone. (Donoghue, 2010 : 279)	Concrétion hyperbolique : J'ai aussi l'appareil photo mais c'est prêté et pas le <u>supergénial</u> de Beau-Papy qui a un cercle géant. Celui-ci, il est caché dans l'œil du téléphone de Mamie. (Donoghue/Buhl, 2011 : 349)

Les mots-valises que j'ai appelés « concrétions hyperboliques » se forment essentiellement au moyen de préfixes mélioratifs de type *super-*, *hyper-*, *giga-* etc. qui fonctionnent comme des intensificateurs et sont répandus dans le langage de l'enfance et de l'adolescence. L'examen comparatif de ma traduction initiale et du fichier conservé par les éditions Stock révèle que la plupart de ces concrétions hyperboliques ont été modifiées au stade éditorial de façon à apparaître sans tiret. Cependant l'agglutinement peut aussi se lire comme la représentation scripturale d'un débit oral accéléré sous l'effet de l'enthousiasme. Il participe donc de la construction mentale de la *voix* de l'enfant-narrateur par le lecteur.

Une deuxième catégorie de mots-valises agglutine des adjectives au moyen de la conjonction de coordination *et*. Plus atypiques, ces reconfigurations lexicales comblent le vide laissé par un ressenti complexe que la langue standard peine à cerner :

²²⁴ Je l'ai trouvé dans plusieurs dictionnaires collaboratifs en ligne dédiés à la langue familière et argotique, <https://idioms.thefreedictionary.com>, online.slangdictionary.com et <https://www.urbandictionary.com> celui que j'utilise le plus fréquemment et qui propose les deux acceptions suivantes : « 1. A term used to describe something expensive and impressive; 2. A term used to mockingly describe something expensive and attempting to be impressive » (consulté le 17/06/2020).

« [E]n jouant sur la malléabilité du langage, ces reconfigurations nous confirment les insuffisances du lexique standardisé et ses nécessités de réaménagement face aux besoins de la communication » (Bonhomme, 2009 : 118).

Dans *Room*, Ma incite Jack à effacer les frontières lexicales au moment où elle le prépare à s'évader seul, ce qui effraie l'enfant.

TABLEAU 47

Extrait du texte de départ	Échantillon de traduction correspondant
“Scared is what you’re feeling, says Ma, but brave is what you’re doing.” “Huh?” “Scaredybrave.” “Scave.” Word sandwiches always make her laugh, but I wasn’t being funny. (Donoghue, 2010 : 116)	- La peur, voilà ce que tu ressens, explique Maman, mais tu te montres aussi très courageux. - Hein ? - Peureux et courageux. - [~~Couragépeur~~]Peurageux. Les mots sandwich, ça la fait toujours rire, sauf que là, je voulais pas être drôle. (Donoghue/Buhl, 2011 : 153)

Dans ce passage, Ma aide son fils à mettre des mots sur ce qu’il ressent – un désir d’être courageux mais beaucoup de peur (*scared, brave*). Elle l’aide aussi à créer le mot qui l’aidera à se mobiliser malgré la peur. Ainsi, elle lui montre la voie en fabriquant un premier mot par accollement, *scaredybrave*, dont il va concentrer les composants (en gras ci-avant). Dans le terme qu’invente Jack sur cette lancée, la réduction du mot composé par troncation aboutit à un terme monosyllabique plus dense et plus percutant. C’est dans ce concentré de sens, figuration typographique de la réunion mère-fils à laquelle doit aboutir leur plan d’évasion, que l’enfant-narrateur puise la force nécessaire à l’action. À l’inverse de la simplicité réductrice que certains prêtent à la pensée enfantine, avec ses catégories tranchées, simplistes et manichéennes, la notion complexe qu’ils ont forgée ensemble accompagne Jack dans plusieurs épreuves, de l’évasion elle-même à ses premières sorties sans sa mère :

TABLEAU 48

Extraits du texte de départ	Échantillons de traduction correspondant
“We’re scave, aren’t we? We’re totally scave.” (Donoghue, 2010 : 134)	On est peurageux, pas vrai ? Très peurageux ! (Donoghue/Buhl, 2011 : 175)
I’m being scave but a bit more brave than scared because this isn’t as bad as pretending I’m dead in Rug. (Donoghue, 2010 : 241)	J’essaie d’être peurageux mais en plus courageux et un peu moins peureux parce que là ce n’est pas aussi grave que d’être mort pour de semblant dans Monsieur Tapis. (Donoghue/Buhl, 2011 : 304)

La traduction publiée résulte d’une suggestion de l’assistante d’édition, Claire Do Sêro, qui m’a proposé *peurageux* lorsqu’elle m’a soumis ses corrections. En effet, j’ai retrouvé *couragépeur* dans le fichier Word de ma traduction initiale, un mot-valise moins original dont le degré d’intégration est bien en deçà de celui qu’on observe dans *scave*. Par ailleurs, je

garde un souvenir net de cette proposition et de notre échange sur ce point. J'ai bien volontiers accepté la modification. De fait, *peurageux* a deux avantages : il est construit sur le même modèle morphologique que *courageux*, ce qui le rend plus évocateur, et il commence par le lexème correspondant à l'affect négatif qui est au cœur de cet extrait : la peur. La suggestion de C. Do Sêro montre que les corrections éditoriales proposées par les professionnelles chevronnées peuvent tout à fait enrichir une traduction. Il me semble important de le souligner dans la mesure où certains traductrices et traducteurs ont tendance à se plaindre systématiquement de corrections malavisées qui leur sont imposées et de négociations difficiles avec les éditeurs et leurs assistants. Pour ma part, j'ai tendance à accepter volontiers de réfléchir aux propositions de corrections qui me sont faites. J'ai pu constater à de nombreuses reprises que même lorsque je n'accepte pas les changements proposés, j'en effectue d'autres, au même endroit ou à proximité immédiate de l'élément corrigé – ce qui indique, à mon sens, que les relectrices et les relecteurs ont perçu que quelque chose ne fonctionnait pas et qu'une autre solution de traduction était à chercher²²⁵. On ne peut cependant pas exclure que le passé de candidate aux concours continue en partie à influencer mon *habitus* et mon *ethos* de traductrice, et me rende particulièrement docile face à la correction. Par ailleurs, comme tous les traducteurs, je dépends du bon vouloir des éditrices et des éditeurs pour décrocher des contrats de traduction. Comme dans toute négociation, celle qui porte sur les corrections éditoriales doit également prendre en compte la pérennité de la relation avec l'éditrice ou l'éditeur. Seuls les professionnel·es les plus recherchés et connu·es peuvent se permettre de négocier sur un véritable pied d'égalité avec leurs partenaires éditoriaux. D'après mon vécu professionnel, la relation de pouvoir forcément inégale entre les commanditaires de la traduction et les prestataires influence un peu moins cette négociation lorsqu'elle est menée avec l'assistante²²⁶ d'édition. Je me sens généralement plus à l'aise, moins intimidée et moins consciente de la faiblesse relative de ma position lorsque les corrections me sont soumises par les assistantes d'édition.

Pour en revenir à *Room*, un deuxième mot-valise, caractérisé par l'association de deux notions antithétiques, permet à Jack de décrire la complexité de certains états émotionnels.

²²⁵ Je n'ai malheureusement retrouvé de traces précises de telles corrections ni dans mes souvenirs ni dans le texte de *Room*.

²²⁶ J'utilise ce terme au féminin car j'ai toujours eu affaire à des femmes ; en revanche, s'agissant des directrices et directeurs de collection, une profession qui s'est également beaucoup féminisée, j'ai tendance à les appeler « éditeurs » bien que j'ai été amenée à une seule occasion à travailler avec un homme, Marc Parent, chez Buchet-Chastel.

TABLEAU 49

Extraits du texte de départ	Échantillons de traduction correspondant
1. “Is she <u>happysad</u> like you get when there’s lovely music on TV?” “No, she’s just an idiot. Let’s switch TV off now.” (Donoghue, 2010: 42)	« Elle est <u>triste et contente</u> , comme toi quand tu écoutes une très belle musique dans Madame Télé ? - Non, elle est stupide. Allez, on éteint maintenant. » (Donoghue/Buhl, 2011 : 63)
2. A person comes in and runs at Ma, I jump up with fists but Ma’s laughing and crying at the same time, it must be <u>happysad</u> . (Donoghue, 2010: 186)	Quelqu’un entre et court vers Maman, je saute sur mes pieds et je sors les poings mais Maman rit et pleure en même temps, ça doit être <u>tristégai</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 237)

La formation du mot-valise qui se trouve dans le texte de départ est le produit d’un accolement simple, sans réduction ni troncation. Le texte d’arrivée fait apparaître deux traductions différentes pour le mot-valise, tant sur le plan lexical (*contente* → *gai*) que sur le plan morphologique (*triste et gai* → *tristégai*). Dans le fichier Word que j’ai envoyé à l’éditeur, s’agissant de l’extrait n° 1, *triste-et-gai* apparaît avec des tirets, formant ainsi un mot-valise congloméré sans véritable intégration des composants. C’est sans doute la raison pour laquelle, entre la première relecture effectuée par l’assistante d’édition et les dernières corrections apportées par les relecteurs des premières et des secondes épreuves du texte, les tirets ont été jugés superflus, et effacés.

La personne décrite dans le premier passage est une femme que Jack et Ma voient à la télévision ; la charge émotionnelle associée à ce mot-valise est donc médiatisée et assez faible – ce que confirme le commentaire de Ma. De plus, l’émission qu’ils regardent a donné lieu à un désaccord entre la mère et le fils : Ma souhaiterait réaménager leur lieu de vie mais Jack s’y oppose, cela correspond à l’une des rares occasions où leurs points de vue sont *disjoints*. En revanche, le deuxième extrait correspond aux émotions qu’éprouve Ma au moment où elle retrouve sa mère pour la première fois depuis des années, renouant ainsi le lien brisé par son enlèvement et sa captivité. Cela peut expliquer qu’à ce stade, j’ai cherché à restituer *happysad* par une création lexicale procédant de l’amalgame. Toujours est-il qu’une analyse contrastive portant sur les deux passages du roman met en évidence un choix contestable au regard de la fidélité à la lettre du texte de départ.

Outre ces valisages commandés par le texte de départ, j’en ai créé trois autres parce que la langue française en offrait la possibilité, parce qu’ils participent de la logique du récit et correspondent au style cognitif de l’enfant-narrateur.

TABLEAU 50

Extraits du texte de départ	Échantillons de traduction correspondant
1. It's Wednesday so we wash hair, we make turbans of bubbles out of Dish Soap. [...] She does me a <u>mustache</u> , it's too tickly so I rub it off. (Donoghue, 2010: 54)	Comme c'est mercredi, on se lave les cheveux et on se fabrique des turbans de <u>mousse</u> avec Petit Liquide Vaisselle. [...] Elle me dessine une <u>mousse-tache</u> mais ça chatouille trop alors je l'enlève. (Donoghue/Buhl, 2011 : 77)
2. It's hard to decide when to tie the knot because after, the balloon won't zoom anymore, just slow flying. But I need to tie the knot to play <u>Balloon Tennis</u> . (Donoghue, 2010: 109)	C'est dur de me décider à faire le nœud, parce que après <u>le ballon</u> filera plus dans les airs, il <u>volera</u> juste <u>au ralenti</u> . Mais il faudra bien si on veut jouer au <u>Ralen-Tennis</u> . (Donoghue/Buhl, 2011 : 144)
3. I take off my shoes but not my clothes, I get in with Ma at last. She's <u>warmy soft</u> , I snuggle up but carefully. (Donoghue, 2010: 248)	J'enlève mes chaussures mais pas mes habits et je me mets enfin dans le lit avec Maman. Elle est <u>chaudédouce</u> , je me serre contre elle mais pas trop fort. (Donoghue/Buhl, 2011 : 313)

Dans les extraits 1. et 2., l'enfant-narrateur raconte comment le jeu s'invite dans son quotidien grâce à un peu de mousse ou à un ballon de baudruche. La complicité entre Ma et Jack y est manifeste même si dans chacune des deux scènes, l'enfant résiste quelque peu aux initiatives maternelles – il finit par enlever la moustache qu'elle lui a faite ; il tarde à nouer le ballon de baudruche pour jouer avec elle. Le co-texte m'a fourni les termes propices à la formation des mots-valises que j'ai insérés dans ma traduction : *mousse* dans le premier cas et *ralenti* dans le deuxième. Le choix de la forme conglomérée avec tiret a peut-être été motivé par la réticence de Jack qui est perceptible dans ces deux premiers extraits. En revanche, je pense que l'amalgame *chaudédouce*, dans lequel on retrouve les sonorités de *Doudou-Lait*, m'a certainement été inspiré par la qualité fusionnelle et émotionnelle des retrouvailles décrites dans le troisième extrait de corpus.

Bien qu'ils ne correspondent pas à une forme saillante similaire dans le texte de départ, ne pas saisir l'opportunité de les insérer dans la traduction n'équivaudrait-il pas à une perte, au même titre que renoncer à restituer un effet inscrit dans le texte de départ ? La tâche de la traductrice ne consiste-t-elle pas aussi à exploiter les possibilités qu'offre la langue d'arrivée pour déployer les « virtualités insoupçonnées »²²⁷ que recèle le texte de départ ? Conçue et pratiquée comme telle, la traduction devient, à l'occasion, enrichissement du texte source dont elle se fait l'écho amplificateur.

²²⁷ Voir chapitre 1, page 84.

11.8 Premières conclusions

Le terme « amplificateur » que je viens d'utiliser me ramène au questionnement réflexif soulevé par l'évocation des circonstances professionnelles particulières dans lesquelles j'ai commencé à traduire *Room*. Au début de la partie consacrée à l'étude de ce roman et de sa traduction, je me suis interrogée sur l'influence de la mise en concurrence pour un essai de traduction d'une part et de ma pratique académique de la traduction d'autre part. Associés, ces deux paramètres n'ont-ils pas réveillé non seulement mon esprit de compétition mais aussi mes anciens réflexes traductifs, à savoir une tendance à l'hypertraduction conçue comme restitution systématique, linguistiquement et stylistiquement *marquée* des faits de langues et des traits stylistiques perçus dans le texte de départ ? Ordinairement, la traductrice professionnelle ne traduit un livre ni pour des professeurs qui évaluent et corrigent ni pour des éditeurs qui doivent choisir entre deux prestataires de service. Elle ne traduit pas, *a priori*, pour des juges ni même pour les critiques littéraires qui ignorent généralement le truchement traductif. Elle traduit pour un lectorat envers lequel ses devoirs ne sont pas les mêmes. J'ai donc rajusté le tir par la suite, de façon à produire une traduction qui reste lisible au long cours tout en restituant au mieux la signifiante et l'*illusio*²²⁸ – les règles du jeu lectoriel – propres à *Room* ; à cette fin, j'ai mis en œuvre certains des enseignements issus de ma formation à la traduction professionnelle et ceux tirés de dix ans de pratique professionnelle. Mais, pour filer la métaphore de l'attachement qui guide ma réflexion, il me semble tout de même que *la relation* qui s'est nouée de prime abord avec ce texte, son style, son narrateur et son auteur implicite lorsque j'ai rédigé mon essai de traduction a continué à tisser une toile isotopique dans le texte traduit. Des isotopies formées par les choix traductifs *marqués* que le style cognitif de Jack me semblait justifier. Je me suis nécessairement sentie confortée dans mes premiers choix par la décision de M.-P. Gracedieu de me confier la traduction de *Room*. Comme je l'ai montré dans les pages qui précèdent, les premiers choix en ont amené d'autres ; par souci de cohérence et d'homogénéité dans le rendu, pour continuer à recréer la poétique de l'inattendu et de la surprise qui sous-tend l'esthétique de la défamiliarisation, je me suis *attachée* à une restitution nécessairement créative et individuelle. Ces circonstances et les choix stylistiques qu'elles ont entraînés ont probablement rendu la présence de la

²²⁸ À titre de rappel, pour ces deux notions, voir chapitre 1, p. 161-162.

traductrice plus *visible* dans cette traduction que dans d'autres²²⁹. Le degré de créativité dont j'ai fait montre à cette occasion, notamment pour la restitution de la désignation, des amplificateurs, des fautes de langue et de la créativité lexicale de Jack est peut-être supérieur à celui qu'on aurait pu déceler dans une traduction qui n'aurait pas vu le jour dans un contexte de compétition. Une traduction qui « cherche à se faire remarquer » est-elle forcément meilleure ? Rien n'est moins sûr. Toujours est-il que la voix narrative de Jack nécessitait des choix originaux et inventifs. L'examen réflexif de ma traduction m'inspire cependant une réserve quant à la poétique volontiers amplificatrice que j'ai mise en œuvre : ne m'aurait-elle pas poussé à expliciter les implicites du texte et à développer d'une façon trop récurrente certaines de ses formes condensées, une partie des raccourcis syntaxiques et cognitifs qu'il met en œuvre ? Mon approche traductive aboutirait-elle à un texte traduit qui laisse aux lectrices et aux lecteurs une moindre marge de liberté inférentielle, co-constructrice du sens et des effets signifiants que ménage le texte de départ ? Cette activité lectorielle est d'autant plus importante dans les textes caractérisés par le style cognitif d'un narrateur défaillant, qui laisse plus d'interstices à combler et d'indices à décoder²³⁰. Or il n'est pas impossible que ma traduction prenne le lecteur par la main, qu'elle lui mâche un peu trop le travail pour que cette activité ludique puisse être menée à bien de la façon prévue par l'auteur du texte de départ. Cela résulte peut-être en partie de deux tendances déformantes – ou universaux de la traduction – mises au jour par A. Berman : la clarification et l'explicitation. Il n'est pas impossible que cela résulte aussi en partie d'une perméabilité entre mon *ethos* de traductrice et mon *ethos* d'enseignante²³¹. Cependant, je pense que cette tendance est plus poussée dans la traduction de *Room* en raison des circonstances dans lesquelles j'ai effectué l'essai de traduction et du style qui me semblait justifier un geste traductif plus appuyé : le babil enfantin est rarement caractérisé par l'économie, la litote et la retenue ; on se le représente communément comme prolifique, exubérant et désordonné. Cet ensemble de facteurs a probablement concouru à l'écriture d'une l'hypertraduction qui, pour reprendre les termes de

²²⁹ Il serait intéressant à cet égard de comparer ma traduction de *Room* à celle que m'a confiée par la suite C. Do Sêro, alors qu'elle travaillait comme éditrice pour les Éditions du Sous-sol : *Minnow* de James E. McTeer II. Je reviendrai sur ce point dans la conclusion.

²³⁰ Voir chapitre 2, p. 124, les remarques de W. C. Booth concernant la lecture cryptographique de ce genre de textes.

²³¹ Je conçois mon métier d'enseignante comme une forme d'*accompagnement*. Ce métier repose avant tout, à mon sens, sur l'explication, sur la clarification. Par ailleurs, j'ai eu l'occasion en réfléchissant à ma pratique pédagogique, de constater que j'ai tendance à mâcher le travail des étudiant·es, notamment en écrivant beaucoup au tableau, sur les copies des étudiant·es et en répétant souvent les consignes. Je suis consciente que certains de mes collègues laissent à leurs étudiant·es le soin de *prendre en charge* une plus grande part de la relation pédagogique que je ne le fais spontanément. J'ai toujours préféré en faire un peu trop plutôt que pas assez, pour ne pas laisser mes étudiants livrés à eux-mêmes – bien que cela puisse être responsabilisant et formateur.

l'analyse socio-traductologique de J.-M. Gouanvic, *fausse* quelque peu l'*illusio* à tradlater et recréer dans le texte traduit. Pour autant, dois-je la considérer comme *non éthique* ? Ai-je cherché à servir mon intérêt en produisant un essai de traduction « hyper-performant » à certains égards ? Indéniablement, l'intérêt de la traductrice consistait à décrocher un contrat de traduction. À cette fin, il a fallu se démarquer de la concurrence. Je ne pense pas l'avoir fait en faussant fondamentalement les règles du jeu lectoriel ou en y introduisant les éléments d'une poétique étrangère au texte source. J'ai certes légèrement accentué certaines des composantes de son style – l'écart, la saillance, l'inventivité – au détriment d'autres – l'implication, la condensation, le raccourci, etc.²³² Mais cette pondération est une façon parmi d'autres de servir le texte de départ. Elle correspond à une voie traductive possible. Si on considère que la traductrice qui *s'attache* à restituer l'écart, la saillance et l'inventivité d'un texte est plus créative et créatrice dans son agir professionnel que celle qui s'attache à rendre l'économie qui caractérise l'implication, la condensation et le raccourci, alors j'ai plutôt adopté la posture de la traductrice-conteuse qui fait sienne la voix narrative perçue dans le texte. Cependant, comme je l'ai indiqué à la fin du chapitre 1 et au début du chapitre 2, cela n'exclut pas systématiquement la posture de la traductrice qui s'attache à relayer la voix narrative avec plus de distance empathique, attentive à l'économie stylistique qui caractérise également le parler enfantin dans *Room*. Encore une fois, cette traduction comme toutes les autres, a été pour moi une affaire de choix, de négociation et de pondération entre plusieurs voies possibles.

12. PROLONGEMENTS EXPÉRIMENTAUX

12.1 De la réflexivité sur l'agir de la traductrice à la transcréation²³³

La réflexion que j'ai menée sur ma traduction de *Room* m'a dans une certaine mesure permis de remonter à la source de mon agir professionnel, tel que mis en œuvre à l'issue d'une

²³² Il me semble important de souligner un point méthodologique pour nuancer ce propos : au cours de tout examen stylistique, les traits saillants, les ajouts et les développements traductifs tendent à attirer l'attention de la traductologie. Je me suis efforcée de rester aussi vigilante que possible, en prêtant attention aux passages où le style est condensé et économique dans le texte de départ et à ce qui a été effacé ou traduit avec concision dans le texte d'arrivée.

²³³ La paternité de ce terme revient au poète, essayiste et traducteur brésilien Haroldo de Campos mais il est employé ici pour désigner des traductions expérimentales et créatives. La traduction créative comme démarche expérimentale a notamment été proposée et mise en œuvre par Clive Scott, traducteur et enseignant d'écriture créative à l'Université d'East Anglia.

situation concurrentielle particulière. Cette étude réflexive m'a également amenée à dégager certaines tendances de traduction qui participent de mon *habitus* et de mon *ethos* de traductrice. Je me propose à présent d'utiliser non seulement *Room* mais aussi les trois autres romans de mon corpus ainsi que leurs traductions comme matériau pour en retraduire et en réécrire certains passages. Je conçois cette approche plus expérimentale et créative à la fois comme un mode de connaissance des huit textes concernés et, surtout, comme une nouvelle forme de réflexivité – une réflexivité en *action*, en *réponse* aux textes en question.

S'essayer à traduire autrement et de façon créative, c'est réécrire pour mieux réfléchir à la façon dont je traduis professionnellement, en tant que praticienne historiquement et socialement déterminée qui exerce dans un champ culturel donné. De même qu'A. Berman appelait à « libérer dans l'original *écrit* sa charge d'oralité » (Berman, 2008 : 180)²³⁴, de même, ce travail expérimental peut contribuer à libérer dans la pratique traductive sa charge de créativité et un degré supplémentaire de réflexivité. Il s'agira dans les pages qui suivent de me libérer de certaines contraintes inhérentes aussi bien à une pratique académique qu'à une pratique professionnelle de la traduction. Ainsi, je ne me sentirai pas tenue de restituer *tout* ce qui se trouve dans le texte de départ. En revanche, je m'imposerai d'autres contraintes créatives pour ensuite analyser leurs répercussions sur l'écriture et sur la lecture des métamorphoses textuelles ainsi produites.

La connaissance approfondie de *Room*, des *Cailloux dans le ventre*, de *Pigeon English* et de *Riddley Walker* ainsi que l'étude de leurs traductions m'ont inspiré une forme de dialogue avec ces romans et l'idée d'ouvrir un dialogue intertextuel entre certains d'entre eux. Les possibilités offertes à la traductrice-traductologue qui s'engage sur cette voie sont nombreuses : il y a les retraductions critiques que m'inspire l'analyse réflexive de ma traduction de *Room* ; les transcréations à contraintes narratives, stylistiques, etc. ; l'écriture créative en anglais de textes inspirés de certaines scènes des romans à l'étude et l'auto-traduction de ces textes ; la traduction à contraintes traductologiques, délibérément cibliste, volontairement sourcière ou infléchie par d'autres postures conscientisées est une autre possibilité... Ma méthodologie consistera non seulement à expliciter mais aussi à motiver le choix des approches et des contraintes. Pour chaque exercice, la relation au(x) texte(s) source(s) et les transformations effectuées seront analysées comme les paramètres variables d'une translation, comme les composantes d'une traduction libre.

²³⁴ Voir p. 169.

L'approche que j'ai retenue s'appuie en partie sur trois expériences d'écriture créative. J'ai déjà mentionné l'atelier intégré à la formation à la traduction littéraire professionnelle que j'ai suivie à l'Institut Charles V en 1997-1998²³⁵. Le matériau utilisé dans le cadre de ces séances n'a jamais été un texte à traduire ; l'écriture ou la réécriture à contraintes de textes est restée intralinguale et le travail s'effectuait en français. Plus récemment, dans le cadre des résidences d'auteurs du Festival America à Vincennes, j'ai eu l'occasion de participer à deux ateliers d'écriture créative menés en anglais pendant quelques mois. En 2013-2014, Wells Tower, auteur de *Everything Ravaged, Everything Burned* (2009), animait ces séances destinées à une douzaine de participants. En 2015-2016, Justin Torres, auteur de *We, the Animals* (2011), a également initié un groupe de participants, presque tous francophones, à l'écriture créative telle qu'elle se pratique aux États-Unis. Ces deux expériences m'ont donné l'occasion de constater qu'il m'était paradoxalement plus facile de me lancer dans l'écriture littéraire en anglais, bien que cela ne soit pas ma langue maternelle. J'ai apprécié l'effet désinhibant du travail dans une langue seconde parce que l'imperfection me semblait alors plus excusable que dans ma langue maternelle. Les échanges avec les autres participants et leurs retours sur les productions de chacun se sont avérés riches en enseignements. Ma première expérience de *traduction* créative s'est déroulée dans le cadre du séminaire doctoral de Clíona Ní Ríordáin en janvier 2020 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Ce séminaire invitait les doctorantes et les doctorants à repenser la binarité de la relation entre le texte de départ et le texte traduit. L'association d'un ancrage théorique à l'initiation à la réécriture de textes en anglais, réécriture conçue comme une traduction libre, m'a permis de franchir un cap dans ma réflexion sur la nature – ou plutôt sur *les* natures multiples – de la traduction et de prolonger cette réflexion par la mise en pratique de différentes formes de traduction libre. Cela a donné lieu à la production de textes en anglais et en français ; le choix des formes et des contraintes était en partie laissé à l'appréciation des étudiantes et étudiants inscrits au séminaire. C'est également à cette occasion que je me suis essayée pour la première fois à l'auto-traduction.

²³⁵ Voir chapitre 2, p. 176.

12.2 Ancrage théorique : de l'arbre au rhizome

L'ancrage théorique du séminaire doctoral de C. Ní Ríordáin est le point de rencontre entre de nombreux traducteurs et traductrices européens dont la plupart sont également engagés dans des activités de recherches liées à la littérature comparée, à la traductologie et à l'écriture créative : Leopoldo Maria Panero, André Lefevere, Clive Scott et Susan Bassnett. Certains sont surtout connus pour leur poésie, comme Seamus Heaney, d'autres comme Ciaran Carson sont également écrivains, poètes ou musiciens.

Leur approche de la littérature et de la traduction a donné lieu à diverses formes de traduction créative, souvent conçues comme des échos, des résonnances ou des réponses aux textes sources. Ces productions littéraires convertissent la charge poétique des textes de départ en une énergie créative nouvelle. Elles s'inscrivent dans un réseau textuel déhiérarchisé où gravitent le texte source et ses multiples métamorphoses. La notion de traduction ancillaire au service de l'original n'est plus pertinente ; pourtant de telles productions enrichissent indéniablement le texte dont elles s'inspirent. Les expérimentations intersémiotiques associant les textes à la musique ou à la photographie s'inscrivent également dans cette démarche et dans cette conception de la traduction.

Le séminaire lie les travaux souvent expérimentaux de ces intellectuels et artistes à la sociologie de la littérature de Pascale Casanova, auteure de *La République mondiale des lettres* ([1999] 2008) et de *La Langue mondiale. Traduction et domination* (2015). Dans la lignée de la sociologie de P. Bourdieu, la chercheuse s'est notamment consacrée à l'analyse de la circulation des textes et plus particulièrement à celle de la littérature traduite dans le champ littéraire international. Elle a mis en évidence l'existence d'une domination linguistique et s'est penchée sur les relations entre langues-cultures dominantes et langues-cultures dominées. Ses travaux traitent de la « traduction conçue comme appropriation » ou comme « accumulation réelle et objective d'un capital linguistique » qui se produit au détriment des pays à langue fortement dominée (Casanova, 2015 : 75). La traduction créative contribue dans une certaine mesure à créer de nouvelles trajectoires entre les textes sources et les textes cibles, à contrecourant des mécanismes mis au jour par P. Casanova.

Le séminaire de C. Ní Riordain prend comme point de départ un article d'Adrienne K. H. Rose, « Retranslating Ibykos and Li Bai: Experimental, Rhizomatic, Multi-Media Transformations », qui propose à la fois une assise théorique et une mise en œuvre de la

traduction comme poétique expérimentale. Cet article s'appuie sur un texte de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pour proposer aussi une nouvelle façon de penser la traductologie, la traduction et les liens entre le texte source et les textes traduits. Les auteurs de *Mille Plateaux* proposent d'adopter des catégories nouvelles, étrangères à la pensée occidentale, telles que le rhizome. Cela permet de déhiérarchiser, de *délinéariser*, de désorganiser nos représentations, notamment notre façon de conceptualiser la littérature et le livre. Ainsi, *Mille Plateaux* introduit des notions telles que la multiplicité, la prolifération ou encore la dispersion et permet de dépasser les dichotomies qui dominent nos schémas de pensée. La métaphore du rhizome contribue ainsi à libérer la traduction des schémas occidentaux associés à la structure organique de l'arbre et à la généalogie : « le rhizome est une antigénéalogie » (Deleuze & Guattari, 1980 : 18).

Adrienne K. H. Rose nous invite à délinéariser, à démultiplier et à fragmenter le(s) lien(s) entre le texte de départ et le texte traduit. Même si le texte de départ est antérieur aux traductions et aux retraductions dont il est la source, le séminaire de C. Ní Ríordáin incite à le considérer plutôt comme l'élément d'un réseau que comme le point d'origine qui domine le(s) texte(s) traduit(s). Cette approche permet également de penser autrement *les liens* et *les attaches* qui unissent un texte de départ et ses retraductions ou ses traductions créatives. Passer de l'arbre au rhizome, c'est passer de la notion de prolongement « généalogique » d'un texte à la métaphore organique des ramifications re-créatives auxquels ce texte peut donner naissance dans la simultanéité.

[M]ultiple iterations of the same original phrase exhibit some discernible common resemblance to the original's structure and its rhetorical gestures, like a shared genetic family trait. However, unlike the traditional genealogical descent illustrated by the pervasiveness of the « family tree », these iterations are not generated according to lineage inherited from the household *pater familias*. (Rose, 2016 : 88)

La parenté et les similitudes qui existent entre le texte de départ et ses ramifications rhizomatiques ne sont pas évacuées de cette nouvelle conception de la traduction. Pour autant, les itérations auxquelles une traduction peut donner le jour obéissent à une logique générative qui se distingue de la généalogie dominée par l'origine, l'auctorialité et la paternité littéraire.

Ainsi, cet article ouvre la voie à l'écriture de traductions multiples à contraintes oulipiennes libèrent les textes des catégories classiques original/traductions et favorisent l'innovation (Rose, 2016 : 94). À titre d'exemple, elle présente notamment une série de retraductions écrites par Anne Carson : *A Fragment of Ibykos translated six ways* et *Common Autumn Song*.

Enfin, la conception dialogique de la traduction qui caractérise la démarche de Susan Bassnett met l'accent sur la réflexivité créatrice de la traduction. Le dialogue qui s'instaure entre la traductrice littéraire et le texte à traduire conduit à une osmose qui aboutit à la possibilité pour la traductrice d'écrire à son tour dans le style et avec la voix de l'auteur du texte de départ.

Dans l'ouvrage qu'elle consacre à la réflexivité en traduction, Silvia Kadiu consacre un chapitre entier à cette traductologie et, pour ainsi dire, lui emprunte son approche créative en rédigeant ce qu'elle appelle une traduction dialogique, à savoir une lettre de réponse en français et à la première personne du singulier au texte de S. Bassnett intitulé *Writing and Translating*. La méthodologie innovante et flexible de S. Kadiu consiste en effet à adapter à chacun des traductologues dont elle traite – S. Bassnett, H. Meschonnic, L. Venuti et A. Berman – une approche traductive et créative différente :

The reflexive method is unstable and continuously changing, mirroring the object under scrutiny even while critically challenging it. Translating reflexively will mean different things in relation to the different texts examined. It requires redefining reflexivity in each context of use, determining what it signifies for each of the theorists and what it brings into play for their respective theories. (Kadiu, 2019: 11)

Dans *Reflexive Translation Studies*, la réflexivité est utilisée par S. Kadiu pour explorer les relations complexes qui lient théorie et pratique de la traduction, réflexivité et éthique dans certains des écrits théoriques des quatre traductologues mentionnés plus haut. Dans cet ouvrage, la réflexivité est donc à la fois une notion opératoire, un outil d'investigation et l'*objet* de l'investigation expérimentale menée par S. Kadiu.

Pour ma part, je me propose dans les pages qui suivent d'associer la traduction créative et la réflexivité pour explorer *autrement* le style, le dispositif narratif et certains des thèmes des quatre romans de mon corpus et de leurs traductions. Cette approche moins théorique et plus flexible des textes emprunte une voie à la fois moins académique, plus active et plus expérimentale que la comparaison différentielle des textes source et cible, sans pour autant exclure le recours à l'analyse comparatiste. Il s'agira de produire des textes en anglais et en français qui constitueront des échos dialogiques aux romans écrits par E. Donoghue, J. Bauer, S. Kelman et R. Hoban.

12.3 Présentation et transcriptions commentées d'un extrait de *Room*

12.3.1 Présentation du passage et de ses principales caractéristiques

Ce passage extrait du chapitre intitulé « Unlying » est délimité dans l'espace textuel du roman par des signes typographiques qui le séparent de la scène précédente et de la suivante : la scène nocturne constitue une unité dramatique intelligible et cohérente propice au découpage et à une analyse circonscrite.

Old Nick vient de révéler à Ma qu'il a perdu son emploi depuis six mois. Toujours éveillé dans le dressing où sa mère l'a envoyé se coucher, Jack ne perd pas une miette de leur conversation. Old Nick a apporté une sucette et il essaie d'entrer en contact avec l'enfant à travers la porte mais Ma l'en empêche une fois de plus. Le jeune narrateur reste bien à l'abri pendant qu'elle se met au lit avec son ravisseur. Il entend malgré lui les grincements émis par le lit pendant les relations sexuelles qu'Old Nick impose à sa captive, puis il s'endort.

EXTRAIT DE *ROOM*

When I wake up I'm still in Wardrobe and it's totally dark.

I wonder if Old Nick is still here.

The rule is, stay in Wardrobe till Ma comes for me.

I wonder what color the lollipop is. Are there colors in the dark ?

I try to switch off again but I'm all on.

I could put my head out just to —

I push open the doors, real slow and quiet. All I can hear is the hum of Refrigerator. I stand up, I go one step ; two steps, three. I stub my toe on something owwwwwwwww. I pick it up and it's a giant shoe. I'm looking at Bed, there he is, Old Nick, his face is made of Rock I think. I put my finger out, not to touch it, just nearly.

His eyes flash all white. I jump back, I drop the shoe. I think he might shout but he's grinning with big shiny teeth, he says, "Hey, sonny."

I don't know what that —

Then Ma is louder than I ever heard her doing Scream. “Get away, get away from him !”

I race back to Wardrobe, I bang my head, *arghhhhh*, she keeps screeching, “Get away from him.”

“Shut up,” Old Nick is saying, “shut up. ” He calls her words I can't hear through the screaming. Then her voice gets blurry. “Stop that noise, he's saying.”

Ma is going *mmmmmm* instead of words. I hold my head where it banged, I wrap it up in my two hands.

“You're a basket case, you know that ?”

“I can be quiet,” she says, she's nearly whispering, I hear her breath all scratchy. “You know how quiet I can be, so long as you leave him alone. It's all I've ever asked.”

Old Nick snorts. “You ask for stuff every time I open the door.”

“It's all for Jack.”

“Yeah, well, don't forget where you got him.”

I'm listening very hard but Ma doesn't say anything.

Sounds. Him getting his clothes ? His shoes, I think he's doing on his shoes.

I don't sleep after he's gone. I'm on all night in Wardrobe. I wait hundreds of hours but Ma doesn't come for me. (Donoghue, 2010 : 73-74)

L'importance de ce passage dans l'histoire est l'une des raisons qui ont motivé mon choix ; en effet, c'est suite à cette scène et au changement intervenu dans la situation économique de son ravisseur que Ma décide de révéler à son fils la réalité de leur captivité. Dès le lendemain, Old Nick coupe l'électricité dans l'abri de jardin pour punir la mère et l'enfant – leur rappelant par ainsi son pouvoir et leur vulnérabilité. Il s'agit non seulement d'une scène traumatique au niveau intra-fictionnel pour les deux personnages mais aussi d'un tournant dans l'intrigue pour les lecteurs. Une étape est franchie et la nécessité de l'évasion comme unique stratégie de survie est incontournable à ce stade de l'histoire. La suite du chapitre est consacrée à la révélation de la vérité que Jack doit accepter et à la préparation du scénario de l'évasion.

L'intérêt d'une analyse non atomiste mais *en discours* de la voix narrative enfantine est indéniable. Le passage permet d'appréhender le style cognitif de Jack comme *un tout* dans lequel s'agencent et s'articulent un certain nombre de composantes : des éléments constitutifs de son imaginaire (essentiellement puisés dans les contes pour enfants) ; les préoccupations qui lui sont propres (la curiosité, l'intérêt pour une sucette, la question typiquement enfantine de l'existence des couleurs dans le noir) ; ses références (ici, le volume sonore que produit sa mère quand elle joue avec son fils au Grand Cri – *Scream*²³⁶) ; enfin, la façon dont ce jeune esprit perçoit et décode certains stimuli sonores et visuels et, laisse aux lecteurs le soin d'en décoder d'autres.

L'intertextualité qui sous-tend ce passage est faite de contes populaires pour enfants, notamment *Jack le tueur de Géants* – la chaussure du geôlier est une chaussure géante – et *Le Petit Chaperon Rouge* puisque Jack surprend le prédateur aux longues dents et aux yeux brillants dans son lit et dans un sommeil feint. Le scénario qui sous-tend la scène n'est pas sans rappeler les analyses des contes que l'on doit au folkloriste russe Vladimir Propp. En l'occurrence, on pourrait le schématiser en quatre étapes : interdit ; tentation ; transgression ; punition – un scénario qui évoque aussi l'histoire de Barbe Bleue²³⁷. Le châtiment qui punit cette transgression, ce sont des coups : Jack se cogne la tête en se mettant à l'abri et on devine que sa mère est battue pour lui avoir crié de se sauver. Uniquement perceptible à travers des sons, la violence n'en est pas moins présente dans cette scène traumatique qui s'achève sur une solitude inhabituelle imposée à Jack, puisque Ma ne vient pas le chercher dans l'armoire comme elle le fait généralement quand Grand Méchant Nick est reparti.

Il n'est pas besoin de faire le détour par la *Psychanalyse des contes de fées* de B. Bettelheim pour dégager la pertinence d'une lecture psychanalytique de cet extrait : il se lit aisément comme une scène primitive. Dans la théorie psychanalytique de S. Freud, la scène primitive est l'épisode réel ou fantasmé de notre enfance au cours duquel nous surprenons nos parents au lit et découvrons le spectacle interdit de leurs ébats sexuels. Cette scène est liée aux origines de notre naissance – or le personnage de Grand Méchant Nick y fait précisément allusion sur le ton de la menace ou du reproche, à la fin de l'extrait : « “Yeah, well, don't forget where you got him” ». Jack devine immédiatement que ces paroles le concernent et sa curiosité est en alerte mais sa mère ne livre par les explications qu'il attend : « I'm listening

²³⁶ Ce que Ma présente à son fils comme un jeu est en réalité une tentative d'attirer l'attention des gens à l'extérieur en hurlant à plein poumons chaque jour de la semaine – quand elle pense que Grand Méchant Nick est absent. Cet extrait du roman indique que pour Jack, le volume sonore produit à cette occasion était jusqu'à présent le cri plus puissant dont il la pensait capable.

²³⁷ Propp, 1965 [1973] : 37.

very hard but Ma doesn't say anything » (Donoghue, 2010 : 73-74). Pourquoi Ma ne répond-elle pas à Old Nick ? Comme le révèle la suite du récit, le véritable tabou, l'*autre* secret (outre celui de leur captivité) dont elle cherche à protéger son fils est qu'à l'origine de son existence, il y a un viol perpétré par Old Nick. L'enfant est bien loin de s'en douter, puisqu'il ne comprend pas lorsque leur geôlier lui dit : « *Hey, sonny* ».

On retrouve dans ce passage du roman certains des traits stylistiques que j'ai analysés dans la partie précédente : des phrases à la syntaxe simple, au lexique suffisamment précis pour permettre de reconstituer ce qui se passe mais qui évoquent le style cognitif d'un enfant. Ces écarts sont à la fois évocateurs et *légèrement* décalés par rapport à l'usage normé de la langue. Dans la séquence qui suit, je souligne les termes qui me semblent décalés, destinés à attirer l'attention et j'indique entre parenthèse ceux qui me semblent correspondre à un usage standard de l'anglais : « she's nearly (*almost*) whispering, I hear her breath all scratchy (*ragged*) ». L'importance des onomatopées, dont certaines nous invitent à *décoder* ce qui se passe procède également d'une composante de la poétique du texte à traduire. La description des pleurs/gémissements de douleur de Ma est, à cet égard, représentative : « Ma is going (*doing*) mmmmmmm instead of words ». J'ai souligné *going* car il constitue à nouveau un écart linguistique idiolectal récurrent dans le roman, notamment pour introduire quantité d'onomatopées. L'implication est présente à plusieurs niveaux dans ce passage. À l'échelle supra-syntaxique, les phrases sont juxtaposées de façon paratactique – rares sont les mots de liaisons tels que *then* ou *and* et ils sont assez peu variés. À l'échelle supra-syntaxique, on observe des éléments tels que « Then Ma is louder than I ever heard her [...] ». Jack connaît les verbes *scream*, *screech* et *shout* qui sont tout trois utilisés dans le passage étudié. Cependant, il en fait l'économie au début de cette phrase, ce qui a) est typique des raccourcis syntaxiques caractéristiques de son idiolecte et b) traduit la soudaineté, le caractère inattendu du cri assourdissant que pousse Ma.

Deux autres traits stylistiques me semblent intéressants bien que je ne les ai pas abordés dans les analyses qui précèdent. En premier lieu, une tendance lexicale que j'appellerais la mécanisation du vivant. Elle est récurrente notamment dans la description de l'endormissement et du réveil mais moins systématique et, à mon sens, moins significative que l'animisme de Jack. Par ailleurs, et j'y reviendrai, elle est plus difficile à traduire lorsqu'elle se manifeste par les formes observés dans cet extrait : « I try to switch off again but I'm all on ». Une fois de plus, cela ne correspond pas à une défaillance lexicale puisque Jack connaît et emploie des verbes tels que *wake up* (au début de l'extrait) et *sleep*. Cela

procède de sa perception du sommeil et, peut-être, de sa familiarité avec des objets qu'on allume et qu'on éteint, notamment la télévision qu'il considère comme un être vivant. Le deuxième trait stylistique non abordé précédemment ne pose pas nécessairement de difficulté à la traductrice : il s'agit des phrases nominales telles que « Sounds. Him getting his clothes ? » Elles ne sont pas très fréquentes dans *Room* mais le jeune narrateur les emploie notamment dans la scène de l'évasion, lorsque les événements s'enchaînent rapidement.

12.3.2 Présentation et annotation réflexive de ma traduction initiale

Je reproduis ci-dessous la traduction du passage étudié telle que je l'ai remise à l'éditeur. Il s'agit de la version extraite du fichier Word que j'ai conservé dans mes archives personnelles. J'y ai souligné différents éléments qui me semblent tous procéder d'un ensemble réfléchi de choix de traduction destinés a) à recréer un idiolecte juvénile convaincant et b) à assurer une lisibilité au texte. J'explicite brièvement certains de ces choix dans les notes de bas de page et je soulève, au passage quelques questions destinées à laisser la porte ouverte à d'autres voies traductives. Le but n'est pas de recommencer l'analyse stylistique que j'ai déjà menée par le biais d'une exemplification inévitablement atomiste. Aussi, après avoir soulevé des questions correspondant à une dizaine d'éléments, je me contenterai d'attirer l'attention sur les autres en les soulignant. Presque tous les éléments soulignés sont modifiés dans la première retraduction que je proposerai ensuite.

Quand je me réveille, je suis toujours dans Petit Dressing et il fait tout²³⁸ noir.

Je me demande²³⁹ si Grand Méchant Nick est encore là. Et la sucette ?

La règle, c'est de rester dans Petit Dressing si Maman vient pas me chercher.

Je voudrais bien savoir quelle couleur elle a, la sucette²⁴⁰. Et les couleurs, elles existent aussi la nuit²⁴¹ ?

²³⁸ J'ai choisi le terme le plus court et le plus simple correspondant au sémantisme de *totally*.

²³⁹ Pour traduire *I wonder*, j'ai d'abord employé « Je me demande » et deux lignes plus bas, « Je voudrais bien savoir ». Éviter la répétition était-il nécessaire ?

²⁴⁰ J'ai eu recours ce que M. Ballard appelle des constructions disloquées (Ballard, 2003 : 129) ou dislocations (Ballard, 2003 : 131) pour *mettre en relief* certains éléments qui sont *au premier plan* dans les préoccupations de

J'essaie de faire le noir dans ma tête mais je suis bien réveillé²⁴².

Je pourrais sortir ma tête juste pour...

Je pousse les portes de Petit Dressing, j'y vais tout doucement et sans bruit. J'entends que Monsieur Frigo qui bourdonne. Je me lève et je fais²⁴³ un pas, deux pas, trois. Je me cogne le pied²⁴⁴ contre quelque chose : *aïe aïe aïe* ! Je ramasse le truc, c'est une chaussure, une chaussure géante. Je regarde Monsieur Lit : il est là, Grand Méchant Nick ; sa figure est en pierre, je crois. Je tends le doigt, pas pour le toucher mais presque.

Ses yeux s'ouvrent tout blancs²⁴⁵. Je recule d'un bond et je lâche la chaussure. Je crois qu'il va crier mais il fait un grand sourire avec de longues dents qui brillent et il dit : « Salut, fiston ! »

Je sais pas ce que ça...

Alors Maman hurle plus fort que je l'avais jamais entendue pour jouer à Grand Cri : « Sauve-toi, éloigne-toi de lui ! »

Je retourne dans Petit Dressing en courant, je me cogne la tête, *aouh* ! Maman crie toujours « Sauve-toi !

– La ferme ! dit Grand Méchant Nick, la ferme ! » Il l'appelle par des noms²⁴⁶ que j'entends pas à cause des cris. Après la voix de Maman se brouille. « Arrête de me casser les oreilles ! » il dit.

Maman gémit à la place des mots. Je tiens ma tête à deux mains là où elle s'est cognée.

« T'es un vrai paquet de nerfs²⁴⁷, hein ?

Jack. Sur le plan stylistique, la dislocation restitue l'oralité de la langue enfantine : « Elle consiste à détacher un constituant en tête de phrase et à le reprendre sous forme de pronom » (*Ibid.*).

²⁴¹ Dans ce passage, j'alterne *noir* et *nuit* pour traduire *dark*. Réflexe de traductrice qui cherche à éviter la répétition par souci de lisibilité du texte traduit ? Ces répétitions auraient-elles dû être considérées comme *signifiantes*, symptomatiques d'un parler juvénile et donc conservées ?

²⁴² Je reste, neuf ans plus tard, toujours insatisfaite de cette restitution de *switch off* et *I am on*. Mais je ne trouve toujours pas d'autre solution de traduction.

²⁴³ Je n'ai pas restitué le léger écart stylistique : « I go (*take*) one step ». Par compensation, j'ai inséré une déviance grammaticale à la fin de l'extrait en traduisant « After he's gone » par « Après qu'il est parti ».

²⁴⁴ J'ai évité de systématiser l'animisme qui caractérise parfois la façon qu'a Jack de décrire des parties du corps comme indépendantes et douées de volonté. Voir plus bas « Je tiens ma tête à deux mains là où elle s'est cognée ».

²⁴⁵ Ma traduction de *flash all white* est-elle suffisamment frappante en français ?

²⁴⁶ Traduction influencée par l'expression *he calls her names* – aurais-je dû recourir au calque « Il lui dit des mots » pour restituer la déviance ?

²⁴⁷ Cette réplique invite à la réflexion sur la traduction des expressions figées. Dans d'autres passages, leur défigement par Jack – qui s'interroge souvent sur la langue et ne comprend pas toujours les métaphores associées aux expressions imagées – soulève de véritables difficultés. Ce n'est pas le cas ici.

– Je sais garder mon calme. » Elle chuchote presque, j’entends sa respiration toute râpeuse. « Tu sais que j’en suis tout à fait capable²⁴⁸. Il suffit que tu laisses Jack tranquille. Je n’ai jamais rien demandé d’autre. »

Grand Méchant Nick pousse un grognement moqueur. « Tu me réclames un truc chaque fois que je franchis cette porte !

– Pour Jack, rien que pour Jack.

– Ouais, eh bien n’oublie pas comment tu l’as eu. »

J’écoute très fort mais Maman dit rien.

Il y a des bruits. Il s’habille, c’est ça²⁴⁹ ? Ses chaussures, je crois qu’il met ses chaussures.

Je dors pas après qu’il est parti. Je reste réveillé toute la nuit dans Petit Dressing. J’attends des centaines d’heures mais Maman vient pas me chercher. (Donoghue/Buhl, 2011 : 102-103)

12.3.3 Comparaison de l’extrait traduit remis à l’éditeur et de sa version publiée

L’utilisation de la fonction « Comparer » de Word m’a permis de constater plusieurs modifications éditoriales. Je passe sur les corrections ortho-typographiques qui relèvent de la mise en forme du texte destiné à être imprimé. Deux interventions me semblent dignes d’intérêt dans la capture d’écran reproduite ci-après :

- a) le traitement de la ponctuation associée aux onomatopées,
- b) La modification apportée à ma traduction de *snorts*.

²⁴⁸ Aurais-je dû conserver la répétition observée dans le texte de départ ?

²⁴⁹ Explication inutile qui développe une forme concise en anglais ?

FIGURE 3 : CORRECTIONS ÉDITORIALES APPORTÉES À UN EXTRAIT DE LA TRADUCTION DE ROOM

Je pousse les portes de Petit Dressing, j'y vais tout doucement et sans bruit. J'entends que Monsieur Frigo qui bourdonne. Je me lève et je fais un pas, deux pas, trois. Je me cogne le pied contre quelque chose ~~— aïe aïe aïe!~~ Je ramasse le truc, c'est une chaussure, une chaussure géante. Je regarde Monsieur Lit : il est là, Grand Méchant Nick ; sa figure est en pierre, je crois. Je tends le doigt, pas pour le toucher mais presque.

Ses yeux s'ouvrent tout blancs. Je recule d'un bond et je lâche la chaussure. Je crois qu'il va crier mais il fait un grand sourire avec de longues dents qui brillent et il dit : « Salut, fiston ! »

Je sais pas ce que ça...

Alors Maman hurle plus fort que je l'avais jamais entendue pour jouer à Grand Cri : « Sauve-toi, éloigne-toi de lui ! »

Je retourne dans Petit Dressing en courant, je me cogne la tête, ~~goul!~~ Maman crie toujours : « Sauve-toi !

~~—~~ La ferme ! dit Grand Méchant Nick, la ferme ! » Il l'appelle par des noms que j'entends pas à cause des cris. Après la voix de Maman se brouille. « Arrête de me casser les oreilles ! » il dit.

Maman gémit à la place des mots. Je tiens ma tête à deux mains là où elle s'est cognée.

« T'es un vrai paquet de nerfs, hein ?

~~—~~ Je sais garder mon calme. » Elle chuchote presque, j'entends sa respiration toute râpeuse. « Tu sais que j'en suis tout à fait capable. Il suffit que tu laisses Jack tranquille. Je n'ai jamais rien demandé d'autre. »

Grand Méchant Nick ~~pousse un grognement moqueur grogne pour se moquer d'elle~~. « Tu me réclames un truc chaque fois que je franchis cette porte !

Concernant le premier point, j'ai pu constater en examinant l'ensemble de la traduction envoyée en composition par Stock qu'un grand nombre d'onomatopées ont fait l'objet du même traitement syntaxique. Alors que l'usage veut que les onomatopées comme les interjections soient suivies de points d'exclamation en français, ce n'est pas nécessairement le cas en anglais, notamment dans des textes de type narratif. Ce changement a probablement été décidé par C. Do Sêrro, l'assistante d'édition, plutôt que par le correcteur professionnel généralement soucieux de respecter les usages de la langue. Cela résulte peut-être d'une volonté de ne pas surcharger le texte de points d'exclamation puisqu'il y en a aussi beaucoup dans les dialogues. Ces onomatopées sont ainsi *intégrées* au discours narratif de Jack comme simples éléments descriptifs plutôt que comme éléments saillants.

Concernant *snort*, le choix éditorial est plus judicieux et ma traduction trop consciencieuse présente indéniablement les caractéristiques d'une *version* d'agrégation. Les mots choisis par

l'assistante d'édition sont plus courts, plus simples. On les prête bien plus facilement à un enfant de cinq ans.

12.3.4 Proposition de retraduction expérimentale

Dans la première retraduction expérimentale, je mets en application certains des résultats de mon auto-analyse réflexive de l'extrait présenté. J'y tente également, à titre expérimental, une traduction plus « sobre » et moins visible des désignations d'objets, sans *Madame*, *Monsieur*, etc. Enfin, je retiens les corrections tout à fait pertinentes apportées au stade de la révision éditoriale du texte.

L'approche traductive conscientisée qui a présidé à cette réécriture consiste à simplifier la langue pour la rendre plus enfantine. J'ai cherché à produire une traduction « à l'économie » qui retranche des mots plutôt qu'elle n'en ajoute et qui ne gomme pas les répétitions. J'ai aussi procédé à l'insertion de quelques irrégularités syntaxiques et grammaticales supplémentaires.

Room / Transcréation n° 1

Quand je me réveille, je suis toujours dans Dressing et il fait tout noir.

Je me demande si Grand Méchant Nick est encore là. Et la sucette ?

La règle, c'est de rester dans Dressing si Maman vient pas me chercher.

Je me demande quelle couleur elle a, la sucette. Les couleurs, il y en a aussi dans le noir ?

J'essaie de faire le noir dans ma tête mais ça reste allumé.

Je pourrais sortir ma tête juste pour...

Je pousse les portes de Dressing, j'y vais tout doux et sans bruit. J'entends rien que Frigo qui bourdonne. Je me lève et je fais un pas, deux pas, trois. Je me cogne le pied contre quelque chose : *aïe aïe aïe*. Je ramasse le truc, c'est une chaussure, une chaussure géante. Je regarde Lit : il est là, Grand Méchant Nick ; sa figure est en pierre, je crois. Je tends le doigt, pas pour le toucher, juste presque.

Ses yeux s'ouvrent tout blancs. Je recule d'un bond et je lâche la chaussure. Je crois qu'il va crier mais il fait un grand sourire avec de longues dents qui brillent et il dit : « Salut, fiston ! »

Je sais pas ce que ça...

Alors Maman hurle plus fort que je l'ai jamais entendue en jouant à Grand Cri : « Sauve-toi, éloigne-toi de lui ! »

Je retourne dans Dressing en courant, je me cogne la tête, *aouh*. Maman crie toujours : « Sauve-toi !

– La ferme ! dit Grand Méchant Nick, la ferme ! » Il lui dit des mots que j'entends pas à cause des cris. Après la voix de Maman se brouille. « Arrête de me casser les oreilles ! » il dit.

Maman fait *mmmmmm* à la place des mots. Je tiens ma tête cognée à deux mains.

« T'es un vrai paquet de nerfs, toi.

– Je sais me taire. » Elle chuchote presque, j'entends sa respiration toute râpeuse. « Tu sais que je peux le faire. Je veux juste que tu laisses Jack tranquille. C'est tout ce que je demande, depuis le début. »

Grand Méchant Nick grogne pour se moquer d'elle. « Tu me réclames un truc chaque fois que je franchis cette porte !

– Pour Jack, rien que pour Jack.

– Ouais, ben n'oublie pas comment tu l'as eu. »

J'écoute très fort mais Maman dit rien.

Il y a des bruits. Il s'habille ? Ses chaussures, je crois qu'il met ses chaussures.

Je dors pas après qu'il est parti. Je reste réveillé toute la nuit dans Dressing. J'attends des centaines d'heures mais Maman vient pas me chercher.

12.3.5 Réécritures sous un autre régime diégétique

Pour procéder à cette transcréation, j'ai choisi de modifier certains des paramètres du dispositif narratif étudié dans le chapitre 2. J'ai tenté une narration plus proche du flux de conscience (*stream of consciousness*) mais avec un narrateur omniscient. La finalité de cette expérience est de tester l'effet de lecture produit, notamment sur la relation empathique qui se noue – ou pas – avec la voix narrative et avec le jeune personnage. Cette transcréation expérimentale me permettra également de vérifier quels sont les changements minimaux qu'entraîne le changement de régime diégétique – ils apparaissent en gras dans le texte ci-après. Leur intégration à la matérialité du texte est à la fois réflexive et esthétique.

12.3.5.1 *Room* / Transcréation n° 2

The child wakes up, still in Wardrobe, and it's totally dark.

He wonders if Old Nick is still **there**.

The rule is, stay in Wardrobe till Ma comes for **him**.

He wonders what color the lollipop is. Are there colors in the dark ?

He tries to switch off again but he's all on.

He could put my head out just to —

He pushes open the doors, real slow and quiet. All **He** can hear is the hum of **the** Refrigerator.

He stands up, goes one step ; two steps, three. **He** stubs **his** toe on something owwwwwww.

He picks it up and it's a giant shoe. **He's** looking at Bed, there he is, Old Nick, his face **seems to be** made of Rock. **He** puts **his** finger out, not to touch it, just nearly.

Old Nick's eyes flash all white. **The child** jumps back, **he** drops the shoe. **He** thinks **Old Nick** might shout but he's grinning with big shiny teeth and says, "Hey, sonny."

The boy doesn't know what that —

Then Ma is louder than **he** ever heard her doing Scream. "Get away, get away from him !"

He races back to Wardrobe, **he** bangs **his** head, *arghhhhhh*, she keeps screeching, "Get away from him."

“Shut up,” Old Nick is saying, “shut up. ” He calls her words **the boy** can’t hear through the screaming. Then her voice gets blurry. “Stop that noise, he’s saying.”

Ma is going *mmmmmm* instead of words. **The child** holds **his** head where it banged, **he** wraps it up in **his** two hands.

“You’re a basket case, you know that ?”

“I can be quiet,” she says, she’s nearly whispering, **the boy** hears her breath all scratchy.

“You know how quiet I can be, so long as you leave him alone. It’s all I’ve ever asked.”

Old Nick snorts. “You ask for stuff every time I open the door.”

“It’s all for Jack.”

“Yeah, well, don’t forget where you got him.”

The child is listening very hard but Ma doesn’t say anything.

Sounds. **Old Nick** getting his clothes ? His shoes, **maybe** he’s doing on his shoes.

The boy doesn’t sleep after **Old Nick**’s gone. **He**’s on all night in Wardrobe. **He** waits hundreds of hours but Ma doesn’t come for **him**.

Mon ressenti est le suivant : la narration à la troisième personne accentue le côté laconique du récit, son dépouillement, sans pour autant atténuer la charge empathique qu’il déclenche à la lecture. Cela le rend à la fois plus poignant et plus sinistre. J’ai l’impression d’avoir réécrit cet extrait comme s’il s’agissait d’un passage de roman noir. Il semble qu’avec le passage à la troisième personne du singulier, le naturalisme prend le pas sur la fantaisie qu’on associe volontiers à un style cognitif infantin. Pourtant, aucun des traits stylistiques du parler de Jack n’a été modifié à l’exception de la désignation du réfrigérateur. Cette réécriture donne la mesure de l’effet de lecture – notamment émotionnel – produit par le basculement de la narration homodiégétique au régime hétérodiégétique. Il me semble que, s’agissant de cet extrait du moins, la modification narrative change la relation empathique que la traductrice noue avec la voix narrative : elle investira le rôle de la dépositaire et confidente du récit plutôt qu’elle ne se projettera dans le personnage. Par ailleurs, avant même d’avoir entamé la traduction de ce nouveau texte, je m’attends à d’inextricables difficultés dans l’agencement et les référents des *il* et des *lui*. Je prends délibérément pour base de cette traduction créative la

rétro-translation expérimentale (*Room* / Transcréation n° 1), à laquelle je me suis efforcée de donner un tour plus laconique.

12.3.5.2 *Room* / Transcréation n° 3

L'enfant se réveille, toujours dans **le** dressing et il fait tout noir.

Il se demande si Grand Méchant Nick est encore là. Et la sucette ?

La règle, c'est de rester dans dressing si Maman vient pas le chercher.

Il se demande quelle couleur elle a, la sucette. Les couleurs, il y en a aussi dans le noir ?

Il essaie de faire le noir dans **sa** tête mais ça reste allumé.

Il pourrait sortir **sa** tête juste pour...

Il pousse les portes de dressing, **il** y va tout doux et sans bruit. **Il** entend rien que **le** frigo qui bourdonne. **Il** se lève, fais un pas ; deux pas, trois. **Il** se cogne le pied contre quelque chose : *aïe aïe aïe*. **Il** ramasse le truc, c'est une chaussure, une chaussure géante. **Il** regarde **le** lit : il est là, Grand Méchant Nick ; sa figure est en pierre, **on dirait**. **L'enfant** tend le doigt, pas pour **la** toucher, juste presque.

Les yeux **de Grand Méchant Nick** s'ouvrent tout blancs. **L'enfant** recule d'un bond et lâche la chaussure. **Il s'attend à ce que l'homme** crie mais il fait un grand sourire avec de longues dents qui brillent et il dit : « Salut, fiston ! »

Le petit ne sait pas ce que...

Alors **sa** Maman hurle plus fort qu'**il** l'a jamais entendue **faire** en jouant à Grand Cri : « Sauve-toi, éloigne-toi de lui ! »

Il retourne dans Dressing en courant, **il** se cogne la tête, *aouh*. **Sa** maman crie toujours : « Sauve-toi !

– La ferme ! dit Grand Méchant Nick, la ferme ! » Il lui dit des mots que **l'enfant** n'entend pas à cause des cris. Après, la voix de **sa** Maman se brouille. « Arrête de me casser les oreilles ! » dit **l'homme**.

Elle fait *mmmmmm* à la place des mots. **Le petit** tient sa tête cognée à deux mains.

« T'es un vrai paquet de nerfs, toi, **dit Grand Méchant Nick.**

– Je sais me taire. » Elle chuchote presque, **l'enfant** entend sa respiration toute râpeuse. « Tu sais que je peux le faire. Je veux juste que tu laisses Jack tranquille. C'est tout ce que je demande, depuis le début. »

Grand Méchant Nick grogne pour se moquer d'elle. « Tu me réclames un truc chaque fois que je franchis cette porte !

– Pour Jack, rien que pour Jack.

– Ouais, ben n'oublie pas comment tu l'as eu. »

Jack écoute très fort mais **sa Maman ne** dit rien.

Il **entend** des bruits. **L'homme qui** s'habille ? Ses chaussures, **sans doute qu'il met** ses chaussures.

Après son départ, Jack ne se rendort pas. Il reste réveillé toute la nuit dans **le** Dressing. **Il** attend des centaines d'heures mais **sa Maman** vient pas le chercher.

Cette traduction expérimentale m'inspire plusieurs remarques. En m'y essayant, j'ai pu constater que la difficulté à enchaîner les *il* et les *lui* n'a pas tout à fait été celle que je redoutais. Toujours est-il que plusieurs éléments en gras mettent en évidence la nécessité – telle que je l'ai ressentie – de clarifier l'attribution des *qui fait quoi* aux personnages et de nommer ces personnages. Pour ce faire, j'ai cherché à éviter de répéter mécaniquement *l'enfant* et j'ai introduit des termes tels que *le petit* ou *Jack*. Ces désignateurs ne sont pas neutres : leur présence a une influence sur l'économie du texte, notamment sur les affects qu'ils induisent à la lecture. De même, utiliser *l'homme* pour décrire Grand Méchant Nick contribue à déterminer plus précisément la nature ontologique de ce personnage que dans le récit à la première personne du singulier écrit par E. Donoghue. Dans l'esprit de Jack, Grand Méchant Nick est une créature à la fois humaine et inhumaine – dualité que j'ai cherché à restituer par le choix d'un désignateur hybride.

Par ailleurs, certains aspects déviants de l'idiolecte de Jack que j'ai estimé pouvoir conserver sans problème dans la version anglaise du récit hétérodiégétique ne me semblent pas passer en français. J'ai procédé à quelques corrections en ce sens. Il me semble avoir ici procédé

uniquement aux interventions textuelles indispensables à l'intelligibilité du texte. Il serait intéressant de savoir si d'autres traductrices ou traducteurs les estimeraient nécessaires ou si cela trahit chez moi la tendance déjà évoquée à l'explicitation quelque peu didactique de la traductrice qui prend son lecteur par la main.

Il me semble aussi que si cette traduction était destinée à la publication, les déviances caractéristiques de l'idiolecte de Jack seraient plus facilement attribuées à la traductrice qu'à l'auteur·e du texte de départ dans un texte à la narration hétérodiégétique. Or lorsque des éléments stylistiques produisent un effet de lecture décalé, inattendu, il me semble que si cela fait l'objet de réserves ou de critiques, celles-ci seront plus souvent dirigées contre la personne qui a écrit la traduction que destinées à l'auteur·e du texte de départ, *a fortiori* dans un texte où le narrateur est omniscient et où, par conséquent, les déviances ne sont pas spontanément attribuées au personnage-narrateur. Cela confirme une déduction évidente des analyses menées au chapitre 2 : la narration homodiégétique permet une plus grande licence créative pour restituer les déviances et les écarts linguistiques du style cognitif juvénile. Enfin, malgré mes efforts pour conserver un style condensé, le passage au français me semble aboutir à un texte moins économique et à un ton moins laconique. Dans le jargon éditorial comme dans le métadiscours traductologique, ce phénomène linguistique est appelé « foisonnement »²⁵⁰.

12.3.6 Réécritures intertextualisées à contraintes

La contrainte formelle que j'ai choisie pour procéder à cette transcréation consiste à reproduire la forme d'une *nursery rhyme*. Cela m'a été inspiré par les échos de ces comptines anglaises destinées aux enfants que l'on retrouve souvent dans la littérature anglophone. Ainsi, l'écriture de comptines entre en résonance avec la culture de l'enfance ; il y en a plusieurs dans *Room*, qui ont soulevé des difficultés de traduction spécifiques. Je ne les ai pas abordées dans ma thèse parce qu'elles ne procèdent pas de la narration *stricto sensu*. Écrire et traduire des comptines, c'est une autre façon de travailler sur l'oralité, à travers le jeu des sonorités, des répétitions, de la prosodie, etc. Pour une traductrice qui a eu tendance à expliciter et à développer sa restitution de *Room*, c'est un bon exercice de style condensé, qui m'a forcée à compter les mots et les syllabes.

²⁵⁰ Foisonnement qui donne lieu au calcul du coefficient de châsse pour l'estimation de l'avance (ou à-valoir) perçue à la signature du contrat.

L'intertextualité qui traverse la transcréation n° 4 est multiple ; on y retrouve la comptine *Jack-in-the-box / Oh, so still*, des motifs typiques des contes de fées – les géants, la forêt, la nuit, le grand méchant loup – et un poème de William Blake : *Tiger, Tiger, Burning Bright*. L'imagerie naïve et proche de celles de contes qui caractérise ce célèbre poème extrait de *Songs of Innocence and Experience* explique sans doute pourquoi le vers « Tiger, Tiger, Burning Bright, In the Forest of the Night » m'est venu à l'esprit lorsque j'ai commencé à rédiger cette transcréation.

12.3.6.1 *Room* / Transcréation n° 4

Jack-in-the-box – Oh, so still. **Don't** you come out! **But** I will.

Out of Wardrobe, here I am, in the Forest of the Night.

The Giant sleeps, I have no fear,

The Giant sleeps, I can come near!

I stub my toe on the Giant's shoe,

His eyes flash open, I drop the shoe.

He bares his teeth, Ma starts to screech.

And I'm *afraid of the Big Bad Wolf* !

Jacker Jack, Burning Bright, in the Forest of the Night,

Jacker Jack, Burning **F**right, in the Forest of the Night,

Jacker Jack, **R**unning **F**light, in the Forest of the Night,

Jacker Jack, safe and sound, back in Wardrobe, wait it out.

L'intertextualité présente dans cette comptine a de grandes chances d'être immédiatement perçue et élucidée par le lectorat anglophone. Certains des éléments que j'y ai insérés devront

cependant être adaptés pour préserver l'effet produit dans un poème en français. C'est essentiellement cette préoccupation qui m'a guidée dans la restitution que j'en propose ci-après.

12.3.6.2 *Room* / Transcréation n° 5 : rétro-traduction libre

– Jack dans ta boîte, sage et tranquille,

N'en bouge pas, tiens-toi tranquille !

– Oh que si, je sors seul, dans la nuit,

Chaperon Bleu dans la forêt,

Le Géant dort, je n'ai pas peur.

Je me cogne le pied à sa chaussure.

Il ouvre les yeux, rapide comme l'éclair.

Oh, mère-grand, que vous avez de grands yeux,

Oh, mère-grand, que vous avez de grandes dents !

Cours, cours, mon enfant !

Cours, cours ! crie Maman.

Cours, cours au Bois Dormant,

Retourne dans l'Armoire

Et restes-y en m'attendant.

J'ai conservé la structure formelle de la transcréation n° 4, à savoir trois strophes. Dans la comptine en anglais comme dans sa version française, la deuxième strophe est celle qui reproduit le plus fidèlement les éléments narratifs clé du passage de *Room* dont les deux comptines sont inspirées. Mais j'ai délibérément évité de reprendre certains éléments

intertextuels, notamment la comptine et l'extrait du poème de W. Blake, peu susceptibles de susciter des échos et des souvenirs dans la mémoire des lectrices et des lecteurs de culture française. En revanche, j'ai explicité les références relativement discrètes aux contes pour enfants présentes dans la transcréation n° 4. Cet exemple de « translation créative » permet de mettre en évidence un recours à la compensation pour restituer certains des effets produits par la présence de l'intertextualité dans un texte. La liberté dans la transposition que je me suis accordée ici serait probablement jugée trop acclimatante, ou annexionniste, par certains traductologues si je l'avais mise en œuvre dans une traduction professionnelle. Elle *détache* le texte à traduire de son ancrage culturel pour le *rattacher* à la langue-culture d'arrivée sans donner à entendre son altérité originelle. J.-L. Cordonnier parlant de la traduction d'*Alice au Pays des Merveilles* écrit à ce propos :

Il ne s'agit pas pour autant de remplacer les ingrédients du flacon par des ingrédients français, mais de donner justement les ingrédients britanniques. Les lecteurs qui n'auront pas encore fait cette rencontre culturelle pourront constater à la fois la différence et leur ignorance dans ce domaine. Encore une fois, c'est au traducteur à savoir quand il doit apporter des informations sur le non-dit culturel, en se situant dans le rapport d'intertextualité (Cordonnier, 1995 : 183).

La voie dans laquelle je me suis engagée pour la réécriture de la comptine est celle de l'adaptation, telle que la définit par exemple J. Delisle : un « [p]rocédé de traduction qui consiste à remplacer une réalité socioculturelle de la langue de départ par une réalité propre à la socioculture de la langue d'arrivée convenant au public cible du texte d'arrivée » (Delisle, [1993] 2013 : 647). Je me suis accordé la licence créative de *mettre en relief* certains éléments intertextuels que j'ai jugés plus évocateurs pour les lecteurs français, en particulier *Le Petit Chaperon Rouge*.

12.3.6.3 *Room* / Transcréation n° 6 : comptine cruelle

Pour écrire cette deuxième comptine, j'ai prélevé dans *Room* certains éléments d'une phrase qui précède le début de l'extrait utilisé pour cette série de transcréations. La citation originale est la suivante : « I don't want to count the creaks but I do » (Donoghue, 2010 : 73, je souligne). Il s'agit ici d'une évocation des relations sexuelles imposées à sa mère, relations sexuelles dont Jack est le témoin auditif malgré lui. Par ailleurs, dans l'extrait original, la transgression commise par Jack est d'aller *voir* Grand Méchant Nick et d'être *vu* de lui. Or, paradoxalement, cette transgression visuelle a lieu dans l'obscurité. La pièce est alors éclairée

par la faible luminosité nocturne qui entre par la lucarne et peut-être aussi par les chiffres du réveil électronique et quelques voyants lumineux – celui du téléviseur, par exemple. Je me suis donc essayée à une réécriture du passage sous forme d’une comptine qui fait la part belle aux impressions visuelles de Jack et aux regards effrayants qu’il imagine pendant la nuit. Cette comptine peut aussi se lire indépendamment de l’histoire de Jack comme une évocation des frayeurs nocturnes que suscite pendant la nuit la difficulté de l’enfant à trouver le sommeil. *I don’t want to but I do* correspond, dans cette lecture de la comptine, au fait que l’enfant voudrait dormir au lieu de percevoir différents stimuli visuels et sonores mais qu’il n’y parvient pas.

Tiny tiny glow of TV in the dark,
I can see you.
I don’t want to but I do.

Shiny shiny light of clock in the dark,
I can see you.
I don’t want to but I do.

Itsy bitsy bright, falling from Skylight,
I can see light.
I don’t want to but I do.

Flashy open eyes, slashing through the night,
I can see you.
I don’t want to but I do.

Flashy open eyes, slashing through the night,
They can see me,
I don’t want to but they do.

Shiny scary teeth, burning burning bright,
I can see you,
I don't want to but I do.

J'ai intitulé cette transcréation comptine cruelle parce que le danger et la menace de prédation n'en sont pas absents. La présence que découvre (ou imagine) l'enfant est malveillante et les trois dernières strophes indiquent qu'il n'a pas le pouvoir de chasser Grand Méchant Nick comme un mauvais rêve ou comme des frayeurs nocturnes. La traduction que je propose pour ce texte se trouve ci-après. J'ai pris le parti d'écrire une restitution plus fidèle au texte de départ mais je me suis accordé ponctuellement une certaine licence créative – en rallongeant certaines strophes, par exemple.

12.3.6.4 *Room* / Transcréation n° 7 : comptine cruelle – version française

Mini, tout p'tit point rouge
De Télé dans la nuit,
Je te vois
Je ne veux pas mais j'te vois.

Brille brille dans le noir
P'tite lumière de Réveil,
Je te vois
Je ne veux pas mais j'te vois.

Pâle pâle dans la nuit,
C'est Lucarne qui luit.
Je te vois
Je ne veux pas mais j'te vois.

Brillant brillent dans le noir
Tes deux yeux ouverts.
Je te vois
Je ne veux pas mais j'te vois.

Grandes dents blanches dans la nuit
Je vous vois
Je ne veux pas mais je vous vois.

Dans cette dernière transcréation, *I don't want to but I do* correspond à l'aspect contraignant de toute éducation. Comme E. Donoghue le mentionne dans une interview accordée au journal *Le Monde*, le parent se transforme parfois en despote qui donne des ordres à l'enfant – pour son bien :

Devenir parent suscite les émotions les plus folles. On passe d'un instant à l'autre du rôle de celui qui console à celui qui persécute, tout comme les enfants passent leur temps à illuminer notre vie et à nous rendre fous.²⁵¹

²⁵¹ Entretien accordé à Florence Noiville du journal *Le Monde*, le 29/09/2011.

12.3.6.5 *Room* / Transcréation n° 8 : rengaine bilingue

Tiens-toi tranquille, ne parle pas trop fort.

I don't want to but I do.

Va te coucher, il est tard.

I don't want to but I do.

Range ta chambre.

I don't want to but I do.

Écoute un peu ce qu'on te dit. Tu n'en fais qu'à ta tête.

I don't want to but I do.

Donne-moi la main pour traverser.

I don't want to but I do.

Mange tes légumes, finis ton assiette.

I don't want to but I do.

Va te laver les mains, et ne mets pas de l'eau partout !

I don't want to but I do.

Dis bonjour à la dame. Tu as pensé à dire merci ?

I don't want to but I do.

Les ordres prodigués par les parents que j'ai insérés dans cette rengaine ne sont pas sans évoquer les paroles de la célèbre chanson interprétée par Jacques Dutronc, *Fais pas ci, fais pas ça*. À cette rengaine faite d'ordres répétés encore et encore, la voix de l'enfant répond par cette simple phrase extraite de *Room* : « I don't want to but I do ». Bien souvent, au sein de la cellule familiale, l'enfant n'a d'autre choix que d'obéir à ses parents, d'assimiler les comportements et les principes qui lui sont inculqués.

12.4 Présentation et transcriptions commentées d'un extrait de *Pigeon English*

12.4.1 Présentation commentée de l'extrait choisi

Harrison, le narrateur ghanéen de *Pigeon English*, est un peu plus âgé que ceux de *Room* et de *Rocks in the Belly*. Il raconte son arrivée en Angleterre, à l'âge de onze ans, et sa vie dans un quartier défavorisé qu'on imagine proche de Londres. Comme le titre original du roman l'indique, sa langue enfantine est créolisée, il s'agit d'un *pidgin English*²⁵² dans lequel les emprunts à l'anglais ghanéen sont récurrents ; le parler de Harri est aussi mêlé de l'argot populaire qu'il assimile très vite. L'enfant-narrateur est également un petit enquêteur qui cherche à comprendre son nouvel environnement mais surtout à faire la lumière sur le meurtre de l'un de ses camarades d'école, tué à l'arme blanche au début du roman. Avec son camarade Dean, il a collecté les indices et découvert qui est le meurtrier, ce qui le met en danger. Il doit maintenant trouver le courage de révéler son identité à la police.

À ce stade du récit, Harri s'est éloigné du reste de sa classe, en sortie ; ses camarades sont occupés par un jeu collectif. L'enfant va s'efforcer de trouver du courage par la pensée magique et au contact de la nature. J'ai choisi cet extrait parce qu'il n'est pas sans évoquer certains contes : l'enfant est seul dans la forêt, capable de communiquer mentalement avec un pigeon qu'il considère comme son ange gardien, et il va croquer une pomme – comme Blanche Neige. À une vingtaine de pages du dénouement, cet extrait prépare le lecteur à l'issue tragique du roman.

Nobody knew about my plan. It had to be a secret or it wouldn't work. I waited until I was too far away from them to see me then I squeezed through the hole in the fence. If I eat the crab apples I'll get all the superpowers I need. Then I'll be protected. It was Altaf who gave me the idea. I got tired of waiting for a radioactive spider to come bite me so I'm going to use the magic poison fruits instead. Then the bad guys can't defeat me and I'll be safe the whole summer.

²⁵² Le titre du roman de S. Kelman repose donc sur un jeu de mots, qui est perdu dans la traduction française.

First I checked the trees for asasabonsam. I looked for their legs hanging down from the branches. The coast was clear. The trees weren't even big enough to hold them, the branches were too skinny. The forest felt proper slow. I was all on my own. The air smelled like rain. I couldn't see the birds, only hear them chatting high up above my head.

Me: 'Hello, pigeon, is that you? Keep a lookout for me, OK?'

Pigeon: 'Will do!'

The forest is a lot smaller than I thought. I could see all the way through on the other side, the road and houses behind. I wanted to be the first person to come here but somebody was here before me: there were broken bottles on the ground and a hell of sweet wrappers all muddy and stiff. It was very vexing. I wanted to be the first. I went in deeper. I picked the two best-looking apples from the best tree. They were only small. It's only poison for the others, for me it's a meteor. It's the only way to get my powers.

I sat on a broken tree trunk. It was lovely and quiet. I thought of all the important things I had to do and all the power I'd need, I did one big breath then I bit the first apple.

I swear by God, it was the most disgusting thing I've ever tasted! I wanted to spit but I had to swallow it for the spell to work. (Kelman, 2011: 247)

Le style cognitif de Harri est caractérisé par un vocabulaire simple une syntaxe conforme à l'anglais standard ; on observe quelques déviations ponctuelles typiques de son idiolecte métissé – par exemple, l'emploi de *proper* dans un sens mélioratif est emprunté au *pidgin* ghanéen. Une foi naïve dans des sortilèges et des défis connus de lui seul, l'amour de la nature, la personnification des animaux participent ici de la construction d'une vision du monde innocente en décalage avec la réalité. Cette réalité décevante est également décrite dans l'extrait : la nature qu'il espérait intacte est souillée, la pomme a mauvais goût et potentiellement toxique pour l'enfant. Le danger provient aussi de sa crédulité puisqu'il suit avec une confiance aveugle le conseil d'un camarade qui lui a recommandé les vertus des piqûres d'araignées radioactives et du fruit des pommiers sauvages.

12.4.2 Transcréations commentées de l'extrait choisi

J'ai choisi de prolonger le récit extrait du roman original par des micro-poèmes d'inspiration japonaise : les haïkus. Leur forme brève, elliptique célèbre l'évanescence des choses et, souvent, la nature. La contrainte formelle est forte : 3 lignes 5-7-5 syllabes. L'effort de concision à fournir est supérieur à celui qu'imposent des formes brèves telles que les comptines.

Harri's Haiku n° 1

Slow, poisonous forest
A brave child's secret
The air smelling like rain

Haïku n° 2 Harri (*version française*)

Le fruit est magique
La forêt est malade
Et l'enfance est tragique

La contrainte formelle est translatée Du haïku n° 1 au haïku n° 2, mais le contenu sémantique a subi des modifications suffisamment significatives pour qu'on puisse qualifier la version française de *transposition*. Le sens général est restitué par d'autres moyens précisément pour que les contraintes formelles soient respectées et que le texte français soit à la fois un écho du texte anglais et un texte original. Le haïku n° 1 n'a pas de traduction française au sens classique du terme : je n'ai pas cherché à reproduire ses phrases une à une en adoptant la démarche traductive contrainte par la fidélité syntaxique et lexicale et qui n'accepte les changements que s'ils sont indispensables. Pour autant, le deuxième haïku correspond à la définition de la traduction proposée par M. Ballard :

Au cœur de la traduction, il y a une opération de transfert de sens, accompagnée d'un acte de jugement sur la validité de ce transfert. Ce jugement porte sur l'adéquation du texte produit à l'original. Production et jugement s'effectuent sur des formes porteuses de sens et d'effets stylistiques, esthétiques ou/et pragmatiques. (Ballard, 2003 : 17, je souligne)

Simplement, le jugement sur la validité du transfert ne retient pas les critères qui sont traditionnellement ceux de la traductrice ou du traducteur académique ou professionnel·le. Ici, les critères qui président à la traduction-transposition portent bien sur « des formes porteuses de sens et d'effets stylistiques, esthétiques ou/et pragmatiques » qu'il s'agit de restituer, mais *autrement*. La contrainte et une forme de fidélité ont guidé ce travail de recreation à l'échelle du haïku tout entier – qui devient ainsi l'unité de traduction, l'espace textuel où se ré-agencent

les composants signifiants du texte de départ et où se redistribuent ses effets. Le terme *transposition* est défini ainsi dans le *Larousse* en ligne : « Action de faire passer quelque chose, fait d'être transposé dans un autre domaine en l'adaptant à des conditions nouvelles, à un contexte différent »²⁵³, (je souligne). Cette définition mérite qu'on s'y attarde car elle pourrait offrir une seconde chance à la traduction, enfin conçue et reconnue comme un transfert global de sens et d'effet nécessitant une certaine forme de liberté dans la fidélité : « Une liberté pour être fidèle, fidèle pour l'essentiel, l'œuvre gagnant à la délivrance du traducteur d'être, elle d'abord, mieux comprise. » (Bonnefoy, 2007: 8).

12.4.3 La traduction de N. Richard et ses transcréations

Je me propose à présent d'utiliser la traduction de *Pigeon English* pour proposer d'autres haïkus rédigés directement en français. Je reproduis ci-dessous la version française du passage que j'ai utilisé dans la partie précédente ; il s'agit de la traduction qu'a écrite N. Richard pour Gallimard. Les éléments qui sont soulignés dans l'extrait serviront de matériau à la transcréation suivante.

Personne n'était au courant de mon plan. Y fallait que ce soit un secret, sinon ça marcherait pas. J'ai attendu d'être trop loin pour qu'ils me voient et hop, je me suis échappé par un trou dans le grillage. Si je mange les pommes sauvages j'aurai tous les superpouvoirs qu'il me faut. Et ensuite je serai protégé. C'est Altaf qui m'a donné l'idée. J'en ai eu marre d'attendre qu'une araignée radioactive vienne me piquer alors à la place je vais utiliser les fruits au poison magique. Et ensuite les méchants pourront pas me battre et je serai en sécurité pendant tout l'été.

D'abord j'ai bien regardé les fruits, voir si y avait pas d'asabonsam. J'ai cherché leurs jambes accrochées aux branches. La voie était libre. Même les arbres étaient pas assez gros pour les retenir, les branches étaient trop maigrichonnes. Y avait une ambiance rudement lente dans la forêt. J'étais tout seul. L'air sentait la pluie. Je pouvais pas voir les oiseaux, que les entendre bavarder en hauteur au-dessus de ma tête.

Moi : « Salut, pigeon, c'est toi ? Surveillance pour moi, d'accord ? »

²⁵³ <https://www.larousse.fr/>, consulté le 20/08/2020

Le pigeon : « Entendu ! »

La forêt est bien plus petite que ce que je pensais. Je voyais l'autre bout à travers les arbres, la route et les maisons derrière. Je voulais être le premier à mettre les pieds là mais quelqu'un était venu avant moi : y avait des bouteilles cassées par terre et une palanquée de papiers de bonbons tout boueux et tout raides. C'était rudement fâcheux. Moi je voulais être le premier. Je me suis un peu plus enfoncé. J'ai cueilli les deux plus belles pommes du plus beau pommier. Elles étaient toutes petites. C'est du poison que pour les autres, pour moi c'est un météore. C'est le seul moyen pour que j'obtienne mes pouvoirs.

Je me suis assis sur un tronc d'arbre cassé. C'était super chouette et tranquille. J'ai pensé à tous les trucs importants qu'il fallait que je fasse et à tout le pouvoir qu'il me fallait, j'ai pris une bonne inspiration et j'ai croqué la première pomme.

Je le jure devant Dieu, c'est le truc le plus dégoûtant que j'avais jamais goûté ! J'ai eu envie de cracher mais j'ai été obligé d'avaler pour que le charme opère. (Kelman/Richard, 2011 : 308-309, je souligne)

Haïku de Harri n° 3

L'air sentait la pluie
J'étais le premier homme
Seul dans la forêt

Haïku de Harri n° 4

La pomme est poison
C'était rudement fâcheux
J'le jure devant Dieu

Haïku de Harri n° 5

La pomme est poison
J'ai eu envie de cracher
J'le jure devant Dieu

Cette séquence de trois haïkus se lit comme un micro-récit. Pour l'élaborer j'ai prélevé des bribes de la traduction de N. Richard et ajouté quelques éléments de mon cru. Mon but était

de mettre en relief une autre intertextualité latente dans le texte de S. Kelman et dans sa traduction française : la parabole biblique du jardin d'Eden et de la pomme de la connaissance. Dans le récit de Harri, la forêt souillée qui tient lieu d'Eden est un lieu où l'innocence et la crédulité sont synonymes de danger. L'enfant-narrateur se retrouve seul dans un environnement peu familier dont il ignore la toxicité. Le savoir que symbolise la pomme s'avère indigeste, c'est un poison.

Comme suite à l'écriture des cinq premiers haïkus, j'ai choisi de m'orienter vers une réécriture centrée sur les préoccupations actuelles concernant l'environnement et la nature que nous allons léguer à la jeune génération. De nos jours, la pomme de la connaissance est un fruit intoxiqué issu d'un sol pollué. Nous ne vivons plus dans la nature comme le faisaient les premiers représentants de l'humanité. L'allégorie du jardin d'Eden nous place face à notre responsabilité vis-à-vis de la planète qui nous a été donnée en partage et que nous devons transmettre à nos enfants.

Éc(h)o-poème
Silent spring / La source silencieuse

*The crab apples were so small
The trees weren't big enough.
The branches were too skinny.
The forest felt proper slow.
And I was all on my own.
The heavy air smelled like rain.
And I couldn't see the birds.
I wanted to be the first.
But someone was here before.
Broken bottles on the ground.
And a hell of sweet wrappers.
It was all very vexing.
I wanted to be the first.
I sat on a broken trunk.
It was lovely and quiet,
Like a silent spring,
Ripe with poisoned
Crab apples
Flowing
Away.*

Le titre que j'ai choisi pour mon éco-poème est un écho détourné du titre de l'ouvrage de la biologiste américaine Rachel Carson : *Silent Spring* (*Printemps silencieux*). Ce livre paru en 1962 traite des ravages causés par le DDT sur l'environnement et la santé humaine. Pour ma part, j'emploie *Silent Spring* dans un sens différent. Je tire parti de la polysémie du mot *spring* qui permet à deux rhizomes sémantiques (*printemps* ou *source*) d'émaner d'un même signifiant.

J'ai fait le choix d'une écriture-collage : j'emprunte systématiquement des bribes du texte de S. Kelman. Je m'autorise à en tronquer certaines et à les ré-agencer. J'y ajoute le moins de mots possibles. Pourquoi ce mode d'écriture ? Il obéit au principe du recyclage appliqué à l'économie du texte littéraire – ce qui m'a semblé entrer en cohérence avec la thématique du poème, à savoir l'utilisation parcimonieuse des ressources, la bonne gestion et la préservation de notre planète.

Enfin, j'ai choisi une contrainte métrique, à savoir des vers de sept syllabes dans la première moitié du poème, et cela pour deux raisons : tout d'abord, un certain nombre de syntagmes et de courtes phrases du texte de S. Kelman comportent sept syllabes ; par ailleurs, il m'a semblé difficile de tronquer les bribes de texte de façon à obtenir des vers plus courts et utilisables pour mon poème ; j'ai fait le choix de vers plus courts à la fin du poème pour représenter l'amenuisement de la plupart des ressources naturelles dont dispose l'humanité – comme une *source* qui risque de se tarir.

Pour écrire mes haïkus, mon éc(h)o-poème et certaines des transcréations précédentes, j'ai utilisé la répétition afin de créer des effets de lecture. Je me souviens avoir réfléchi au procédé stylistique qui consiste à répéter certaines séquences de mots ou certaines phrases dans un poème, une nouvelle ou un roman à l'occasion de l'atelier d'écriture créative organisé par l'écrivain américain Wells Tower. Il avait invité les participants à tester les effets produits par une phrase récurrente à différents emplacements dans un récit, ainsi que l'effet de lecture cumulatif lié à la répétition elle-même. Il me semble que l'effet est amplifié lorsque l'économie du texte est marquée par la brièveté, comme dans les haïkus, les comptines et les poèmes. Ces considérations appellent quelques remarques sur la traduction de la répétition, en particulier dans le sens anglais → français. Nombreux sont les stylisticiens et linguistes qui s'accordent à affirmer que la langue anglaise tolère plus facilement la répétition tandis que le

français s'en accommode assez mal²⁵⁴. De ce fait, dans le cadre de nombreuses formations à la traduction, les étudiants sont encouragés à gommer les répétitions, en recourant autant que possible à des synonymes ou en procédant par effacement et implication lorsque c'est possible. Si les procédés varient selon qu'il s'agit de version anglaise ou de traduction littéraire professionnelle, il me semble que cet impératif stylistique est souvent enseigné et fait partie intégrante de l'*habitus* de beaucoup de traducteurs et traductrices comme moi. Or la répétition de mots, de syntagmes, de phrases entières, etc. relève aussi d'un choix stylistique et dans ce cas précis, il s'agira de respecter ce choix de l'auteur en évitant de procéder à une neutralisation systématique de la répétition. Lorsque les traducteurs professionnels doivent travailler vite pour tenir des délais, la vigilance qu'exige ce traitement flexible de la répétition peut parfois faire défaut, d'autant que le rejet de la redondance fait également partie des impératifs rédactionnels consciemment ou inconsciemment assimilés par beaucoup d'entre nous, lorsque nous traduisons ou que nous rédigeons des textes en français. Il me semble important de souligner aussi, dans les formations à la traduction, qu'il faut parfois savoir *conserver* les réseaux signifiants que forment certaines répétitions.

12.5 Présentation et transcréations commentées d'un extrait de *Rocks in the Belly*

12.5.1 Présentation commentée de l'extrait choisi

Rocks in the Belly est le premier roman de J. Bauer, un écrivain britannique qui vivait en Australie au moment de sa parution. Le texte fait alterner deux époques : celle où le jeune adulte revient dans sa petite ville natale anglaise, auprès de sa mère atteinte d'un cancer et celle, vingt ans plus tôt, où ce même narrateur âgé de sept ou huit ans raconte comment l'arrivée de Robert – un jeune garçon placé dans sa famille par les services sociaux – bouleverse l'équilibre familial d'une façon qui lui est insupportable. Un chapitre sur deux est écrit dans une langue empreinte d'un parler enfantin.

²⁵⁴ J. Delisle nuance cependant ce propos en distinguant la répétition volontaire qui a généralement une finalité stylistique ou rhétorique et que l'on appelle anaphore, de la répétition abusive qui peut constituer une faute de traduction (Delisle, 2013 : 543-545).

Ce récit familial m'évoque le début d'un roman de Franck McCourt²⁵⁵ : « l'enfance heureuse vaut rarement qu'on s'y arrête » (McCourt/Bismuth [1997] 2011 : 11). Une citation qui n'est pas sans rappeler le célèbre incipit d'*Anna Karénine* : « Les familles heureuses se ressemblent toutes ; les familles malheureuses sont malheureuses chacune à leur façon » (Tolstoï/Mongault, [1952] 1988 : 21). L. Tolstoï annonce par ces mots que le bonheur est banal et « sans histoire » et, par la même occasion, que son roman sera celui de la singularité et de l'écart. De même, *Rocks in the Belly* est un roman familial qui prend un tour tragique. La bonne volonté et la générosité de la mère du narrateur imposent un fardeau à son mari et à son fils. C'est à son initiative qu'ils ont pris le statut de famille d'accueil alors que le fils rejette les enfants placés chez eux. Lorsque Robert, pour qui la mère se prend d'une profonde affection, arrive dans cette famille, le jeune narrateur réagit si mal que cela finit par entraîner un grave accident dont il est responsable et qui laissera Robert handicapé pour le restant de ses jours. Sa mort prématurée des suites d'une pneumonie, quelques années plus tard, ne fera que renforcer la culpabilité et la tristesse qui rongent tous les membres de la famille.

16

I cry a lot in bed now and I've been thinking about it and decided I cry for two reasons.

1. I don't know why we're here. Humans. Which makes me really sad. I ask Mum and Dad but they always shrug and give small answers like 'We just are.' Or 'Tidy your room.'

But not knowing drives me a little bit crazy. There has to be a reason but I can't find one anywhere and I asked Santa Claus when I sat on his knee, even though he was really some guy.

Plus Dad told me to wait until I was on Santa's lap then shout 'Hey what's that lump in your trousers Santa !'

I asked Santa why we're here and he got flustered and said 'To love each other.' But that's what we do ONCE we're here and doesn't explain at all why we come here in the first place.

²⁵⁵ Écrivain irlandais-américain décédé en 2009, auteur d'*Angela's Ashes, A Memoir of a Childhood* (1996, New York : Scribner), le récit semi-autobiographique d'une enfance pauvre dans le Limerick écrit à la première personne du singulier. Je cite la traduction française de Daniel Bismuth : *Les cendres d'Angela, une enfance irlandaise*, [1997] 2011, Paris : Belfond, collection Pocket.

2. The second thing I cry about much more than the why are we here is that one day Mum and Dad are goind to die.

Mum comes home from hospital tomorrow and I can't sleep. Robert's awake too, I can hear his floorboards. Only he's awake cos of different feelings. Robert has the feelings you're supposed to have.

I've got my TV on even though I'm not supposed to after 9 cos that's when it's the news and films and people dying. Daytimes are school and singing and work and talk shows.

[...]

Darkness changes normal things into magic evil, like when I'm awake in the middle of the night and there's a crouching monster about to pounce but in the morning it's turned back into a school bag and a football.

Darkness is why animals cry out at night and why owls have to be wise.

Alfie's crying now too, like me. Mum comes home tomorrow which should be good but I'm going to have all the feelings that happen to me when Robert and Mum are around.

Because Mum and Robert are like having darkness around.

Maybe I'm a fox. Foxes cry alone at night too. I hear them sometimes and it's the saddest sound, after seagulls.

The world's so sad even animals cry. (Bauer, 2010 : 147-149)

Cet extrait correspond au début et à la fin du chapitre 16, situé à peu près au milieu du roman. Il donne à lire le style cognitif d'un enfant-narrateur de huit ans précoce dans ses questionnements existentiels, un enfant douloureusement conscient de ses sentiments et de ses différences. D'après le jeune garçon, qui en vient à se demander s'il n'est pas un renard, Robert, lui, éprouve des sentiments « normaux ». On devine la complexité des relations que le narrateur a avec la mère à l'ambivalence des sentiments qu'il éprouve à la veille de son retour de l'hôpital. Il est aussi jaloux de Robert, l'enfant placé qu'il perçoit comme un usurpateur. En revanche, il a une relation plus complice avec son père – et l'extrait est tout à fait représentatif de l'espièglerie de ce dernier.

Sur le plan stylistique, les phrases sont plus longues et plus complexes que dans *Room*. Quelques déviances récurrentes contribuent cependant à créer dans la voix juvénile du personnage principal dans l'esprit du lecteur, le mot *cos* pour *because*, par exemple. De façon générale, dans *Rocks in the Belly*, il y a beaucoup moins de créations lexicales que dans *Room* – on n'en trouve d'ailleurs aucune dans cet extrait.

Sur le plan cognitif : l'enfant-narrateur qui n'est jamais nommé se pose des questions sur le pourquoi de l'existence de l'humanité, sur la vie et la mort des être humains à commencer par ceux qui nous sont chers. Contrairement à Jack, étant plus grand, il est aussi plus critique à l'égard du discours évasif ou lénifiant des adultes. Il a atteint l'âge où l'on ne croit déjà plus ni au Père Noël ni à la langue de bois des grandes personnes.

J'ai de nouveau choisi une scène nocturne : le jeune narrateur est censé être au lit et dormir. Il ne trouve pas le sommeil et de sombres pensées le tiennent éveillé. Comme dans *Room*, l'enfant brave un interdit parental puisqu'il allume sa télévision à une heure tardive. Dans ce passage, l'imaginaire associé à la nuit est peuplé d'ombres inquiétantes, de pensées angoissantes et habité par tristesse puisque même son chat Alfie « pleure ».

12.5.2 Transcréations commentées de l'extrait choisi

La première réécriture de cet extrait s'inspire du scénario qui sous-tendait l'extrait de *Room* présenté plus haut : interdit - tentation - transgression - punition. C'est une scène nocturne dans laquelle le jeune narrateur, comme Jack, quitte le lieu où il est censé passer la nuit pour aller *voir* non pas son père mais Robert. Ce dernier se réveille et donne l'alarme, ce qui vaudra probablement au narrateur d'être réprimandé et puni. J'ai emprunté des éléments à l'extrait de *Rocks in the Belly* présenté ci-avant mais aussi à un autre passage du roman (Bauer, 2010 : 115) cité et analysé dans le chapitre 2²⁵⁶. Par ailleurs, la contrainte narrative que je me suis imposée est le passage à la narration hétérodiégétique, même si le narrateur omniscient a accès aux pensées et aux sentiments du personnage principal. La tristesse qui domine le passage présenté ci-avant est remplacée par la haine et par la colère – des sentiments qui dominent la tonalité du récit dans de nombreux passages de *Rocks in the Belly*. Il m'a semblé que la colère est plus susceptible de pousser le personnage à l'action ; la

²⁵⁶ Voir p. 136.

tristesse revient à la charge à la fin, lorsque le jeune garçon se retrouve seul dans sa chambre et attend sa mère en vain, comme Jack.

Rocks in the Belly / Transcréation n° 1 :

The boy hated the tearful nights that kept happening to him, pestering him with questions no one could answer. He hated their pervasive sadness and evil magic. He hated himself for not feeling what he was supposed to but he hated grown-ups even more. *Liars!* Santa was not even Santa, he had a willy in his pants but none of the answers to the boy's questions. Mum and Dad did not even bother to pretend they had the answers. And Robert. Robert was a normal kid, he did not wonder why humans were here. He did not CARE that Mum and Dad would die one day.

It was after 9. The boy could just have put his TV on and enjoyed the forbidden evening programs. At least the thrill of doing forbidden things would make him a little less sad for a while. But tonight he needed a bigger thrill, so he let the night's evil magic work its spell on him.

I am Macavoy the undercover spy, he decided. I'll go up to Robert's room and check if he's sleeping. I'm supposed to stay in bed, but spies do what they want. Cos they are as cunning as a fox. And me too, I am a night fox. Robert is just wise like a stupid owl.

Creaking the door open, the boy tiptoed along the landing and up the stairs in the dark. Ignoring the scary shadows that made him want to run back down, he turned Robert's doorknob. Pushed the door open. Moved stealthily up to the bed where the other boy was asleep. Stood there, watching him, hating him so much.

Why can't you go away to your bad parents instead of being here, stealing my mum ? the boy thought, looking at Robert's peaceful face. *Go away, go away, go away.*

Suddenly Robert's eyes flashed open and he sat up in his bed. Reached out to put the light on. The boy turned around and darted down back to his room. But it was too late, Robert's voice rang through the stairwell. Waking up Mum and Dad to let them know. *Snitcher ! I hate you !*

Robert would laugh his pants off when Mum would scold the young intruder. Robert would be allowed to sit on her bed and she would look at him a second then her searchlights would move back to the bad boy who had disobeyed. Foxes are cunning, but they cry alone at night,

just like boys who are sent back to their room. He waited for hundreds of hours but his Mum never came for him.

Le sentiment d'abandon qu'éprouvent le Jack de *Room* à la fin de l'extrait précédemment analysé et le jeune narrateur de *Rocks in the Belly* m'a poussée à emprunter la phrase finale de l'extrait de *Room* : « I wait hundreds of hours but Ma doesn't come for me. (Donoghue, 2010 : 73-74). J'ai réécrit la scène de *Rocks in the Belly* dans la veine du roman, puisque le jeune narrateur y multiplie les bêtises et a parfois des accès de rage. Dans le récit, il reprend à son compte l'un des surnoms que lui donne son père, Macavoy, et l'associe à un personnage imaginaire.

Par ailleurs, la modification d'un paramètre d'un dispositif narratif, en l'occurrence le régime diégétique, m'a incitée à insérer deux sortes de passages dans l'extrait ci-dessus : d'une part, des passages qui exposent les sentiments du personnage central et les décrivent comme le moteur de ses décisions. La technique de la focalisation externe permet de restituer des analyses psychologiques dont l'enfant-narrateur ne pourrait pas rendre compte de façon vraisemblable. D'autre part, les passages en italiques donnent à entendre sa voix de façon plus directe que dans le reste de l'extrait. Ils permettent en quelque sorte d'associer les avantages du régime hétérodiégétique (ou focalisation externe) au point de vue du personnage central. Cependant, le style cognitif du jeune narrateur est également perceptible dans les passages rédigés à la troisième personne du singulier dans un style indirect libre marqué par les affects, l'imaginaire et le parler de l'enfant. Il me paraît important de souligner à ce stade que les traces d'un style cognitif dans la narration ne sont pas nécessairement associées à la focalisation interne et à la présence d'un je-narrant. Pour revenir à la transcréation qui m'occupe, la technique narrative utilisée n'induit pas une distanciation qui empêcherait une relation empathique forte de se nouer entre les destinataires du récit et ce jeune personnage.

12.5.3 La traduction française de l'extrait choisi et ses transcréations

Je reproduis ci-après ma traduction en français publiée chez Stock de l'extrait sélectionné dans *Rocks in the Belly*.

16

En ce moment, je pleure beaucoup dans mon lit, alors j'ai réfléchi et j'ai décidé qu'il y a deux raisons.

1. Je sais pas pourquoi on est ici. Nous, les humains. Et ça me rend vraiment triste. À chaque fois que je demande à Papa et Maman, ils haussent les épaules en disant des petites phrases du genre : « C'est comme ça » ou « Pour ranger notre chambre ».

Mais ça me rend un peu zinzin, de pas savoir la réponse. Il y a forcément une raison mais je la trouve nulle part et j'ai aussi posé la question au Père Noël, même si en fait c'était juste un monsieur.

En plus, Papa m'avait dit de monter sur ses genoux et de crier : « Hé, c'est quoi la bosse dans ton pantalon, Père Noël ? »

Quand je suis allé demandé pourquoi on est ici, le Père Noël s'est énervé et il a répondu : « Pour nous aimer les uns les autres. » Sauf que, ça, c'est ce qu'on fait ici mais ça n'explique pas pourquoi on s'est retrouvé sur terre au départ.

2. La deuxième chose, celle qui me fait pleurer encore plus, c'est qu'un jour Maman et Papa vont mourir. Maman revient de l'hôpital demain et j'arrive pas à dormir. Robert aussi est réveillé, j'entends son plancher grincer. Sauf que, pour lui, c'est pas à cause des mêmes sentiments que moi. Robert a des sentiments normaux.

J'ai ma télé allumée mais, normalement, je devrais pas vu que, après neuf heures, il y a les infos et des films et on voit des gens qui meurent. Pendant la journée, ils passent des trucs sur l'école, sur le travail, des chansons et des émissions où on discute.

[...]

Dans le noir, les choses normales se transforment en mauvaise magie ; par exemple quand je me réveille en pleine nuit il y a un monstre tapi prêt à bondir sur moi mais, le matin, il redevient un cartable et un ballon de foot.

C'est à cause du noir que les animaux hurlent pendant la nuit et que les chouettes doivent être superfûtées.

Maintenant Alfie pleure aussi, comme moi. Maman revient demain, ça devrait être bien sauf que je vais encore avoir tous les sentiments qui m'arrivent quand Robert et Maman sont là.

Parce que, Maman plus Robert, ça fait pareil que le noir.

Peut-être que je suis un renard. Eux aussi, ils pleurent tout seuls pendant la nuit. Parfois je les entends, c'est le deuxième cri le plus triste après celui des mouettes.

Le monde est si triste que même les animaux pleurent. (Bauer/Buhl, 2012 : 181-184)

***Rocks in the Belly* / Transcréation n° 2 : Liste des vérités vraies**

1. Les adultes ne savent répondre aux vraies questions.
2. Le Père Noël non plus, il m'a menti.
3. Personne sait pourquoi on est ici.
4. Je suis peut-être un renard.
5. Les animaux pleurent comme nous.
6. La nuit c'est de la mauvaise magie.
7. Maman et Robert aussi.

J'ai choisi pour titre à cette petite liste que le narrateur des *Cailloux dans le ventre* aurait pu écrire « Liste des vérités vraies » parce que contrairement au Jack de *Room*, encore trop jeune, et à Harri du *Pigeon anglais*, très crédule pour ses onze ans, le narrateur de ce roman est conscient du fait que les adultes lui font les réponses que l'on pourrait décrire comme de fausses vérités (*white lies* en anglais). Cela transparaît à maintes reprises dans le roman, le jeune garçon s'inscrit souvent en faux par rapport au discours maternel qu'il remet en cause : son esprit critique très précoce lui donne le sentiment d'avoir été trahi par ceux qui sont

censés savoir²⁵⁷. Sur le plan formel, l'effet de liste et l'enchaînement de phrases brèves donnent l'impression qu'il s'agit ici de constats, qui, pour l'enfant, relèvent de l'évidence et de la certitude. Cette liste peut se lire comme une tentative de se rassurer, de combattre l'incertitude et l'absence de réponses aux questions qui le taraudent. La seule affirmation qui ne relève pas de la certitude est la quatrième. En effet, le narrateur de *Rocks in the Belly* doute de sa normalité et se demande s'il n'est pas à part.

²⁵⁷ Un enfant de ma connaissance, après avoir beaucoup pleuré en apprenant que le Père Noël n'existait pas, a asséné à ses parents : « Je ne pleure pas parce que le Père Noël n'existe pas, je pleure parce que vous m'avez menti ».

12.6 Présentation et transcriptions commentées d'un extrait de *Riddley Walker*

12.6.1 Présentation commentée de l'extrait choisi et de sa traduction française

Riddley Walker a pour narrateur un jeune garçon de douze ans. Celui-ci a grandi dans un monde post-apocalyptique et s'exprime dans une langue singulière, qui violente et réinvente la langue anglaise. Cette langue n'est pas celle d'un enfant mais celle d'une civilisation qui semble retombée en enfance. En effet, Riddley, le « héros » éponyme, vit dans ce qui est aujourd'hui le Kent mais suite à une explosion nucléaire, l'Angleterre vit à nouveau l'Âge de fer. Ce roman de science fiction est le quatrième que Russell Hoban – également auteur de nombreux romans pour la jeunesse – a écrit pour des lecteurs adultes.

J'ai choisi le début du roman et le récit du rituel par lequel le jeune personnage-narrateur devient symboliquement un homme le jour de ses douze ans. Ce passage donne toute la mesure de l'effort de lecture qu'exige la langue expérimentale d'un tel texte. La défamiliarisation y est avant tout linguistique ; au fil des pages qui suivent elle devient fictionnelle à mesure que la lecture permet la construction mentale de l'étrange monde textuel imaginé par R. Hoban. Le monde de *Riddley Walker* est un univers qui, pour reprendre les termes de G. Roux-Faucard, « se constitue sous l'effet de *distance* », un effet auquel contribuent notamment des noms propres fictionnels peu familiers ou inconnus, la représentation d'une langue-culture étrangère voire fabriquée de toutes pièces et des repères spatio-temporels non familiers (Roux-Faucard, 2008 : 71).

L'incipit du roman permet d'imaginer d'emblée un univers fruste et sauvage, dans lequel les sacrifices rituels d'animaux sont pratiqués par les humains.

1

On my naming day when I come 12 I gone front spear and kilt a wyld boar he parbly ben the las wyld pig on the Bundel Downs any how there hadnt ben none for a long time befor him nor I aint looking to see none agen. He dint make the groun shake nor nothing like that when he come on to my spear he wernt all that big plus he lookit poorly. He done the reqwyrt he ternt and stood and clattert his teef and made his rush and there we wer then. Him on 1 end of

the spear kicking his life out and me on the other end watching him dy. I said, ‘Your tern now my tern later.’ The other spears gone in then and he wer dead and the steam coming up off him in the rain and we all yelt, ‘Offert!’

The woal thing fealt jus a littl bit stupid. Us running that boar thru that las littl scrump of woodling with the forms all roun. Cows mooing sheap baaing cocks crowing and us foraging our las boar in a thin grey girzel on the day I come a man. (Hoban, [1980], 1998 : 1, je souligne)

L’expérience de la défamiliarisation est ici plus radicale que dans les autres romans de mon corpus. D’emblée, elle est visuelle : les destinataires du texte anglais ne reconnaissent pas l’orthographe codifiée de la langue standard et habituelle. Cela correspond à ce que R. Loock appelle l’« inovassion ortografik », à l’origine d’un parler fictionnel qu’il définit en ces termes :

Ce système de codage novateur participe [...] à la création d’êtres de papier singuliers, qui écrivent comme ils parlent, avec ou sans accent géographique et/ou social, et se donnent donc à entendre plutôt qu’à lire au lecteur. (Loock, 2012 : 40)

Le lecteur doit en effet consentir un effort mental particulier et se concentrer sur la façon dont les mots les moins aisément identifiables par la graphie se *prononcent* pour accéder au sens des phrases. Dans un premier temps, cette opération de décodage est malaisée et la lecture ralentie. Cela correspond précisément à la désautomatisation de la langue qui, selon V. Chklovski, est à l’origine de l’expérience défamiliarisante de la lecture et d’une perception volontairement altérée de la réalité²⁵⁸. Il s’agit de perturber le processus de lecture qui, d’après les cognitivistes, repose en grande partie sur des automatismes :

Un aspect important de l’apprentissage [de la lecture] est l’automatisation [...] des processus à l’œuvre dans la reconnaissance des mots, qui libère des ressources cognitives pour la compréhension ; automatisation de certains processus à l’œuvre dans le calcul et l’élaboration des significations, qui augmente l’habileté du lecteur dans sa manipulation du texte. (Houdé, 1998 : 240, je souligne)

Les ressorts de cette déstabilisation du processus de lecture ne sont pas uniquement orthographiques puisque d’autres déviances linguistiques caractérisent le parler de Riddley, notamment la conjugaison des verbes et l’utilisation des temps verbaux. De façon plus

²⁵⁸ Voir chapitre 1, p. 44 et suivantes.

générale, le texte de *Riddley Walker* repose sur une subtile pondération entre les éléments linguistiques spontanément identifiables et ceux qui demandent un effort mental.

Sur le plan du récit, les éléments soulignés me semblent mériter qu'on s'y attarde. À mon sens, ils sont typiques du style cognitif d'un jeune narrateur bien plus proche de l'adolescence que de l'enfance. Le regard porté sur le monde – en l'occurrence sur la mise à mort rituelle du dernier sanglier vivant dans les parages – n'a rien de naïf, d'admiratif ou d'enthousiaste ; Riddley ne cherche pas à « épater » ses narrataires en leur présentant son premier exploit d'homme : le sanglier n'était pas bien gros et d'aspect assez pitoyable. Au début du deuxième paragraphe, le jeune narrateur reconnaît volontiers avec une certaine distance ironique que la scène de la mise à mort était un peu ridicule, ou du moins qu'il l'a vécue comme telle. Sans pour autant être le propre de l'adolescent, cette distance critique et ce regard quelque peu désabusé que l'on peut porter sur le monde me semblent émerger dans l'esprit humain à l'adolescence.

La traduction que Nicolas Richard a écrite est reproduite ci-après.

1

Le jour de mon nommage pour mes 12 ans je suis passé lance avant et j'ai oxi un sayn glier il été probab le dernyè sayn glier du Bas Luchon. Toute façon y en avé plu eu depuis long tant avant lui et je me tends plus à en rvoir d'aurt. Il a pas fait le sol trembler ni rien quand ila foncé sur ma lance il été pas si gros en plus semblé chétif. Il a fait le requyri sest tourné sest dressé a claqué des croh et en suite voilà. Lui à 1 bout de la lance à donné ses lutimes coudes pattes et moi à l'aurt bout à le rgardé goniser. J'ai dit : « Ton tour main tenant mon tour plutar. » Les aurt lances s'en foncé alors et il été mort et la fhumée sortie de lui sous la pluie et on a tous urlé : « Au fer ! »

Toul truc a just paru un peu idiot. Nous à courser ce sayn glier dans ce dernyè ptit bout de forett avec les ferm tout au tour. Les vaches meuglé les moutans bélé les coqs coriqué et nous on fourraj notre dernyè sayn glier sous un fin crach1 gris le jour où je viens un homme. (Hoban/Richard, 2012 : 3)

La première remarque que m'inspire ce passage, comme sa version originale anglaise, est la suivante : il est tout aussi long à dactylographier qu'à lire ; les réflexes linguistiques acquis, a

fortiori dans la langue maternelle, conduisent la personne qui saisit l'extrait à corriger presque automatiquement les déviances et à restaurer mécaniquement l'orthographe standard. Une vigilance accrue est nécessaire pour reproduire ce texte fidèlement en *désautomatisant* la frappe. L'effort linguistique requis a été bien plus grand pour l'auteur : « Hoban confie qu'il lui a fallu cinq ans et demi pour écrire le roman et qu'en arrivant au bout, il était devenu mauvais en orthographe » (Préface de Will Self à *Riddley Walker*, Hoban/Richard, 2012 : xi). On imagine d'emblée le temps que la traduction française a demandé à N. Richard pour restituer des écarts linguistiques équivalents et récurrents dans le texte traduit. L'écriture de cette traduction est certainement le produit d'un effort soutenu pour aller à contre-courant de réflexes linguistiques acquis – l'utilisation de la langue normée dont le traducteur est imprégné – et, peut-être, pour résister à certaines tendances traductives : notamment le souci d'écrire un texte clair et lisible. C'est en tout cas l'effort constant que m'aurait demandé un tel travail. Indéniablement, le parler que donne à entendre le texte de R. Hoban correspond à cette « sorte de langue étrangère à laquelle le lecteur n'est guère habitué, et surtout représente un réel défi pour le traducteur, notamment lorsqu'il s'agit de traduire vers le français, langue réputée normative, bien plus frileuse que l'anglais au regard du respect de la norme » (Loock, 2012 : 40, je souligne).

12.6.2 Expérimentations menées à l'aide de moteurs de traduction

Si l'originalité linguistique du texte de Hoban en fait un véritable défi pour un traducteur humain, on peut penser *a priori* qu'il est absolument intraduisible pour une machine. Tout d'abord, sur le plan herméneutique, les mécanismes déformant à l'œuvre dans l'écriture de ce texte risquent d'empêcher le moteur de traduction d'identifier les unités de sens. En effet, ces logiciels ne sont pas paramétrés *a priori* pour décoder l'écrit en faisant le détour par la prononciation des mots. Or comme on l'a vu, c'est la gymnastique intellectuelle qu'exige la lecture de *Riddley Walker*. Ensuite, sur le plan de la ré-écriture ces mécanismes appellent une stratégie re-créative adossée à une compréhension de la signification du texte source. On considère généralement les moteurs de traduction incapables d'une telle approche conscientisée, à la fois systématisée et flexible. De tels présupposés, qui semblent relever de

l'évidence, se retrouvent sous la plume de H. Meschonnic²⁵⁹ ; le traductologue estime que l'intelligence artificielle est incapable de développer une poétique textuelle ; il place l'intelligence humaine et sa réflexivité au-dessus de la non-réflexivité de la machine – opposition que S. Kadiu remet en question dans *Reflexive Translation Studies, Translation as critical reflection*. La méthodologie très originale qu'elle utilise pour parvenir à ses conclusions (Kadiu, 2019 : 75-87) m'a inspiré l'idée de soumettre l'incipit de *Riddley Walker* à la traduction automatique. Cette mise à l'épreuve de la machine aboutira-t-elle à l'échec programmé auquel on peut s'attendre ? Il ne s'agit pas ici pour moi de démontrer la supériorité de l'intelligence humaine face à un texte aussi singulier que celui de R. Hoban mais plutôt de découvrir quelles sont les potentialités créatives²⁶⁰ de la machine autant que ses limites. Il me semble qu'un tel texte constitue un matériau propice à une expérimentation ludique qui permettra peut-être de tester l'affirmation de S. Kadiu selon laquelle toute forme de traduction, humaine ou automatique, recèle une part de créativité :

Every translating act is potentially creative, whether it is literary or mechanical, operated by a human or a machine, since textual signification is always to a certain extent unstable, subject to uncertainty and open to the unknown. (Kadiu, 2019 : 88)

Le jour de ma nomination, quand j'arrive à 12 ans, je suis allé devant la lance et je kilt un sanglier wyld, il a pardonné le cochon de las wyld sur les Bundel Downs de toute façon il n'y en avait pas depuis longtemps avant lui ni je ne cherche à en voir aucun. Il n'a pas fait trembler le groun ni rien de tout cela quand il s'est approché de ma lance, il n'était pas si gros et il avait l'air mal. Il a fait le reqwyrnt qu'il ternt et s'est levé et a claqué son teef et s'est précipité et là nous étions alors. Lui à une extrémité de la lance, donnant un coup de pied à sa vie et moi à l'autre bout le regardant mourir. J'ai dit : "Ta sterne maintenant ma sterne plus tard." Les autres lances sont entrées alors et il était mort et la vapeur qui le quittait sous la pluie et nous avons tous crié, "Offert!"

²⁵⁹ Voir Kadiu, 2019 : 74.

Dans *Traduire au XXI^e siècle*, H. Meschonnic fait remonter à la fin de la seconde guerre mondiale et aux premières tentatives de traduction automatique l'origine de ce qu'il appelle la linguistique de la traduction, une approche du traduire qui reste « une conceptualisation de la langue, dans les termes dualistes du signe ». Il déplore que « la linguistique de la traduction ne recherche nullement une théorie d'ensemble du langage et de la littérature » (Meschonnic, 2008 : 59). Elle reste sourde à la poétique du texte à traduire et la traduction automatique, dépourvue de réflexivité, ne peut qu'aboutir qu'à des textes insatisfaisants, marqués du sceau de la discontinuité du signe linguistique.

²⁶⁰ La traduction automatique a parfois été utilisée dans le cadre d'exercices oulipiens (Collombat, 2005 : §7).

La chose la plus grave était un peu stupide. Nous courons ce sanglier à travers cette petite grimpe de bois aux formes toutes rondes. Des vaches mugissant des sheap baaing coqs qui chantent et nous butinant notre sanglier dans une mince girzel grise le jour où je viens un homme.

(Hoban/Google Translate 17/08/2020)

Le moteur de traduction a produit un texte que l'on ne peut manifestement pas considérer comme totalement intelligible et cohérent. Force est de constater que cela confirme une partie des *a priori* négatifs des traductrices et des traducteurs littéraires sur la mauvaise qualité et l'efficacité très relative de la traduction automatique :

As has been widely acknowledged and discussed by translation scholars, machine translation tends to produce poor-quality results despite the wide variety of tools available [...] machine translation seems unable to produce intelligible and adequate texts, regardless of the tool employed. (Kadiu, 2019 : 80, je souligne)

Certaines séquences du texte de départ sont traduites mot à mot et le traitement des temps verbaux manque de cohérence puisque la suite d'événements qui constituent ce récit sont restitués tantôt au présent et tantôt au passé. De ce fait, on ne peut pas toujours en dégager un sens. Cependant, dans un cas précis, la traduction littérale aboutit à une métaphore originale, que l'on pourrait qualifier de métaphore vive : « Lui à une extrémité de la lance, donnant un coup de pied à sa vie²⁶¹ et moi à l'autre bout le regardant mourir » (je souligne). Le sens de l'extrait de départ n'est pas restitué dans son intégralité, il est déformé à plusieurs reprises et il est complètement perdu quand le logiciel n'a pas réussi à traiter les termes trop déformés pour être identifiés. Ces éléments lexicaux qui n'ont pas été traduits permettent cependant de conserver une certaine hétérogénéité et contribuent à l'effet défamiliarisant du texte traduit. Ils sont facteurs d'opacité, d'autant qu'il ne s'agit pas de mots anglais transparents que le lectorat francophone peut identifier facilement. Or, cette hétérogénéité lexicale et l'opacité destinée à dérouter les destinataires constituent bel et bien deux caractéristiques de la poétique du texte à traduire, des caractéristiques involontairement restituées par la machine.

L'absence de réflexivité humaine n'a donc pas empêché la traduction automatique d'aboutir à une forme d'efficacité et de créativité dans la restitution du style cognitif de Riddley. J'ai également constaté que, contrairement à mes attentes, le moteur de traduction n'est pas entravé par toutes les fautes d'orthographe (par exemple, *lookit* (= *looked*) → *avait l'air*) mais

²⁶¹ On peut considérer cette métaphore vive comme un équivalent défigé de l'expression idiomatique *to kick the bucket* – le figement le plus proche en français étant *casser sa pipe*.

seulement par celles qui rendent les mots méconnaissables (par exemple, *reqwyrt* pour *required*). Par ailleurs, l'effet humoristique perceptible dans le texte de départ – notamment par certaines créations lexicales ou par la juxtaposition incongrue des registres de langue – n'est pas absent du texte traduit. Google Translate a produit une traduction réjouissante : un comique de l'absurde jaillit de propositions telles que « il a pardonné le cochon de las wyld » ; un humour qui n'est pas dénué d'une certaine poésie émane de séquence syntaxiques telles que « et nous butinant notre sanglier » ou encore « la vapeur qui le quittait sous la pluie ». Certaines phrases complètes auraient pu être générées au moyen d'un « cadavre exquis », ce jeu dans lequel la juxtaposition d'éléments syntaxiques aboutit à des phrases au sens incongru. Noam Chomsky aurait pu les utiliser pour illustrer la capacité de la grammaire générative à produire des phrases grammaticalement et syntaxiquement correctes mais dénuées de sens : « Nous courons ce sanglier à travers cette petite grimpe de bois aux formes toutes rondes », par exemple. La traduction automatique est donc *créative* dans la mesure où elle s'avère fonctionner comme une machine à produire non seulement le faux-sens, le contresens et le non-sens, qui sont problématiques dans le cadre d'une pratique normée de la traduction, mais aussi une variété de *nonsense*, ou comique de l'absurde, qui a son utilité littéraire.

En somme, dans la mesure où la poétique du roman de Hoban repose en partie sur l'instabilité du sens, sur une intelligibilité à laquelle on accède difficilement et sur une forme d'humour décalé, on ne peut pas considérer le texte produit par Google Translate comme un échec total. Il est *partiellement en adéquation* avec la visée générale de l'auteur de *Riddley Walker*.

Le même extrait de *Riddley Walker* a également été traduit à l'aide d'un autre moteur de traduction, DeepL, qui est réputé plus fiable. Je présente ci-après les deux traductions automatiques de façon à mettre en évidence les différences entre les deux sorties : j'ai surligné en vert les termes de Riddleyspeak que les moteurs n'ont pas traduits et en jaune ce que l'on peut considérer comme de meilleures traductions dans la version produite par DeepL. Enfin, j'ai souligné les erreurs sémantiques les plus frappantes que l'on peut observer dans la sortie produite par le traitement automatique de DeepL.

Traduction de l'incipit de *Riddley Walker* avec Google Translate :

Le jour de ma nomination, quand j'arrive à 12 ans, je suis allé devant la lance et je **kilt** un sanglier **wyld**, il a pardonné le cochon de **las wyld** sur les Bundel Downs de toute façon il n'y en avait pas depuis longtemps avant lui ni je ne cherche à en voir aucun. Il n'a pas fait trembler le **groun** ni rien de tout cela quand il s'est approché de ma lance, il n'était pas si gros et il avait l'air mal. Il a fait le **reqwyr** qu'il **tenit** et s'est levé et a claqué son **teef** et s'est précipité et là nous étions alors. Lui à une extrémité de la lance, donnant un coup de pied à sa vie et moi à l'autre bout le regardant mourir. J'ai dit: "Ta **sterne** maintenant ma **sterne** plus tard." Les autres lances sont entrées alors et il était mort et la vapeur qui le quittait sous la pluie et nous avons tous crié, "**Offert!**"

La chose la plus grave était un peu stupide. Nous courons ce sanglier à travers cette petite grimpe de bois aux formes toutes rondes. Des vaches mugissant des **sheap baaing** coqs qui chantent et nous butinant notre sanglier dans une mince **girzel** grise le jour où je viens un homme.

(Traduit avec Google Translate)

Traduction de l'incipit de *Riddley Walker* avec DeepL:

Le jour de **mon baptême**, à 12 ans, je suis allé devant la lance et j'ai tué un sanglier, il a tué le cochon du monde sur les Bundel Downs, comme il n'y en avait pas eu depuis longtemps avant lui, **et** je ne cherchais pas à le voir. Il n'a pas fait trembler le groupe, ni **rien de tel**, quand il est arrivé sur ma lance, il n'était pas si grand **que ça**, et il avait l'air **mal en point**. Il a fait **ce qu'il devait faire**, il s'est levé, il a **frappé ses dents** et il s'est précipité, et nous voilà. Lui, à un bout de la lance, il **s'est jeté dehors** et moi, à l'autre bout, **je l'ai regardé mourir**. J'ai dit : "Ta **sterne** maintenant, ma **sterne** plus tard". Les autres lances sont entrées, il était mort, la vapeur **s'échappait** de lui sous la pluie et nous avons tous crié : "Offrez !

Le malheureux s'est senti un peu stupide. Nous **avons fait courir** ce sanglier à travers la dernière petite branche de bois avec les formes **qui courent**. Les vaches meuglent, les **moutons** beuglent, les coqs chantent et nous allons chercher notre dernier sanglier dans une **fine gaine** grise le jour où je deviendrai un homme.

(Traduit avec www.DeepL.com/Translator (version gratuite))

D'emblée, on constate que DeepL a traduit plus d'éléments lexicaux que Google Translate puisque le nombre d'éléments surlignés en vert est très inférieur dans la seconde traduction. En revanche, certains des éléments soulignés dans la colonne de droite révèlent que le traitement des termes très déformés par le Riddleyspeak n'est pas forcément adéquat sur le plan sémantique. Les éléments surlignés en jaune et le traitement des temps verbaux (beaucoup plus cohérents dans la version française produite par DeepL) confirment que ce deuxième moteur de traduction est plus performant. En revanche, le texte qu'il produit n'est pas écrit dans une langue défamiliarisante. La plupart des effets poétiques et comiques que j'avais perçus dans la version produite par Google Translate sont absents de la sortie DeepL. Un comique de l'absurde jaillit certes de phrases qui comportent des mots soulignés, mais étant plus conforme à la langue d'arrivée, le français, la sortie DeepL ne produit pas la sensation d'étrangeté que l'on éprouve à la lecture du texte de R. Hoban et, dans une certaine mesure, à

la lecture de la sortie de Google Translate. C'est la raison pour laquelle j'ai utilisé le texte issu de Google Translate comme matériau pour la transcréation qui suit.

12.6.3 Post-édition créative

Puisque les sorties de traduction automatique font généralement l'objet d'une post-édition humaine, je me propose donc de retravailler le texte produit par Google Translate pour en proposer une version créative. Il ne s'agit pas pour moi de la corriger mais d'en modifier certains éléments afin de renforcer l'effet défamiliarisant à l'œuvre dans le texte source. En d'autres termes, je me concentre moins sur l'exactitude lexicale que sur les effets de lecture inattendus, destinés à ralentir la lecture et à recréer l'incertitude cognitive qui jaillit de la polysémie de certaines créations verbales. Mes ajouts et mes modifications sont en caractères gras dans le texte ci-après.

Le jour de ma **n'hommination**, quand j'arrive à 12 ans, je suis allé devant la lance et j'**ai fait passé un sang-lié de vie à trépas, probab' que c'était le dernier des cochons sot-vages** de Bundel Downs. De toute façon il n'y en avait **poing** depuis long-temps avant lui ni je ne cherche **poing** à en voir aucun **n'autre**. Il n'a **poing** fait trembler le *ground* ni rien de tout cela quand il s'est approché de ma lance, il n'était **poing** si gros et il avait l'air mal-**en-poing**. Il a fait **s'qui fallait** il **s'ait tourné** et **s'ait levé** et a claqué **ses crocs** et **s'ait près-cipité** et **voilà, on n'y été**. Lui à une extrémité de la lance, donnant un coup de pied à sa vie et moi à l'autre bout le regardant **très-passé**. J'ai dit : « Ta **fin** maintenant ma **mienne** plus tard. » Les **z'autres lances** sont entrées alors et il **très-passa** et la vapeur qui le quittait sous la pluie et nous **z'avons tous crié**, « **Ô-ffert** ! »

La **sayne** était **assez grave** stupide. Nous **courant** ce sanglier à travers cette petite grimpe de **faux-rêt** aux formes toutes **re-bondies**. Des vaches mugissant des **mou-tons bêêê-liqueux**, **des coqs-ricots** et nous butinant notre **sang-lié** dans une mince **bruyne** grise le jour où je **d'viens un n'homme**.

Cette réécriture obéit en partie à une logique lexicale inspirée de celle mise en œuvre par N. Richard dans sa réécriture créative de *Riddley Walker*. Afin de mettre en œuvre la poétique perçue dans le texte source, N. Richard a procédé, comme l'avait fait R. Hoban, à différentes

formes de « défiguration lexicale » (Sorlin, 2010 : 83). Les procédés dont je me suis inspirée pour la création de termes à l'effet défamiliarisant sont

a) l'« éparpillement syllabique » (Sorlin, 2010 : 83), sorte d'atomisation lexicale ; par exemple : *très-passé* pour *trépassé*.

b) la bifurcation sémantique qui, à la faveur d'une dis-location lexicale, ouvre une autre voie interprétative à l'intérieur des mots ; par exemple : *très-passé* qui donne une nouvelle dimension au sémantisme de *trépassé*²⁶² ; *n'hommination*²⁶³.

L'association de ces deux procédés aboutit à ce que la stylisticienne qualifie de « langue fantastique [qui] n'égare pas le sens ni ne produit de la perte : il crée du sens » (Sorlin, 2010 : 113, je souligne). À la faveur de telles déformations, de nouvelles strates sémantiques se surimposent à d'autres. Cette sorte de palimpseste, S. Sorlin la décrit également en termes organiques. En effet, la chercheuse parle de la langue de *Riddley Walker* en ces termes : « Dans ce langage rhizomatique qu'est le Riddleyspeak, d'autres signifiants poussent au milieu des mots déposés sur la page, faisant émerger d'autres sens » (Sorlin, 2010 : 112, je souligne). Or, c'est précisément sa qualité rhizomatique qui permet au Riddleyspeak et, en l'occurrence, à sa version française, le *parlénigm*, de donner lieu à différentes restitutions en français. La richesse du potentiel sémantique du Riddleyspeak m'a permis de m'inspirer de la logique générative mise en œuvre par N. Richard pour créer – sur la base du texte produit par Google Translate – un dialecte *alternatif*, une variété nouvelle de parlénigm. Cette potentialité créative inhérente au Riddleyspeak, N. Richard l'a décelée et en a constaté les effets à l'occasion de ses échanges avec Dominique Bordes des éditions Monsieur Toussaint Louverture. Dans un courrier électronique du 20 mars 2019, le traducteur évoque non sans humour (et une pointe d'exagération, peut-être) son travail de révision sur le texte traduit :

Je me souviens [...] que l'éditeur m'a envoyé les épreuves en me demandant de ne plus y retoucher car nous ne pouvions plus nous arrêter de constamment changer... et que j'ai relu deux fois de suite dans la journée la VF, en apportant une quinzaine de modifs... par page !

Ces propos donnent la mesure de ce que la langue créée par Hoban recèle de créativité, aussi bien dans sa version originale que dans les versions françaises auxquelles elle peut donner naissance. Ils attestent également la créativité qui peut jaillir des échanges entre un traducteur et son éditeur. J'en veux pour preuve un autre courrier électronique écrit par N. Richard et

²⁶² On peut considérer *très-passé* comme une relittéralisation étymologique de *trépassé*.

²⁶³ Dans le récit, à l'issue du rite initiatique décrit dans l'incipit, le personnage-narrateur reçoit son nom d'homme : Riddley Walker (Enig Marcheur dans la version française de N. Richard).

reproduit ci-dessous. Il est adressé à D. Bordes et partiellement écrit en parlénigm. Il a été publié dans *Translittérature*, la revue de l'A.T.L.F. à laquelle N. Richard a accordé un entretien en 2013 (Le Plouhinec et Richard, 2013 : 14) :

FIGURE 4 : COURRIER ELECTRONIQUE DE N. RICHARD A D. BORDES

De : Nicolas Richard
À : Dominique Bordes
Objet : Glossaire ENIG

À propos du glossaire...

Il m'apparaît que la meilleure façon de jouer avec la notion de glossaire est d'en fer non pas un comme en tairre dix stancié du roman de Hoban, mais, et cela très concrètement, une passerelle d'abordaj pour le lecteur français curieux de se rixq dans l'Anterre d'Enig. Bref, il ne s'agit pas de mettre à portée quelques termes du *parlénigm*, mais bel et bien de fournir à l'Enig Lecteur une sort de tirail pour qu'il antre de lui meum dans la venture. Notre mission est que BAM ! les genss qui auront cet écri entre les mains aient en vie de fer le juteux avec le *parlénigm*. Qui bouffe chie.

Pour en revenir aux effets que ces langues divergentes sont censées produire sur le lecteur, outre l'humour et l'effet défamiliarisant que j'ai déjà abordés, il y a l'émergence d'une réflexivité métalinguistique. Comme le Riddleyspeak, le parlénigm favorise une prise de conscience de notre relation aux langues naturelles, à commencer par notre langue maternelle, de leur caractère arbitraire, de l'usure sclérosante de leurs figements et de l'usage automatisé que nous en faisons généralement. C'est une prise de conscience réflexive tout à fait comparable que peut favoriser une traduction décentrée qui s'attache à inscrire l'altérité linguistique et culturelle dans le texte traduit et à favoriser une « *éducation à l'étrangeté* » (Berman, 1999 : 73, les italiques sont de l'auteur).

12.7 Transcréations illustrées

Pourquoi des transcréations intersémiotiques ? En raison de l'importance de l'illustration dans la littérature enfantine, on associera volontiers l'image à un récit qui donne à entendre une voix narrative juvénile. De plus, l'importance prise par la langue dans ces récits ne doit pas éclipser les représentations visuelles et mentales qui se créent à mesure que l'on réactive l'univers fictionnel encodé dans le texte. De telles représentations sont encore plus importantes dans des récits dont le régime narratif repose sur la focalisation interne et le point de vue d'un enfant, et à la faveur d'un style cognitif émaillé de métaphores, vives ou figées mais évocatrices. *Riddley Walker* a donné lieu à une édition limitée illustrée par Quentin Blake²⁶⁴ que l'on peut considérer comme le produit de telles représentations dans l'esprit d'un artiste particulier. Les romans publiés dans des collections de littérature générale comme ceux qui m'occupent comportent également une illustration de couverture, essentiellement destinée à attirer le regard en librairie.

Pour réaliser la transcréation qui suit, j'ai choisi d'associer les deux romans à voix narrative enfantine que j'ai traduits, *Rocks in the Belly* et *Room*. J'ai aussi choisi l'illustration des *Cailloux dans le ventre* pour constituer la face graphique de cette transcréation.

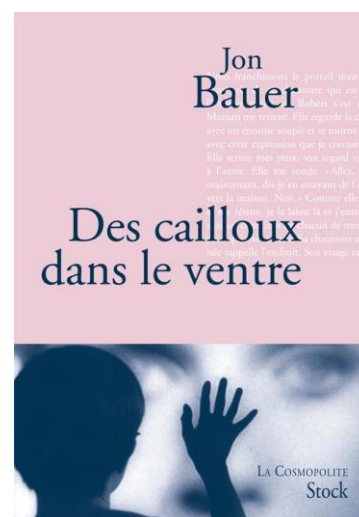


FIGURE 5 : COUVERTURE DE L'ÉDITION GRAND FORMAT
DES CAILLOUX DANS LE VENTRE

L'illustration nous montre la silhouette d'un enfant, de dos, sa tête et sa main levée. En arrière plan, on peut voir le visage flou d'une femme qui est probablement sa mère. Ce choix illustratif correspond aux deux fils narratifs de l'histoire. À titre de rappel, le narrateur, qui n'est jamais nommé dans le roman, revient dans sa petite ville natale à l'âge de vingt-huit ans pour être aux côtés de sa mère atteinte d'un cancer et en phase terminale de la maladie. Or, l'illustration évoque un enfant qui fait un signe d'au-revoir. Le fil narratif auquel j'ai accordé plus d'importance, puisqu'il correspond à la voix narrative juvénile, est le récit de ce même personnage à huit ans. Cette petite main d'enfant posée sur l'immense visage flou de sa mère peut donc également évoquer ses tentatives d'attirer l'attention maternelle qu'accapare Robert, le jeune garçon placé dans cette famille d'accueil. La main de l'enfant comporte une

²⁶⁴ <https://www.quentinblake.com/books/riddley-walker>, consulté le 21/09/2020.

charge symbolique et affective forte, que j'associe spontanément aux expressions *donner la main, prendre par la main* et qui me ramène à la notion que j'ai retenue pour en faire une métaphore traductologique : l'attachement. L'enfant est attachant ; lui donner la main, c'est vouloir le protéger, le guider, l'accompagner dans ses déplacements et, de façon plus générale, dans son cheminement progressif vers l'âge adulte.

UNIS COMME LES (CINQ) DOIGTS DE LA MAIN / CLOSER THAN FINGER AND THUMB

*I love five the best of every number, I have five fingers each hand and the same of toes and so does Ma, we're our dead spits.*²⁶⁵

Le cinq, c'est mon préféré de tous les chiffres parce que j'ai cinq doigts à chaque main et aussi aux pieds, comme Maman : on est pareils tout crachés.²⁶⁶

*Le 5, c'est mon chiffre plus préféré parce que j'ai cinq doigts à chaque main et aussi aux pieds, comme Maman : on est pareils tout crachés.*²⁶⁷

The scarred for life hand

I like how Mum has to sit with me every day and change the dressing plus she's a bit softer now as if the heat from my burn melted her.

*They say I'll be scarred for life. Mum says she will too.*²⁶⁸

J'aime bien quand Maman est obligée de s'asseoir à côté de moi tous les jours pour changer le bandage, en plus elle y va plus doucement maintenant, comme si la chaleur de ma brûlure l'avait fait fondre.

*Les docteurs disent que je garderai la cicatrice toute ma vie. Maman dit qu'elle aussi.*²⁶⁹

J'ai associé l'illustration à ces deux collages textuels dans lesquels les langues source et cible sont associées, points de rencontre entre deux œuvres de mon corpus. À chaque extrait de roman correspond un réseau intertextuel formé par le texte de départ et ses différentes versions, traduites ou réécrites. Le collage est non seulement une technique artistique mais aussi une activité créative à laquelle beaucoup d'enfants aiment se consacrer.

²⁶⁵ Donoghue, 2010 : 12-13.

²⁶⁶ Traduction initiale que j'ai proposée pour la phrase précitée.

²⁶⁷ Traduction publiée après modifications éditoriales (Donoghue/Buhl, 2011 : 25).

²⁶⁸ Bauer, 2010 : 40

²⁶⁹ Traduction publiée après modifications éditoriales (Bauer/Buhl, 2012 : 55).

1. J'ai choisi comme titre pour cette transcréation, *uni comme les (cinq) doigts de la main / closer than finger and thumb*²⁷⁰. Cette expression figée m'évoque la main comme symbole de solidarité et comme point de contact, symbole du lien familial qui unit la mère et l'enfant. Dans *Room*, la proximité et la ressemblance entre Jack et sa mère est justement évoquée, entre autres, à propos des cinq doigts de la main.

2. L'intitulé invite à une réflexion sur la traduction des figements, et les questions à la fois linguistiques et culturelles soulevée par leur correspondance partielle d'une langue à l'autre. Cette transcréation permet, à travers la pratique créative, de réfléchir plus particulièrement aux notions de choix et de degré de liberté ou d'initiative en relation avec les figements. Pour des expressions telles qu'*unis comme les doigts de la main*, plusieurs options équivalentes existent en anglais, dont *thick as thieves* ou *like two peas in a pod*, par exemple. Le degré de liberté laissé à la traductrice est un peu plus grand mais dans le cas de cette transcréation, la liberté a été contrainte par le contexte : il m'a semblé peu judicieux de décrire Ma et Jack à l'aide d'une expression qui renvoie aux associations de malfaiteurs/voleurs et je n'ai pas pensé spontanément à *like two peas in a pod*, qui aurait pu convenir.

La question de la traduction des figements trouve un prolongement dans l'expression *we're our dead spits* qui figure dans l'extrait de *Room*. La difficulté de traduction posée par le syntagme figé *we're our dead spits* résulte du fait qu'il est utilisé au pluriel. Le traduire littéralement par *on est nos portraits tout crachés* ne m'a pas semblé judicieux, peut-être parce que je n'imaginais pas Jack utiliser le terme *portrait*. J'ai plutôt opté pour une restitution défigée, partiellement créative de l'expression. J'ai retenu *on est pareils tout crachés* pour figurer le langage enfantin – *on est pareils* – tout en évoquant l'expression familière au lecteur adulte par les mots *tout crachés*. L'expression *dead spit* est réutilisée à plusieurs reprises dans *Room* ; de ce fait, il m'est apparu indispensable de conserver le sémantisme de cette métaphore organique, en modifiant le co-texte en adéquation avec les variations observables dans le texte source. Deux exemples extraits du roman et leur restitution en français sont présentés dans le tableau ci-après.

²⁷⁰ Il s'agit de l'un des équivalents trouvés en lançant une recherche sur <https://www.reverso.net/> le 18/08/2020.

TABLEAU 51

Extrait du texte de départ	Extrait correspondant du texte traduit publié
“What am I like ?” She taps Mirroir where’s my forehead, her finger leaves a circle. “<u>The dead spit of me.</u>” Why am I your dead spit ?’ The circle’s disappearing. “<u>It just means you look like me. I guess because you’re made of me, like my spit is. Same brown eyes, same big mouth, same pointy chin...</u>” (Donoghue, 2010 : 7)	– Je suis comment ? » Elle donne une petite tape là où on voit mon front dans Monsieur Miroir et son doigt laisse une marque ronde. « <u>Moi tout craché !</u> – Pourquoi je suis toi tout craché ? » Le petit cercle disparaît. « <u>Ça veut simplement dire que tu me ressembles. Sans doute parce que tu viens de moi, comme ma salive.</u> Les mêmes yeux bruns, la même grande bouche, le même menton pointu... » (Donoghue/Buhl, 2011 : 18)
I am Prince Robot Super JackerJack Mr Five, I don’t move. <i>Are you there, Tooth ? I can’t feel you but you must be in my sock, at the side. You’re a bit of Ma, a little bit of Ma’s dead spit riding along with me.</i> (Donoghue, 2010 : 137)	Je suis le Prince Robot, super JackerJack alias Monsieur Cinq : je bouge pas. <i>Tu es là, Dent Malade ? Je te sens pas mais tu dois être dans ma chaussette, sur le côté. Tu es un peu de Maman, tu es un petit bout de Maman tout craché qui reste avec moi.</i> (Donoghue/Buhl, 2011 : 179)

Dans le premier des deux extraits, les explications de Ma aboutissent à une sorte d’étymologie populaire qui relittéralise *spit* (« comme ma salive »). Le second passage se déroule au moment du récit où Jack est en train de s’évader seul. Pour se donner du courage, il se projette dans des personnages héroïques et se rappelle à lui-même qu’il a cinq ans. Il a emporté une dent cariée que sa mère a perdue quelque temps auparavant. Il la garde comme une sorte de talisman et il lui parle comme à une présence protectrice. L’expression *dead spit* est à nouveau re-littéralisée, puisque Ma a littéralement craché cette dent, objet organique qui émane d’elle physiquement.

3. Pour une meilleure compréhension de cette transcréation, l’extrait des *Cailloux dans le ventre* doit être remis dans le contexte du récit. Dans le chapitre 4 du roman, pour attirer l’attention de ses parents, le jeune narrateur a mis sa main dans le feu allumé dans la cheminée. Comme on le constate en lisant l’extrait que j’ai sélectionné, ce geste de colère désespéré a eu l’effet désiré. *Scarred for life* devient une métaphore de la trace que laisse cet événement sur la main de l’enfant (au sens propre) et dans la mémoire de la mère (au sens figuré). La mère comme l’enfant sont marqués à vie par cet incident traumatique. *Scarred for life* ne constitue pas une expression idiomatique, ou figement, mais une métaphore qui est relittéralisée dans la dernière phrase de l’extrait : « Les docteurs disent que je garderai la cicatrice toute ma vie. Maman dit qu’elle aussi » (Bauer/Buhl, 2012 : 55). Dans la suite du récit, le jeune narrateur fait généralement référence à sa main en parlant de *the scarred for life hand*, raison pour laquelle j’ai choisi cette expression comme intitulé pour la seconde partie de mon collage textuel. La traduction que j’ai retenue dans la plupart des cas pour restituer

cette séquence métaphorique dans les *Cailloux dans le ventre* est « ma main brûlée à vie » (Bauer/Buhl, 2012 : 62).

Pour la transcréation suivante, j'ai choisi comme illustration une œuvre sculptée qui a attiré mon regard en février 2020 à l'exposition *Mon ombre après minuit*, hébergée par la Maison de l'Amérique Latine à Paris. Il s'agit d'une sculpture de l'artiste cubain Agustín Cárdenas (1927-2001), un artiste proche des surréalistes et qui a passé l'essentiel de sa vie d'adulte à Paris.

Le *Marbre à la main d'enfant* m'a frappé par ses lignes simples et dépouillées mais évocatrices, qui en font une sorte d'art naïf très épuré, aux formes stylisées. Le tracé de la main sur un fond minéral m'évoque aussi les peintures rupestres. L'association du dessin et de la sculpture, le travail sur le tracé et le volume en font une œuvre hybride.

Cette sculpture m'évoque le jeu auquel tout enfant s'est essayé un jour : poser sa main à plat sur une feuille de papier ou sur un autre support pour en dessiner les contours et décalquer son empreinte. Ici, le contact entre la main d'enfant et l'animal dont on devine la silhouette figure également l'attachement, l'affection, la caresse.



FIGURE 6 :

Agustín Cárdenas
MARBRE A LA MAIN D'ENFANT
1976
Marbre gris de Grèce
56 x 40 x 46 cm.
Exposition *Cárdenas - Mon ombre après minuit*,
à la Maison de l'Amérique latine, Paris, avril-
décembre 2020.

On peut lire cette œuvre comme une représentation de l'intérêt affectueux que l'enfant porte spontanément aux bêtes. Il est généralement curieux de ces créatures et s'identifie facilement aux bébés animaux. Cet intérêt et cette relation particulière aux animaux se reflète dans la littérature pour enfants et dans les œuvres de mon corpus.

Pour le Jack de *Room*, une souris, une araignée et des insectes tels que des fourmis et des moustiques sont des présences amicales avec lesquelles il essaie d'entrer en contact. Jack voudrait aussi avoir un vrai chien pour son cinquième anniversaire mais sa mère lui explique que c'est impossible. Dans *Pigeon English*, Harri parle au pigeon qu'il prend pour son ange gardien et, comme on le verra dans la transcréation qui suit, le volatile a lui aussi, de temps à autre, voix au chapitre. L'enfant-narrateur de *Rocks in the Belly* entretient une relation ambivalente avec son chat Alfie : il s'agit d'un mâle quand il est petit puis d'un autre chat – femelle – également appelé Alfie quand il revient chez lui à l'âge de 28 ans. Il l'aime mais, quand il est enfant, il lui fait aussi subir des brimades. Enfin, dans *Riddley Walker*, des chiens-loups féroces capables de tuer les humains inspirent la crainte et la méfiance partout où ils vont. Ces créatures intelligentes ont un comportement amical avec le narrateur du roman, qu'ils accompagnent et guident parfois dans ses pérégrinations.

C'est ce contact entre la main d'enfant et l'animal, symbole d'une proximité, d'une relation privilégiée entre l'enfant et les bêtes, qui m'a inspiré la thématique que j'ai retenue pour cette dernière transcréation. La logique de la composition obéit au principe du collage et du cadavre exquis bilingue : les extraits des huit romans de mon corpus, dans lesquels il est fait mention d'animaux, ont été choisis plus ou moins au hasard et juxtaposés.

Copains comme cochons - collage intertextuel

1. *Mais meum avec la preuh cété un çenti grisant plus grisant que touss que javé pu çentir au pravent. Courir seulitaire avec ces chiens.* (Hoban/Richard, 2012 : 95)

**

2. *Quand j'émerge, j'entends Alfie ronfler tout éveillée.* (Bauer/Buhl, 2012 : 185)

**

3. *I can't stop, I have to talk through the crying. « The present. It might be a dog turned to real, and we could call it Lucky ».* (Donoghue, 2010 : 38)

**

4. *Et le truc le plus génial du monde arrive : Mademoiselle Souris sort sa bouche, elle est pointue. [...] Elle est vivante en vrai, la plus grosse bête vivante que j'ai jamais vue, des*

millions de fois plus grosse que les fourmis ou Petite Araignée. (Donoghue/Buhl, 2011 : 49)

**

5. Me : 'Be careful, pigeon, they might still come after you. Keep your eyes peeled. I'll come and see you when I get home from school, OK ?'

Pigeon : 'OK. You're a good boy, Harri. Thank you for saving me' (He only said it inside my head.) (Kelman, 2011 : 228)

**

6. 'You smell, Alfie. You need a shower.' I put him down in the shower and it's still a bit wet from earlier. I close the glass door, Alfie trying not to walk on the water in there. Cats hate water. It's their Kryptonite. (Bauer, 2010 : 82)

**

7. *C'est moi, au neuvième étage, perché sur un rebord de fenêtre, qui vidange tranquillement les restes de mon dernier repas de millet. C'est moi qui vous plains car vos vies sont si brèves et rien n'est jamais équitable. Je ne connaissais pas le garçon qui est mort, ce n'était pas le mien. Mais je connais la forme du chagrin d'une mère, je sais que ça accroche comme ces ronciers résistants qui prospèrent en bordure d'autoroute.* (Kelman/Richard, 2011 : 40)

**

8. Soons I crost the clearing them dogs wer all roun me agen they wer like my oan pryvit nite in the morning of the day. (Hoban, [1980] 1998 : 148)

**

Ce deuxième volet de la dernière transcréation invite à réfléchir sur la nature de la traduction en brouillant les pistes directionnelles entre texte source et texte cible. Comme dans la transcréation qui précède, celle-ci joue avec la matérialité du texte en juxtaposant non seulement des extraits de textes mais aussi différentes polices de caractères. J'ai repris les mêmes extraits des textes précités, mais en inversant les langues. De ce fait, il devient impossible de décider si cette transcréation est le texte cible dérivé de la précédente ou s'il pourrait être considéré comme le texte source. À ce stade, les notions de texte source et de texte cible ne sont plus vraiment pertinentes ; cependant, les éléments qui composent les collages sont issus de textes à traduire et de textes traduits.

Buddies and Pals - collage miroir

1. Even with the fear tho it wer a hy fealing it wer hyern any thing I ever fealt befor.
Running oansome with them dogs. (Hoban, [1980] 1998 : 74)

**

2. I wake up to the sound of Alfie snoring even though she's awake. (Bauer, 2010 : 150)

**

3. *J'arrive plus à m'arrêter, je suis obligé de parler en même temps que pleurer. « Le cadeau. Ça pourrait être un chien changé en vraie bête vivante et on l'appellerait Lucky. »* (Donoghue/Buhl, 2011 : 58)

**

4. Then the wonderfulest thing, Mouse puts his mouth out, it's pointy. [...] He's alive for real, he's the biggest alive thing I ever saw, millions of times bigger than the ants or Spider. (Donoghue, 2010 : 31)

**

5. *Moi : Sois prudent, pigeon, elles peuvent te retomber dessus. Ouvre l'œil et le bon. Je viendrai te voir en rentrant de l'école, d'accord ?*
Le pigeon : « D'accord. Tu es un bon gars, Harri. Merci de m'avoir sauvé. » (Il l'a dit juste à l'intérieur de ma tête.) (Kelman/Richard, 2011 : 285)

**

6. « Tu sens pas bon, Alfie. Tu as besoin d'une douche. » Je le pose dans la cabine encore un peu mouillée de tout à l'heure. Je ferme la porte en verre. Alfie essaie de pas marcher dans l'eau. Les chats détestent l'eau. C'est leur kryptonite à eux. (Bauer/Buhl, 2012 : 102)

**

7. *This is me nine storeys up, perched on a windowsill quietly straining the remnants of my last millet meal. This is me pitying you, that your lives are so short and nothing's ever fair. I didn't know the boy who died, he wasn't mine. But I know the shape of a mother's grief, I know how it clings like those resilient blackberries that prosper by the side of a motorway.* (Kelman, 2011 : 26)

**

8. Dès que j'ai traverss la clairyèr les chiens été à nouvo tout au tour de moi ils été comme ma prop nuyt dans le matin du jour. (Hoban/Richard, 2012 : 187)

**

12.8 Premier bilan de l'approche expérimentale

L'écriture de ces transcréations aboutit à une réflexivité qui me semble relever d'une approche moins atomiste que les analyses comparatives menées seules. L'examen différentiel de textes ou de séquences de textes peut utilement compléter les analyses de faits de traduction mis au jour dans les textes rédigés par mes soins. La version créative est plus amusante que l'approche purement descriptive ; il me semble qu'elle est tout aussi productive. De plus, elle permet de prendre des initiatives, des décisions – un aspect important de l'agir professionnel des traductrices et des traducteurs. Un tel « tournant créatif » m'a permis d'être pleinement l'actrice – ou devrais-je écrire l'*auteure* ? – de sa réflexion au lieu d'être cantonnée dans la position de celle qui observe les textes et en tire des conclusions. Dans le cadre de cette thèse, les deux démarches se sont avérées complémentaires, ce qui peut aussi être le cas dans le cadre d'une formation à l'analyse littéraire et à la traduction littéraire axée sur la traduction-crédation et l'écriture créative. J'approfondirai la question de l'usage pédagogique de ce type transcréation dans la partie qui suit.

Sur le plan méthodologique, le recours à cette méthode expérimentale et à ses prolongements réflexifs a abouti à une approche plus synthétique des romans de J. Bauer, de R. Hoban et de Stephen Kelman ainsi que de leurs traductions. Confrontée au problème posé par le manque de ressources suffisantes pour mener une analyse aussi approfondie que celle de *Room*, j'ai procédé dans ma recherche comme le font les professionnel·les agiles que conçoit D. A. Schön face à une difficulté : faute d'avoir anticipé la difficulté épistémologique et méthodologique, je me suis adaptée en recourant à une forme d'« improvisation acquise »²⁷¹ : j'ai exploité ma capacité, développée grâce à un travail de traductrice-traductologue sur le texte de J. Bauer et grâce à mes analyses littéraires et traductologiques des textes de S. Kelman et de R. Hoban, à traduire librement et à réécrire d'autres textes inspirés de ces romans. La poétique propre à chaque texte et la rencontre lectorielle singulière entre ces textes et mon individualité subjective a abouti à un ressenti, un vécu de lectrice écrivante. Ce vécu aurait certes pu être formalisé et objectivé *dans une certaine mesure* sous forme d'analyses stylistiques et de commentaires de textes. En optant pour l'improvisation créative, j'ai résolu le problème des limites de l'analyse traductologique d'un vécu *professionnel* en faisant le détour par une autre forme d'introspection et d'analyse réflexive ; la poétique et la signifiante des textes étudiés ont servi de catalyseurs à ce processus réflexif, dont les produits

²⁷¹ Voir *supra*, note 16 p. 40.

transcréationnels sont donc aussi intimement liés à ma personne qu’aux auteur·es des textes de départ.

Par ailleurs, dans ce chapitre, j’ai procédé uniquement à des transcréations réflexives à finalité ludique et analytique. Or certains traducteurs et artistes tels que C. Scott ont expérimenté la transcréation performative conçue comme un travail de terrain (*field work*) ; cela ouvre la voie à des formes de traductions performées en interaction avec un public et destinées à une mise en œuvre collective par plusieurs artistes, une troupe de théâtre par exemple. Certains des romans de mon corpus ont déjà donné lieu à des formes de réécritures qu’on peut considérer comme des transcréations intralinguales à vocation performative. Ainsi, le scénario du film *Room*²⁷², écrit par E. Donoghue, est une traduction intralinguale à contraintes puisqu’il devait correspondre aux pré-requis formels de toute adaptation cinématographique. Le film lui-même constitue une translation intersémiotique du roman, créée sur la base du scénario écrit par l’auteure. De même, l’adaptation pour le théâtre de *Pigeon English* par Gbolahan Obisesan²⁷³ constitue une transcréation du roman destinée à être performée sur scène. On pourrait envisager ce genre de transcréations multimodales à vocation performative dans des ateliers d’écriture intégrés à des ateliers théâtres ou à des cursus d’études cinématographiques.

12.9 Une pédagogie de la traduction par la pratique créative et réflexive

12.9.1 Objectif de l’atelier de traduction créative

J’inscris les pages qui suivent dans le sillage de l’ouvrage de S. Kadiu, *Reflexive Translation Studies*. La traductrice et traductologue consacre plusieurs pages aux applications pédagogiques de la méthodologie innovante et originale qu’elle a utilisée pour mettre en pratique une forme de réflexivité créative adaptée à chacun des traductologues qu’elle soumet à un examen critique et créatif.

S. Kadiu propose notamment d’amener des étudiant·es et professionnel·les engagé·es dans des cursus de recherche en traductologie à traduire l’extrait d’un ouvrage théorique de leur choix pour *éprouver* et chercher à dégager les contours d’une *pensée* de la traduction par la

²⁷² *Room*, film réalisé par Lenny Abrahamson en 2015 et sorti sur les écrans français en mars 2016.

²⁷³ La pièce a été montée au National Youth Theatre de Londres en 2016.

pratique de la traduction. Cette démarche instaure un dialogue avec la théorie qui s'inscrit dans une forme d'agir. De ce fait, les liens entre théorie et pratique sont repensés et resserrés, ce qui aboutit à une pratique connaissante de la traduction et à une utilisation de la théorie basée sur la critique constructive :

The reflexive method teaches students that while being familiar with an existing theory will help them make better-informed decisions, in order to make effective use of theory that also need continuously to interrogate it in light of their own practice. What constitutes theory is that it remains partial, open to question, open-ended and vulnerable to refutation. (Kadiu, 2019 : 153)

Pour ma part, je me donnerais un objectif pédagogique différent. Il s'agirait d'amener les étudiant·es et/ou les professionnel·les de la traduction en formation continue à pratiquer la traduction autrement dans le cadre d'ateliers consacrés à la traduction créative et à l'auto-traduction. Ces activités d'écriture à contraintes sont destinées à favoriser la prise de conscience de certains aspects de la traduction comme création textuelle, de la diversité des postures et des ressources que l'on peut adopter en fonction des textes et des situations professionnelles. Des ateliers qui jettent des ponts entre l'écriture créative et la traduction libre peuvent aussi contribuer à donner confiance à celles et ceux qui se forment à la traduction (ainsi qu'à certain·es professionnel·les confirmé·es) dans leur capacité à écrire des textes personnels et originaux.

Par la suite, dans leur carrière, leur agir professionnel sera certes soumis à des contraintes très différentes et non choisies, mais je pense que l'agir professionnel peut tout de même bénéficier d'une telle démarche. Dans le cadre de cet atelier, le but est d'ouvrir un espace de réflexion en action-crédation sur les textes et sur l'agir professionnel des praticien·nes de la traduction, espace temporairement libéré des contraintes de temps et d'efficacité imposées par la pratique professionnelle. J'emprunte la métaphore de l'espace de réflexion à S. Kadiu qui le conçoit en ces termes : « 'a space for experimentation and reflection' where students are free to explore » (Kadiu, 2019 : 156). De tels ateliers, destinés à explorer les potentialités de chacun en relation avec un texte à traduire ou à réécrire, pourraient se dérouler dans des centres de formation tels que celui de l'Asfored, des Écoles de traduction ou encore à l'université, dans le cadre de *Summer schools*. En France, ils pourraient éventuellement d'intéresser des associations professionnelles et syndicats comme l'A.T.L.F., A.T.L.A.S. ou la S.F.T.

12.9.2 Organisation de l'atelier et exercices proposés

Sur le plan de l'organisation, de tels ateliers pourraient se dérouler de la façon suivante.

En amont de la première séance, chaque participant·e serait invité·e à choisir un texte relativement court, rédigé dans une de ses langues de travail. La nature du document choisi est laissée à l'appréciation des étudiant·es : il peut s'agir d'un texte aussi bien littéraire que journalistique ou technique.

La première séance de l'atelier sera l'occasion pour la formatrice et pour les participant·es de se présenter et ensuite de présenter son document aux autres : sa source, son auteur·e, sa teneur, son style, son intérêt. Pour amorcer le travail réflexif, il serait intéressant de leur demander de motiver le choix de ce premier document et d'imaginer dans quel contexte professionnel on pourrait être amené·es à le traduire – pour quel client, pour quels destinataires, etc.

Le premier travail à mener par chaque participant·e à partir de leur texte serait ensuite de chercher plusieurs textes parallèles autour du document initialement choisi. J'emprunte le terme et la définition du texte parallèle à J. Delisle :

[T]exte en langue d'arrivée qui appartient au même genre que le texte de départ ou qui traite d'un sujet connexe et duquel le traducteur extrait les termes, expressions ou connaissances thématiques dont il a besoin pour effectuer sa traduction. (Delisle, [1993] 2013 : 686)

Cette recherche constituera le point de départ d'une réflexion préparatoire sur le lexique, le style, l'organisation interne de leur document de travail ainsi que d'autres composantes thématiques et discursives qui le caractérisent. Ainsi, avant de traduire *Room*, j'ai relu quelques chapitres de *Quand j'avais cinq ans j'avais 5 ans je m'ai tué* de H. Buten et quelques passages de *La vie devant soi* d'É. Ajar. C'est un réflexe qui fait partie de mon *habitus* grâce au conseil prodigué dans le cadre de son cours de version anglaise par Marie-Anne de Kisch, enseignante à l'E.N.S. de Fontenay-St-Cloud et traductrice littéraire. En effet, l'inscription du texte à traduire dans un réseau intertextuel va en éclairer la compréhension et l'analyse stylistique. Cependant, alors que je me préparais à traduire *Room*, j'ai volontairement évité de relire tout le roman de H. Buten et je me suis contentée d'un nombre limité d'extraits de celui d'É. Ajar. Je voulais éviter que leur style n'influence trop celui que j'allais construire *en cours* de traduction et en fonction de la poétique du texte d'E. Donoghue. Ce travail de recherche et de préparation est un passage obligé quand il s'agit de traduction

plus technique ou portant sur un sujet spécifique et, comme l'indique J. Delisle, peut alors servir de base à l'élaboration d'un répertoire lexicologique (Delisle, [1993] 2013 : 686).

Les exercices qui pourront ensuite être proposés aux participant·es de l'atelier peuvent varier en fonction de leurs souhaits mais, dans tous les cas, constitueront une série de transcréations à caractère inter-lingual ou intra-lingual. Il pourra s'agir de traduire le document initialement choisi en français puis de le réécrire de différentes façons : dans un style journalistique puis comme une notice d'explication technique, par exemple. Une autre possibilité applicable en particulier aux textes littéraires consisterait à s'essayer à traduire dans le style de leur auteur·e préféré, ou d'autres auteur·es au style facile à imiter. Ces exercices sont comparables à l'écriture de pastiches – que G. Genette considère comme une forme de traduction intra-linguale à vocation ludique. En effet, dans *Palimpsestes*, le théoricien classe la traduction parmi les formes de transposition – une « transformation sérieuse » qui se distingue par sa vocation au sérieux de la satire et du pastiche (Genette, [1982] 1992 : 45, 46 et 291). On peut également comparer ces exercices aux variations littéraires et ludiques que donne à lire R. Queneau dans ses *Exercices de style*. La finalité de cette première série de réécritures est la suivante : les participant·es élargiront la gamme de styles qu'ils maîtrisent et cette pratique aboutira à une conscience plus aiguë des effets recherchés et produits par tout texte, qu'il soit littéraire ou non. Dans une certaine mesure, cette approche est comparable à celle que propose S. Sorlin dans son ouvrage *La stylistique anglaise*. Chaque chapitre consacré à certains aspects du style se termine par un ou plusieurs textes suivi(s) d'exercices d'écriture ou de réécriture, exercices qu'elle décrit de la façon suivante :

« [I]ls consistent à s'inspirer des textes précédemment analysés tout en observant de nouvelles contraintes linguistiques et stylistiques. C'est dans la pratique qu'on saisit avec une plus grande acuité la portée de certains marqueurs : c'est en effet lorsque l'on est capable de les utiliser dans d'autres contextes que l'on peut dire que l'on en a saisi la spécificité. [...] Il s'agit d'apprendre à faire des choses nouvelles dans la langue pour en exploiter les potentialités fonctionnelles afin de produire divers effets. (Sorlin, 2014 : 14-15, je souligne)

Une autre voie expérimentale que les participant·es seront encouragé·es à emprunter est le recours aux moteurs de traduction automatique. On pourra leur proposer d'en utiliser un ou plusieurs pour traduire leur texte de départ. Nous serons ensuite amené·es à analyser ensemble le résultat de ces expériences, puis à effectuer un travail de post-édition en *motivant* chaque correction apportée. Pour chaque modification apportée à la version produite par le logiciel, les participant·es devront également envisager une autre façon de corriger. Ce travail différentiel et ouvert me paraît très important dans la mesure où il aide à prendre conscience

de ce que l'on fait spontanément et de l'existence d'autres solutions de traduction possibles. Encore une fois, il s'agira à ce stade d'analyser aussi systématiquement que possible d'une part l'intention pragmatique et, d'autre part, les effets produits sur les lectrices et les lecteurs visés.

L'étape suivante dans ce cheminement réflexif basé sur l'écriture créative consistera pour les participant·es à *écrire* un texte très similaire à leur texte de départ – portant sur le même sujet ou un sujet proche – mais dans leur langue B ou C pour ensuite en faire une rétro-traduction dans leur langue A. Les difficultés de l'auto-traduction les amèneront à comprendre par la pratique que même quand on est l'auteur·e d'un texte, dont on est censé en comprendre parfaitement le sens, le *vouloir dire*, il est difficile de le traduire fidèlement : on a tout de même l'impression d'en déformer le sens par une série de déviations inhérentes au transfert inter-lingual (Ballard, 2003 : 16-17). Cet exercice permettra une réflexion en action sur la notion de fidélité en traduction, sur l'impact du transfert interlingual sur le sens²⁷⁴ et sur la formulation. Les participant·es seront invité·es à partager leur ressenti concernant la non-coïncidence des langues entre elles que la Théorie Interprétative de la Traduction appelle *synecdoque*²⁷⁵. D'après mon expérience, les sentiments suscités par l'impression de ne jamais réussir à restituer parfaitement le sens et les effets esthétiques et pragmatiques inscrits dans le texte de départ sont la frustration, l'impression culpabilisante de trahir le texte de départ et son auteur·e. Or la réflexivité en pratique permettra aux participants de l'atelier de se confronter à ce sentiment pour mieux le dépasser : « Using the reflexive method in an educational framework helps to allow students to experience the challenges of fidelity in translation » (Kadiu, 2019 : 153, je souligne). Nous pourrions également nous interroger à cette occasion sur la notion de fidélité : que *s'attache-t-on à restituer fidèlement* lorsqu'on traduit, selon les textes et les contextes, en fonction des consignes des commanditaires, du *skopos* du texte traduit, etc. ? Comment la notion de fidélité s'articule-t-elle avec celle de loyauté (Nord, 2008 : 167) développée par certain·es théoricien·nes fonctionnalistes ? Enfin, pour penser autrement cet aspect de la relation aux textes sources et cibles, à leurs auteur·es, aux commanditaires et aux destinataires, on pourra recourir à des notions telles que l'empathie rationnelle (Collombat, 2010) et celle de l'attachement, que j'ai développée dans cette thèse.

²⁷⁴ La contribution de Fortunato Israël intitulée « Souvent sens varie : le traducteur face à l'“instabilité du sens” » (in *Le sens en traduction*, Caen : Minard, 2006, 11-20) pourra utilement alimenter la réflexion sur ce phénomène.

²⁷⁵ Voir note 18 p. 45.

12.9.3 Prolongements réflexifs de l'atelier

Je me propose à ce stade de mener avec les étudiant·es une réflexion sur le truchement qu'on exerce en traduisant : aspirer à une fidélité totale au texte de départ, c'est aspirer à l'auto-effacement total, à l'invisibilité. Or, S. Kadiu propose d'amener les étudiant·es et les professionnel·es de la traduction à prendre en compte leurs *biais*, leur partialité et l'opacité qui les empêchera d'accéder à une conscientisation et à une maîtrise complète de leurs choix de traduction : « The knowledge of the reflexive method is the knowledge of partiality and opacity – of the impossibility of stepping outside one's own perception » (Kadiu, 2019 : 155, je souligne).

Assumer son individualité de traductrice ou de traducteur, c'est échapper à l'auto-effacement qui a si longtemps fait partie de notre condition en tant que praticien·nes. Il ne s'agit pas nécessairement d'accentuer l'individualité dans chaque approche traductive, d'appuyer le geste pour se démarquer mais simplement d'être conscient de cette individualité ; il s'agit plutôt d'éviter de chercher à la masquer ou de la considérer comme un défaut, une propension à trahir le texte de départ. La présence de la personne qui traduit dans le texte cible est non seulement inévitable, elle est souhaitable et constitue un enrichissement puisqu'elle fonctionne comme une caisse de résonance qui donne à entendre une lecture individuée du texte de départ. C'est sur la base de cette prise de conscience que je me propose d'encourager les participant·es de l'atelier à assumer leur individualité écrivante, comme le fait S. Kadiu :

By inviting students to acknowledge the partiality of translation tasks and the uncertainties involved, the reflexive method requires them to be all the more daring and experimental in the choices they make. It encourages them to analyse the possible implications of their decisions all the more thoroughly [...].
(Kadiu, 2019 : 155, je souligne)

À cette fin, on pourra consacrer une partie de l'atelier à des auto-traductions plus libres et créatives. Les participant·es seront alors libres de se donner des contraintes *traductives* : ainsi, ils pourront s'essayer à écrire une traduction très sourcière ou au contraire très cibliste de leur texte. D'autres possibilités, tout aussi instructives, consistent à écrire une traduction-vulgarisation destinée à un lectorat de néophytes, ou à l'inverse, une version technique du même texte s'adressant à un public plus averti voire à des spécialistes. S'il s'agit d'un texte littéraire, les participants seront invités à produire plusieurs versions du texte en fonction de différentes stratégies ou postures de traduction.

Pour chaque exercice et à chaque étape, il s'agira de prendre un maximum de recul critique et réflexif sur ce que l'on fait, ce que l'on voulait faire et sur le résultat obtenu. Dans le cadre d'un tel atelier, il me semble important de réfléchir systématiquement à la possibilité de faire autrement, pour garder toutes les options de traduction à l'esprit. Ainsi, le moment venu, dans un contexte professionnel, les praticien·nes auront acquis le réflexe de moduler leurs choix en fonction d'un certain nombre de paramètres textuels, socioculturels, selon les consignes de clients, etc. Une telle réflexivité sera donc le moyen de cultiver la flexibilité décrite par D. Simeoni dans « The pivotal status of the translator's habitus » (1998 : 13)²⁷⁶. S. Kadiu le rejoint sur ce point puisqu'elle met elle aussi la flexibilité au cœur de sa pédagogie :

The possibility offered by the reflexive method is to teach translation not by providing ready-made solutions but by engaging in a process of interrogation and discovery. [...] In its attempt to foster a translation practice that enables flexibility and openness to the unknown, the reflexive method provides a pedagogy which is itself flexible and open. (Kadiu, 2019 : 156, je souligne)

Outre la flexibilité, S. Kadiu met ici en avant une ouverture d'esprit et une curiosité intellectuelle qui constituent aussi, d'après différent·es traductologues, une qualité indispensable à la pratique éclairée de la traduction professionnelle. Ainsi, dans son article consacré à l'empathie rationnelle, I. Collombat mentionne à la suite d'autres théoriciens (Bastin & Cormier, Cordonnier), « l'intérêt pour l'autre, qui se traduit par l'insatiable curiosité intellectuelle [comme une] partie intégrante du potentiel de départ du traducteur » (Collombat, 2010 : 59, je souligne).

En outre, il me semble que de par sa dimension *ludique*, l'approche réflexive et créative peut aider les participant·es à développer leur goût de l'écriture et peut aussi créer une ambiance de travail qui les aide à dépasser leurs craintes vis-à-vis de la qualité de leurs productions textuelles. Enfin, une telle ambiance de travail a de grandes chances de favoriser des réactions bienveillantes sur les textes produits, ce qui n'exclut pas la critique constructive.

[The reflexive method] also teaches [students] to be humble about their work, open to the criticism of others (clients, readers, collaborators, etc.) and forgiving towards the errors or contradictions of fellow translators or critics, starting with those of the texts translated critically and reflexively. » (Kadiu, 2019 : 155, je souligne)

On aborde ici plusieurs autres qualités dont le développement me semble important pour constituer l'*habitus* et l'*ethos* des praticien·nes de la traduction : le respect et l'empathie qui s'appliquent aux textes et aux langue-cultures sources et cibles ainsi qu'aux différentes parties

²⁷⁶ Voir chapitre 2, p 177 : Simeoni parle de cette adaptabilité (*adaptive movement*) qu'il place au cœur de l'*habitus* des traductrices et des traducteurs.

prenantes de la traduction – mandataire, lectorat cible, etc. – (Collombat, 2010 : 60), qualités auxquelles S. Kadiu ajoute ici l’humilité et la bienveillance vis-à-vis des collègues et des critiques de la traduction.

Jusqu’à présent j’ai envisagé des réécritures stylistiques et des auto-traductions du texte de départ choisi par chaque participant·e de l’atelier. D’autres exercices, d’inspiration oulipienne, permettraient de déplacer la réflexion et l’expérimentation créative en se donnant des contraintes liées à *la langue elle-même* : éviter d’utiliser certains mots, certaines lettres, par exemple, ou au contraire s’imposer l’emploi récurrent de certains termes voire, comme l’a fait Russell Hoban dans *Riddley Walker*, entreprendre de déformer systématiquement la langue dans laquelle le texte de départ est rédigé. Cela permettrait aux participants de réfléchir à l’arbitraire de la langue et aux propriétés du signe linguistique – sa face sonore, sa face scripturale et, d’autre part, son signifié et sa polysémie. Cela favoriserait également une utilisation conscientisée des ressources de la langue, très utile dans le cadre de cette autre forme d’écriture à contraintes qu’est la traduction.

L’organisation pratique d’un tel atelier m’a été inspirée par celle des ateliers d’écriture créative de Wells Tower et de Justin Torres auxquels j’ai eu la chance de participer. Chaque participant·e devait envoyer ses productions écrites par courriel en amont d’une séance donnée. Les textes inachevés, ou *work in progress*, étaient également les bienvenus. L’envoi devait cependant parvenir à l’ensemble des participants et à l’animateur de l’atelier 48 heures minimum avant la séance qui lui serait consacrée. Les autres participant·es devaient le lire de façon à noter leurs premières impressions, quelques remarques et des critiques constructives pour participer aux échanges. L’utilisation des réactions des autres permet d’ajuster ce que l’on écrit aux effets recherchés. Dans le cadre de l’atelier, une réflexion sera également menée sur le lectorat visé et sur le lectorat empirique qui constituent l’horizon de réception de tout texte traduit. Les notions de « lecteur modèle » (Eco, [1985] 2012) et d’« images du lecteur » (Hewson, 1995) permettront aux participants de prendre conscience du fait que le lectorat réel, au sens empirique du terme, échappe à toute investigation mais que chaque texte est paramétré en grande partie par l’image mentale et les attentes que l’auteur·e du texte de départ comme l’auteur·e du texte traduit projette dans la rencontre textuelle à venir.

12.9.4 Ce qu'une réflexivité en pratique peut enseigner aux traducteurs

Les incertitudes qui entourent les destinataires des traductions que l'on écrit ne sont qu'un aspect parmi d'autres du doute qui accompagne l'activité de la traductrice ou du traducteur. L. Hewson a consacré un article à la « cartographie des incertitudes » du traducteur (Hewson, 2016 : 19) ; il note que cet état psychologique a rarement fait l'objet d'investigations en traductologie²⁷⁷ bien que les traducteurs techniques comme les traducteurs littéraire y soient constamment confrontés (*Ibid.* : 16) à tous les stades de leur activité. Hewson démontre que l'incertitude caractérise bien souvent les relations que les traducteurs entretiennent avec les donneurs d'ordre, qu'elle est présente à l'étape herméneutique comme à l'étape proprement rédactionnelle de l'activité traduisante, sans parler des aléas qu'introduit la révision du texte traduit par des correctrices et des correcteurs plus ou moins qualifié·es. Le traductologue décrit également ce qu'il appelle « les incertitudes du *skopos* » (Hewson, 2016 : 20), c'est-à-dire les doutes que l'on peut avoir sur la ou les finalités du texte traduit. En effet, il rappelle à la suite des fonctionnalistes que le *skopos* qui a présidé à l'écriture du texte de départ n'est pas nécessairement celui du texte traduit (Nord, 2008 : 44). Or les donneurs d'ordre ne fournissent pas toujours les informations nécessaires au traducteur pour cerner précisément à *quoi et à qui servira* le texte traduit. De telles informations sont pourtant précieuses pour qui écrit une traduction.

Enfin, dans la conclusion de son article, Hewson place l'incertitude au centre du cheminement épistémologique inhérent à tout apprentissage. Il décrit ce cheminement comme le passage d'une phase où l'apprenant·e arrive avec un certain nombre de certitudes, certes relatives, concernant la traduction, à une phase caractérisée par la perte de telles certitudes qui laissent place à un doute grandissant. Cette deuxième phase laissera place à une pratique professionnelle où l'incertitude aura sa place sans pour autant constituer un frein à l'écriture des textes traduits (Hewson, 2016 : 24). Bien au contraire, cette incertitude est souhaitable et nécessaire à la vigilance requise par la pratique de la traduction. Certain·es traductologues avancent qu'une démarche *proactive* de « relativisation des connaissances » (Collombat, 2010 : 60) voire une pratique du « doute méthodique » (Delisle, 2013 : 87) est indispensable à la traduction professionnelle en particulier dans la phase d'apprentissage du métier. Or,

²⁷⁷ L. Hewson note cependant deux contributions notables sur ce thème de recherche : celles d'Alexander Künzli (Hewson, 2016 : 13 & 16) et celle de Nicolas Froeliger (Hewson, 2016 : 25) qui sont référencées dans la bibliographie de son article. S'y ajoute celle d'I. Collombat, 2016, « Doute et négociation : la perception des traducteurs professionnels », in *Meta*, 61 (1), 145-164. <https://doi.org/10.7202/1036987ar>

d'après S. Kadiu, la mise en œuvre de la réflexivité à des fins pédagogiques aide les futures traductrices et les futurs traducteurs à dépasser l'incertitude et l'indécision inhérentes à leur agir professionnel :

Translating reflexively shows students that uncertainty is indispensable to responsible decision-making, and that simultaneously a decision transcends the paralysing moment of indecision. (Kadiu, 2019 : 154, je souligne)

Il me semble également que l'utilité du doute réside dans l'importance de la capacité à se remettre en question dans ses choix d'écriture et de traduction. Envisager plusieurs choix de traduction pour se fixer sur l'un d'eux au terme d'un cheminement réflexif plus ou moins conscientisé implique forcément des hésitations et, parfois, le regret d'avoir à renoncer à certains choix. La responsabilité du traducteur consiste à surmonter l'hésitation pour assumer des choix responsables, motivés par les exigences du texte source, par celles des langues-cultures en présence, par la poétique du texte traduit en cours d'écriture et infléchis par l'individualité de celle ou celui qui traduit. L'éthique de la traduction ne réside ni dans une série de procédés ni dans un ensemble de principes transférables d'un texte à l'autre mais dans cette responsabilité et dans cette flexibilité :

The reflexive method teaches students that responsible decision-making takes place in the singularity of each translation event. It presents a responsible decision as the result of a moment of indecision, a moment of reflection on the rules of reflection. It proceeds from a questioning of the strategies that are spontaneously formed in the act of translating. (Kadiu, 2019 : 154, je souligne)

Comme la notion d'éthique du traduire est au cœur de l'ouvrage de S. Kadiu, sa pédagogie réflexive aboutit à des conclusions sur ce point. Sa conclusion peut surprendre : « The reflexive method teaches ethics by showing that ethics cannot be taught » (Kadiu, 2019 : 156, je souligne). On n'enseigne pas des principes, on enseigne une démarche éthique individuelle, favorisée par un usage critique et éclairé des outils conceptuels et des notions traductologiques pertinentes nécessaires pour penser son agir professionnel et pour écrire une traduction :

The reflexive method [...] provides students with the conceptual tools they need not only to reason critically about the implications of their decisions, but also to think critically about the tools themselves. (Kadiu, 2019 : 157, je souligne)

Il ne s'agit pas d'évacuer l'incertitude, l'hésitation et le doute – si inconfortables soient-ils. Au contraire, ils font partie intégrante de la pédagogie créative que j'envisage et que S. Kadiu décrit en termes d'inventivité mais aussi de déconstruction (« *deconstructive inventiveness* »

(*Ibid.*, 160)). De tels ateliers reposent sur la singularité de chacun des participant·es et ne visent pas à les formater pour produire des traductrices et des traducteurs interchangeables :

As an educational tool, geared towards a flexible, learner-centred approach which celebrates student singularity and diversity, the reflexive method is itself traversed by contingency and uncertainty. (Kadiu, 2019 : 157-158, je souligne)

La finalité de cet atelier est de former des traductrices et des traducteurs créatifs et flexibles, à même de dépasser le stade du doute pour prendre des risques après avoir pesé les conséquences de leurs choix et de leurs décisions. Sur ce point, S. Kadiu s'inspire de la conception déconstructionniste de la traduction de J. Derrida :

In a deconstructionist approach to translation generally, like in the reflexive method in particular, responsible decision-making takes place as critical interrogation, wherein being critical does not mean selecting from pre-existing options or judging according to transmitted rules, but deciding in the strong sense – that is, by taking a risk. (Kadiu, 2019: 139)

La phase d'interrogation critique décrite par S. Kadiu m'évoque la description qu'en propose par L. Hewson et la place qu'y occupe l'incertitude (Hewson, 2016 : 22-24). Il décrit le cheminement réflexif du traducteur à sa tâche comme une oscillation entre divers degrés de mécanicité et de créativité. Ses choix et la prise de risque qu'ils impliquent dépendent de l'expérience acquise et de la difficulté du texte à traduire. Le traductologue parle de la « zone de confort » qui permet aux praticien·nes expérimenté·es de puiser dans le fonds constitué par les solutions de traduction dont l'efficacité a déjà été éprouvée par le passé et par les solutions de traduction « standard, c'est-à-dire normalement prévisibles » (*Ibid.* : 23). Le degré d'incertitude et de prise de risque reste alors très limité voire inexistant. En revanche, certains textes plus difficiles et/ou atypiques comme ceux que j'ai inscrits dans mon corpus forcent la traductrice ou le traducteur à travailler hors des sentiers battus. De façon plus ou moins ponctuelle ou récurrente, ils suscitent le doute, l'incertitude et imposent un degré supplémentaire de réflexion en cours d'action pour aboutir à des solutions de traduction adéquates. De telles solutions ne sont pas prévisibles et exigent par conséquent un usage plus inventif de la langue. Pour restituer ces jeux de mots que l'on qualifie parfois d'intraduisibles, ou recréer la langue de *Riddley Walker* par exemple, il faut prendre le risque de plier la langue cible aux exigences du texte source et de son étrangeté. Un risque à doser *au plus juste* pour parvenir à une restitution *efficace* d'un point de vue esthétique et pragmatique tout en produisant un texte *acceptable*²⁷⁸ au regard de la langue-culture cible (Hewson, 2016 : 23-24). La pondération entre efficacité et acceptabilité constitue une nouvelle source d'incertitudes et

²⁷⁸ Acceptabilité que j'ai notamment abordée en termes de *lisibilité* dans la présente thèse.

de réflexion. Comme l'indique S. Kadiu, selon le texte à traduire et sa situation professionnelle, chacun·e décidera de la pondération qu'il ou elle estimera adéquate au terme d'un processus d'interrogation critique dans lequel le doute joue un rôle de catalyseur. D'où l'importance d'une formation à la traduction qui ménage une place à l'incertitude et entraîne traductrices et traducteurs à l'utiliser comme moteur de leurs décisions. Les tâtonnements font partie intégrante de l'agir professionnel et les configurations traductives les plus déstabilisantes constituent une occasion d'apprendre, et de corriger les effets de l'habitude, comme le souligne D. A. Schön (1994 : 89-91). Dans la mesure où elles sont porteuses de réflexivité, de telles configurations – artificiellement reproduites dans le cadre d'ateliers de traduction créative où se pratique l'écriture sous contraintes, par exemple – entraînent les praticien·nes à se libérer de la mécanicité et des automatismes qui risquent de l'emporter sur la flexibilité cognitive et l'ouverture d'esprit qu'exige toute traduction, qu'elle soit littéraire ou technique, qu'elle soit ou non caractérisée par l'originalité stylistique.

Conclusion

J'ai entamé ce travail de recherche-création en traductologie pour ouvrir un espace réflexif qui me permette de penser ma pratique professionnelle de traductrice littéraire. Mon objectif à ce stade était d'exploiter et de prolonger la réflexivité inhérente à toute activité de traduction pour ancrer mon discours traductologique dans un *agir*, pour analyser cet agir et les différents paramètres qui le conditionnent ou le contraignent et pour déterminer quelle part de liberté créatrice l'écriture d'une traduction littéraire laisse à la praticienne dans un contexte professionnel. Je me suis largement inspirée de l'approche de D. A. Schön pour définir cette démarche épistémologique comme une forme de « réflexion sur l'action » (Schön, 1994 : 90), développée *a posteriori*    partir de la « réflexion en cours d'action » (Schön, 1994 : 90-91) qui, selon le théoricien de l'agir professionnel, jaillit souvent « des situations d'incertitude, d'instabilité, de singularité et de conflit de valeurs » (Schön, 1994 : 75). En l'occurrence, dans ma carrière de traductrice, c'est la singularité d'un style narratif et la mise en concurrence avec un  e autre praticien  ne qui m'ont momentanément poussée à sortir de ma zone de confort professionnelle et placée dans de telles situations. Le style narratif en question, représentation de la voix d'un enfant-narrateur, caractérise deux traductions qui m'ont été confiées par les   ditions Stock entre 2010 et 2012 : la traduction de *Room*, un roman écrit par E. Donoghue et celle de *Rocks in the Belly* de J. Bauer.

Dans le chapitre 1, j'ai cherché à situer ma réflexion de traductrice-chercheuse au sein des discours traductologiques français. Ainsi, je l'ai défini comme un « discours *différentiel* [...] mêlant le linguistique et le réflexif » (Boisseau, 2009 : 13), puisqu'il se développe sur la base d'un examen comparatif des textes sources et cibles. Il est important de préciser que l'étude linguistique et stylistique de ces textes n'est pas une fin en soi ; ils constituent un observable qui recèle des indices susceptibles d'alimenter l'auto-analyse de mon activité de traductrice. L'objet de ce discours réflexif est une pratique professionnelle, donc socialisée, mais aussi un vécu individuel et subjectif qu'il me faut ressaisir et décrire aussi précisément que possible. Pour assurer une validité épistémologique à mon travail de recherche, il me fallait également et dans la mesure du possible, *objectiver* l'étude de ce vécu.    cette fin, j'ai décidé d'ajouter à mon corpus deux romans traduits par un autre traducteur professionnel, N. Richard ; ces romans présentent des caractéristiques stylistiques et narratives très similaires à celles des romans que j'ai traduits en 2010-2012. Il s'agit d'une part de *Pigeon English* de l'écrivain britannique S. Kelman et de sa traduction *Le pigeon anglais*, parue en 2011 chez Gallimard,

et, d'autre part, de *Riddley Walker* ainsi que de sa version française, *Enig Marcheur*, publiée par les Éditions Monsieur Toussaint Louverture en 2012. Au stade initial de ma recherche doctorale, le projet consistait à compléter l'examen contrastif de ces textes par un entretien avec N. Richard, afin de comparer nos expériences de traduction.

Le premier chapitre de cette thèse a aussi été consacré à l'examen des principaux présupposés qui sous-tendent une recherche-crédation appliquée à la traductologie. Considérer que la traduction peut faire l'objet d'un travail de recherche-crédation, c'est envisager cette forme d'écriture sous contrainte non pas comme un simple travail de copiste voué à l'imperfection et asservi à l'original mais comme une *re-crédation*. D. A. Schön pourrait l'envisager, à l'égale d'autres professions, comme une pratique caractérisée par une « virtuosité acquise »²⁷⁹ qui se distingue de la maîtrise routinière de tâches répétitives – l'autre composante de toute pratique professionnelle. H. Meschonnic va jusqu'à la décrire comme une poétique expérimentale (Meschonnic, 2008 : 58) et en intitulant son ouvrage sur la traduction littéraire *Poétique du récit traduit*, Geneviève Roux-Faucard souligne elle aussi que cette forme d'écriture relève de la *poiésis* qui est une forme de création. Tout comme les auteur·es d'œuvres originales, les auteur·es de traductions seraient donc amené·es à développer une poétique et à la mettre en œuvre dans leurs textes. Il me semble qu'un corpus tel que le mien – un ensemble de textes littéraires caractérisés par un style singulier qui nécessite non seulement l'élaboration d'une poétique mais aussi la mise en œuvre d'une réécriture créative – est particulièrement propice à une réflexion sur la dimension créative et inventive de la traduction.

Enfin, dans ce premier chapitre, j'ai souhaité inscrire mon discours réflexif dans le sillage théorique de différents penseurs de la traduction : l'herméneutique de G. Steiner, la critique des traductions telle que la conçoit A. Berman et la socio-traductologie de J.-M. Gouanvic. La synthèse de ces apports traductologiques m'a permis de proposer l'attachement comme « métaphore de travail » (Steiner, [1998] 2008 : 21). Cette métaphore permet d'envisager la traductrice dans son individualité socioprofessionnelle *et* relationnelle, dans son rapport aux textes source et cible ainsi que dans la posture de traduction qui conditionne son rapport aux entités fictionnelles et réelles que le roman littéraire fait interagir. Elle permet également de penser *l'empreinte* que la traductrice laisse dans le texte traduit et la façon dont le texte à traduire *imprègne, enrichit et transforme* la praticienne.

L'un de mes objectifs de recherche consistait donc à utiliser la notion d'attachement (et ses dérivés – le détachement, le rattachement ainsi que l'empreinte) comme métaphore de travail

²⁷⁹ Voir *supra*, page 37.

pour analyser les enjeux textuels et traductifs propres à mon corpus ainsi que les choix de traduction mis en œuvre pour restituer une voix narrative singulière, celle d'enfants-narrateurs. Quelle(s) sorte(s) d'attachement suscite une voix narrative enfantine chez la personne qui lit des romans tels que ceux que j'ai retenus pour mon étude ? En tant que lectrice-traductrice, que je me suis-je attachée à restituer du style de *Room*, et *Rocks in the Belly* comment et pourquoi ? En quoi ma relation avec la maison d'édition commanditaire, Stock, a-t-elle infléchi mon agir traduisant ?

Dans le chapitre 2, j'ai approfondi l'étude de la dynamique relationnelle et empathique dans laquelle le dispositif narratif propre à mon corpus engage l'auteur implicite, le lecteur(-traducteur) et l'enfant-narrateur comme « source vocale du récit » (Cohn, 2001 : 195). Les quatre paramètres de ce dispositif narratif sont (1) un personnage central juvénile, (2) la focalisation interne (l'enfant est le foyer de perception), (3) un régime homodiégétique (l'enfant se raconte), (4) la prédominance d'une narration au présent. Ils favorisent une expérience lectorielle caractérisée par une projection dans la conscience fictionnelle de l'enfant-narrateur mais aussi par une prise de distance intermittente. Cette dynamique complexe est caractérisée tout à la fois par une forte empathie et par une adhésion variable au récit de l'enfant-narrateur. En effet, si attachant soit-il, l'enfant n'est pas forcément un narrateur fiable (Booth, 1983 : 158-159) ; son récit est bien souvent celui d'un « narrateur faillible » (Olson, 2003 : 100) qui livre une version de l'histoire sujette à caution et nécessite des mouvements coopératifs (Eco, [1985] 2012 : 62) plus actifs, une activité herméneutique accrue.

J'ai également cherché à donner une extension traductologique aux analyses du théoricien de la fiction J.-M. Schaeffer, ce qui m'a amenée à envisager la posture empathique de la lectrice-traductrice comme une réactivation fictionnelle *plus ou moins créative* de la voix narrative inscrite dans le texte de départ. Ainsi, j'ai distingué la prise en charge de la voix narrative qui est le fait du traducteur-conteur de celle qui est le fait du traducteur-confident. Le traducteur-conteur se glisse alors dans la peau et dans le discours personnage-narrateur, une expérience mentale et cognitive temporaire qui lui permet de *recréer* un discours narratif dans sa langue-culture. S'agissant du traducteur-confident ou traducteur-relais, c'est comme si le personnage-narrateur lui confiait son récit ; il en est le dépositaire temporaire et aussi le passeur qui devra lui faire subir une transformation pour la rattacher à une autre langue culture.

Sachant que ces deux postures ne s'excluent pas mutuellement et peuvent se rencontrer chez une même praticienne, j'ai cherché à déterminer si l'une ou l'autre laissent des traces

tangibles dans le style du texte traduit. J'ai émis l'hypothèse suivante, née de mon intuition de praticienne : le traducteur-conteur qui *s'approprie* la voix narrative perçue dans le texte à traduire ne fera-t-il pas des choix plus audacieux et plus inventifs, des choix qui l'*engagent* plus ? Le traducteur-relais adopterait-il une posture empathique plus en retrait, plus *neutre* et marquée par un certain littéralisme ou du moins par des choix de traduction moins visibles ?

Ayant également consacré une partie du chapitre 2 à la représentation stylistique de la langue de l'enfant-narrateur et à ses finalités littéraires, j'ai abordé la question des enjeux traductifs soulevés par un tel style narratif qui relève de la stylistique de l'écart ou de la déviance. Il s'agit d'un style qui libère l'écrivain·e de la langue normée et de ses usages standards : l'écrivain·e qui éprouve les limites de la langue conventionnelle et de ses chemins rebattus peut considérer l'écart linguistique comme une opportunité : la langue hétérogène de l'enfant peut en effet devenir l'instrument d'une remise en cause littéraire de l'ordre linguistique établi, cela d'autant plus facilement que le « jargon secret des bandes d'adolescents » comme « le parler bébé sont des ripostes sporadiques et éphémères à la vulgarité étouffante, à la sclérose de la langue » (Steiner, 1998 : 248-249, je souligne). De telles échappées linguistiques contribuent à la défamiliarisation (*ostranenie*, en russe) telle que la concevait le formaliste V. Chklovski, à savoir une entreprise de dé-automatisation de la lecture et de la perception qui est le propre du langage poétique. Une stylistique et un dispositif narratif contribuant à la défamiliarisation lancent plusieurs défis à la personne qui entreprend de recréer la voix d'un enfant-narrateur en français, de la faire résonner dans une autre langue-culture. Il s'agit de restituer une voix tout à la fois authentique, crédible et vraisemblable, susceptible de créer un effet-personnage (Jouve, 1992) dans l'esprit de celles et ceux qui lisent ces romans. Il m'a semblé particulièrement important de souligner la nécessité de préserver la qualité émotionnelle propre à une telle voix narrative, ainsi que son oralité – la langue de l'enfant est bien souvent décrite comme un *parler* voire comme un *babill*. L'entreprise est d'autant plus délicate que la restitution de cette voix narrative en français est affaire d'équilibre entre opacité et lisibilité. Saturer le texte d'écarts linguistiques typiques de la langue enfantine peut aboutir à un effet de saturation à la lecture. Les quatre romans que comporte mon corpus exemplifient différents degrés d'opacité stylistique, chacun invite la personne qui traduit à *évaluer la distance* existant entre la langue mise en œuvre par le narrateur du texte source et la langue standard, pour ensuite *s'attacher à recréer un écart similaire* entre la langue propre au narrateur du texte cible et la langue standard d'arrivée.

Dans le chapitre 3, j'ai cherché à vérifier certaines de mes hypothèses et de mes questions de recherche en procédant à l'analyse approfondie de *Room* d'E. Donoghue, et à l'examen de certains choix traductifs décelables dans la version française que j'en ai écrite pour Stock. La métaphore de l'attachement est-elle pertinente pour décrire la posture et le vécu de la traductrice face aux enjeux que soulève le style expérimental de *Room* ? Quelle forme d'empathie rationnelle (Collombat, 2010 : 63) le personnage de Jack, l'enfant-narrateur de ce roman, a-t-il suscité chez la traductrice et avec quelles conséquences sur le style et l'*illusio* du texte traduit ? Cette partie de mon travail de recherche est donc consacrée à la recherche des empreintes ou traces, notamment stylistiques, que les postures traductives adoptées ont pu laisser dans le texte traduit. L'ancrage de cette expérience de traduction dans une situation initiale de mise en concurrence a influencé bon nombre de mes choix de traduction. La volonté de me démarquer de cette concurrence et de restituer le style romanesque atypique de *Room* m'ont indéniablement poussée à adopter plus souvent la posture créative de la traductrice-conteuse. En effet, l'analyse contrastive du texte de départ et du texte traduit a révélé qu'un nombre significatif de mes choix de traduction correspondent à ce que J. Delisle appelle une hypertraduction (Delisle, [1993] 2013 : 663), un geste traductif que je qualifierai pour ma part d'« hyper-performant ». Ainsi, j'ai souvent cherché à restituer le style narratif de Jack de la façon la plus créative possible, en m'éloignant de la lettre du texte de départ pour trouver des formulations inventives et évocatrices de l'enfance. Un examen réflexif de mon *habitus* de traductrice – que je définis à la suite de J.-M. Gouanvic comme un ensemble de pratiques ou manières de faire, de méthodes ou de procédures nées de l'expérience ou acquises dans le cadre d'une formation puis constituées en habitudes de travail et en compétences transférables – m'a permis de dégager plusieurs facteurs d'explication à cette approche traductive : ma formation à la version anglaise telle qu'elle se pratique dans les concours, le contexte concurrentiel qui m'a poussé à me démarquer pour décrocher un premier contrat de traduction avec une maison d'édition prestigieuse et le style atypique de *Room* ont contribué à infléchir certains de mes choix. Cette expérience marquante m'a aussi permis d'accéder à une pratique traductive plus conscientisée et réflexive, que D.-A. Schön qualifierait de « réflexion en cours d'action ». Cette conscientisation est à l'origine de la réflexivité *a posteriori* et du discours traductologique que j'ai mis en œuvre dans cette thèse.

J'ai cependant été confrontée aux limites de l'analyse comparatiste des textes source et cible qui sous-tend le discours traductologique linguistique et différentiel que j'ai choisi de développer. Ma connaissance intime de *Room* et de la traduction que j'ai écrite ne m'a pas

permis de remonter à l'origine de tous les choix de traduction faits il y a près de dix ans. Cette difficulté à ressaisir mon vécu traductif a été augmentée par l'absence de notes personnelles prises en cours de traduction et, s'agissant des quatre autres textes de mon corpus, par les réponses trop succinctes que m'a fournies N. Richard sur son expérience de traduction du discours narratif juvénile.

J'ai donc décidé de compléter l'approche analytique et distanciée des textes par une démarche plus créative que j'ai appliquée non seulement à *Room* et à sa version française, mais également aux autres textes que comporte mon corpus. Inspirée par le séminaire doctoral « Traduction et création » de Clíona Ní Ríordáin, j'ai cherché à associer l'écriture créative, la réflexivité et ma connaissance approfondie de *Room*, des *Cailloux dans le ventre*, de *Pigeon English* et de *Riddley Walker* pour nouer une forme de dialogue intertextuel avec ces romans. Pour revenir à une notion connexe à celle d'attachement, l'empreinte, je soulignerai ici que ce prolongement expérimental à l'analyse comparative des textes, qui a consisté à écrire des traductions libres et des auto-traductions inspirées des huit romans à l'étude, constitue une matérialisation textuelle de l'empreinte que les quatre textes source et le vécu traductif qui y est toujours associé ont laissée sur la traductrice.

M'essayer à traduire autrement et de façon créative, c'est écrire pour réfléchir autrement à la façon dont je traduis professionnellement, en tant que praticienne historiquement et socialement déterminée qui exerce dans un champ culturel donné. De même qu'A. Berman appelait à « libérer dans l'original écrit sa charge d'oralité » (Berman, 2008 : 180), de même, ce travail expérimental contribue à libérer dans la pratique traductive sa charge de créativité et un degré supplémentaire de réflexivité. J'ai donc entrepris de me libérer de certaines contraintes inhérentes aussi bien à une pratique académique qu'à une pratique professionnelle de la traduction pour m'imposer d'autres contraintes, linguistiques, stylistiques, discursives et narratives dans la réécriture de certains passages des romans étudiés, en anglais ou en français. Ma méthodologie a consisté à expliciter mais aussi à motiver le choix des approches et des contraintes et à analyser les effets produits à la (re)lecture. Pour chaque exercice, la relation au(x) texte(s) source(s) et les transformations effectuées seront analysées comme les paramètres variables d'une translation, comme les composantes d'une traduction libre. Les textes issus de ce travail de traduction créative sont présentés dans le chapitre 3.

Je souhaite ici mettre cette approche expérimentale et créative des romans et de leur traduction en relation avec la notion d'engagement personnel dans l'expérience traductive. En effet, à ce stade, j'ai éprouvé la nécessité de mettre entre parenthèses la neutralité de la

traductologue qui observe les textes avec un recul critique et analytique bermanien. Les réécritures créatives que j'ai entreprises pour étudier les textes autrement engagent l'individualité de leur auteur. Elles ne constituent pas un écho neutre au texte de départ. En cela, elles permettent à la traductrice ou au traducteur d'assumer cette individualité qui, investie à bon escient dans son agir professionnel, lui permet de tourner le dos à l'illusion de l'invisibilité et d'enrichir le texte traduit :

Ce traducteur éclairé doit, autant qu'il le peut, créer des occasions de s'affirmer comme créateur d'une œuvre interprétée et s'exposer comme auteur assumé de ses interprétations. Dans toute leur subjectivité, dans toute leur incomplétude, dans toute leur imperfection. (Collombat, 2019 : 89-90)

Il me semble que c'est là un des nombreux enseignements que recèle une méthodologie expérimentale inspirée de l'écriture créative. Aussi les transcréations traductives constituent-elles un outil privilégié qui permet de pousser encore plus loin la réflexivité traductologique et d'en dérouler les prolongements didactiques.

Comme aboutissement de ce travail expérimental, j'ai jeté les bases d'une pédagogie de la traduction axée sur la créativité et sur la réflexivité, inspirée par les écrits de S. Kadiu et par mes expériences personnelles de différents ateliers et séminaires d'écriture-traduction créative. Ce projet d'atelier permet d'associer les analyses traductologiques, la réflexion sur l'agir professionnel de la traductrice et la créativité dans l'écriture – créativité qui me semble indispensable dans toute formation à la traduction, littéraire ou technique. Mettre en œuvre de tels ateliers, ce serait mettre le fruit de ma réflexivité de traductrice au service de mon agir professionnel d'enseignante et ouvrir la voie à une réflexion sur une forme plus participative, créative et alternative de l'enseignement de la traduction.

Il me semble que des ateliers ainsi conçus permettraient aux participants d'accéder à la dimension réflexive de leur pratique professionnelle. En effet, nombreux sont les théoricien·nes de la traduction qui ont souligné la dimension réflexive indispensable à tout acte traductif. Je me contenterai de citer H. Meschonnic, selon lequel une telle réflexivité engage tout traducteur dans une forme de pensée métalinguistique :

[U]ne pratique n'est pas une pratique si elle n'est pas réflexive ou réfléchie, ce n'est qu'un anonnement de recettes apprises, et si elle est cette réflexivité, cette pratique implique nécessairement une théorie de l'ensemble du langage ; et réciproquement une théorie de la traduction qui ne serait pas la réflexion d'une pratique ne serait que de la linguistique de la langue appliquée sur du discours, c'est-à-dire de la non-pensée (Meschonnic, 2008 : 60, je souligne).

Cependant, cette réflexivité n'est pas forcément conscientisée, aboutie et verbalisée chez la plupart des praticien·nes de la traduction. C'est la raison pour laquelle S. Kadiu nous invite à l'enseigner, comme je me propose de le faire par le biais de la traduction créative. Pour étudiantes et des étudiants qui se destinent à la traduction professionnelle, pratiquer la traduction créative en s'imposant des contraintes linguistiques ou stylistiques, c'est s'astreindre, à titre expérimental, à une forme de discipline artistique et réflexive qui, selon H. Meschonnic est indispensable à tout travail de recreation littéraire :

[U]ne traduction d'un texte littéraire doit fonctionner comme un texte littéraire, par sa prosodie, son rythme, sa signifiante, comme une des formes de l'individuation, comme une forme-sujet. (Meschonnic, 2008 : 59, je souligne)

Le projet d'un atelier de pratique de la traduction comme écriture créative à contraintes me permet de donner une nouvelle extension à la métaphore de travail que j'ai adoptée au début de cette thèse : l'attachement. Cette façon de pratiquer la traduction exploite en partie la créativité qui jaillit de la contrainte : l'association de la contrainte et de la créativité, de l'*attache* et de la liberté. Elle découle de l'analyse de mon corpus au prisme des contraintes de traduction que crée un style narratif singulier. À la suite de M. Ballard, j'ai, dans le chapitre 3, identifié certains aspects de la narration de *Room* comme des déclencheurs de créativité²⁸⁰. Cela apporte une réponse à certaines des questions de recherche que j'ai soulevées dans le chapitre 1 : la contrainte ne contribue-t-elle pas à pousser les praticien·nes de la traduction dans leurs derniers retranchements pour les acculer à l'improvisation acquise associée à la pensée de l'agir professionnel telle que la conçoit D. A. Schön ? Il apparaît au terme du volet expérimental de ma recherche qu'une telle « virtuosité sous contrainte » constitue l'une des facettes de la traduction comme écriture créative.

L'atelier de traduction créative tel que je le conçois à ce stade de mon cheminement réflexif doit encore être mis à l'épreuve de la réalité. J'ignore comment les participant·es réagiraient et *a fortiori* ce que cette pratique atypique de la traduction leur apporterait à court et à long terme. Il pourrait être intéressant de documenter la mise en œuvre d'un tel atelier en rédigeant une sorte de journal de bord collaboratif sous forme de blog : l'animatrice de l'atelier et les participant·es pourraient ainsi y consigner leurs remarques, réflexions et éventuellement y publier certaines de leurs productions. Associée à un carnet de recherche en ligne, cette expérimentation pédagogique pourrait constituer un terrain fécond pour la chercheuse et faire l'objet d'une réflexivité formalisée en discours de recherche universitaire.

²⁸⁰ Voir *supra* p. 199 et p. 236.

Un autre prolongement possible des recherches menées dans cette thèse consistera à pratiquer l'auto-traduction de textes à caractère littéraire que j'ai écrits en anglais. Je dispose de textes écrits dans le cadre d'ateliers d'écriture créative organisés par le Festival America de Vincennes. Ils pourraient éventuellement se prêter à l'auto-traduction vers le français, comme pratique textuelle expérimentale et comme outil de réflexion sur la traduction. Je m'intéresse en particulier aux effets produits par la voix narrative et aux modifications que peut leur faire subir le passage d'une langue à l'autre. À titre d'exemple, je me rappelle l'effet produit en anglais par le texte qu'avait écrit Léa Arthémise, une participante à l'atelier de Wells Tower. Le début de roman écrit dans cette langue m'avait frappé par son style nerveux que j'avais lu comme la promesse d'un récit riche en rebondissements, non dénué d'humour et proche du polar. Par la suite, L. Arthémise a auto-traduit ce texte et en a tiré un roman, paru en 2016 sous le titre *Question de géométrie* aux éditions Liana Lévi. Lorsque j'ai lu le roman en français, j'ai dans un premier temps éprouvé une déception car le style narratif nerveux m'a semblé dilué par le caractère moins concis et moins abrupt du français. Par la suite, j'ai apprécié la poésie mélancolique et désabusée que j'ai perçue dans le texte – un roman qui n'avait cependant rien du polar que j'avais imaginé à la lecture des premières pages de la version anglaise restée inachevée.

Une telle réflexion, mais associée à l'écriture traductive, constitue un autre volet des recherches que je souhaite mener. Au cours des cinq années qui se sont écoulées entre le début et la fin de mes travaux de recherche doctorale, inspirée par différents appels à communication, j'ai formé différents projets d'articles et de travaux de recherche que je n'ai pas eu le temps de mener à bien. La question du style cognitif et de la voix narrative au prisme de la traduction et de l'intertextualité est loin d'être épuisée, même si je choisis de restreindre mon champ d'investigation à certaines voix atypiques ou à des personnages réflecteurs juvéniles et même en limitant le matériau utilisé à mes propres traductions éditées. Ainsi, j'envisage de travailler sur plusieurs versions successives de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, le roman de Ken Kesey traduit par Michel Deutsch et dont on m'a commandé révision en 2013 (parue chez Stock). Ces textes et leurs liens intertextuels ouvrent la voie à un cheminement réflexif associant la notion d'attachement à la génétique textuelle. En outre, mon vécu de cette première et unique révision d'une traduction constitue une expérience à part qui me laisse le souvenir de grandes difficultés. J'ai ressenti le premier truchement traductif (celui de M. Deutsch) comme un obstacle plutôt que comme le support de la révision. Par ailleurs, le style de ce roman et sa stratégie narrative font écho à certaines

problématiques et notions qui sont au cœur de ma thèse : la présence d'un narrateur atypique, l'Indien Bromden que tous croient muet et simple d'esprit et dont le style cognitif est caractérisé par des métaphores vives.

Par ailleurs, d'autres expériences traductives mériteraient d'être mises en relation avec celle qui est au cœur de cette thèse, à savoir la traduction de *Room*. Il serait intéressant par exemple de comparer ma traduction de *Room* à celle que m'a confiée par la suite Claire Do Sêrro, alors qu'elle travaillait comme éditrice pour les Éditions du sous-sol : *Minnow* de James E. McTeer II. Le point de vue narratif y est celui d'un enfant mais le récit est caractérisé par la focalisation externe. Pour autant, le narrateur omniscient ne décrit presque jamais les pensées et les sentiments du personnage principal. L'histoire y fait la part belle au fantastique – l'imaginaire qui caractérise le roman est assez baroque – bien que le style lui-même ne soit ni expérimental ni particulièrement inventif. Le style et la qualité différente de la relation empathique que j'ai nouée avec la voix narrative très neutre perçue dans le texte de départ ont nécessairement infléchi un certain nombre de choix traductifs.

On trouve également la technique narrative associant la focalisation externe et un personnage réflecteur juvénile dans de nombreux passages d'*Oyster*, le premier roman que j'ai eu à traduire. Une comparaison entre ma traduction de *Minnow* et *L'Opale du désert* de Janette Turner Hospital me semble féconde puisque les conditions dans lesquelles je les ai traduits sont sensiblement différentes. J'étais nettement moins expérimentée quand j'ai traduit le roman de J. T. Hospital mais des délais très longs m'avaient été accordés par Françoise Pasquier. La traduction de *Minnow* a été rédigée beaucoup plus tard dans ma carrière et beaucoup plus rapidement pour s'insérer dans un planning éditorial très serré. Ces deux traductions sont aussi les seules dans ma carrière pour lesquelles j'ai éprouvé le besoin de faire appel à une personne extérieure qui en a relu plus de la moitié. Ces deux personnes, auxquelles j'ai fait appel pour des raisons différentes, sont d'une part un ami, alors jeune universitaire qui est aussi devenu traducteur par la suite (pour la traduction d'*Oyster*)²⁸¹ et, d'autre part, un jeune stagiaire en traduction rémunéré pour celle de *Minnow*²⁸². Les impressions, les commentaires et les suggestions de ces deux personnes constituent un apport à la traduction qui peut faire l'objet d'une analyse comparative, au même titre que les corrections proposées à l'issue des relectures éditoriales.

²⁸¹ M. Denis Lagae.

²⁸² M. Pierre-Emmanuel Gallais.

Le corpus sur lequel j'ai travaillé pour ma thèse ne comporte aucun roman qui donne à entendre un style cognitif représentant la voix de personnages féminins. Je n'ai découvert qu'à un stade assez avancé de mes recherches le roman de NoViolet Bulawayo, *We Need New Names* (Londres : Chatto & Windus, 2013) et sa traduction française *Il nous faut de nouveaux noms* (Paris : Gallimard, 2014, trad. Stéphanie Levet), aussi ai-je renoncé à l'étudier dans le cadre de ma thèse. Il présente cependant l'intérêt d'orchestrer la voix d'une narratrice originaire du Zimbabwe dont le récit commence en Afrique et se poursuit aux États-Unis. Ce personnage change et la langue dans laquelle elle s'exprime se modifie également au cours du récit, reflet de sa maturation et des questionnements qui sont les siens lorsqu'elle change de pays. Le profil de Stéphanie Levet, la traductrice française de ce roman, est plus proche du mien que celui de N. Richard. J'envisage donc d'étudier ce roman et sa traduction et de mener un entretien avec la traductrice. Cet axe de recherche pourrait aussi être alimenté par un travail réflexif sur ma traduction de *Call Your Daughter Home* de l'Américaine Deb Spera (*Le chant de nos filles*, Paris : Charleston, 2020). Trois voix narratives de femmes y sont orchestrées dans un roman-chorale. En effet, la narration est caractérisée par trois styles cognitifs très différents qui reflètent la diversité socio-ethnique des narratrices : une femme riche et blanche, une femme très pauvre, blanche mais sans éducation et, enfin, une afro-américaine relativement pauvre, descendante d'esclaves et professionnellement asservie. La traduction de ce roman est ma première expérience d'une traduction à quatre mains avec une autre traductrice, Typhaine Ducellier.

De façon plus générale, à l'issue d'un cheminement réflexif qui a trouvé son prolongement dans un travail d'écriture traductive expérimentale, je ne peux pas envisager un travail d'enseignante-chercheuse qui serait déconnecté de la pratique de la traduction littéraire professionnelle. Il me semble impératif de retourner « sur le terrain », autant par goût que pour vérifier certaines des questions de recherche soulevées par mon travail de recherche-crédation en traductologie : la réflexivité mise en œuvre au cours des dernières années aura-t-elle une influence significative sur mon agir professionnel ? Comment va-t-il évoluer au fil des textes à traduire ? Mon expérience à venir confirmera-t-elle le propos de D. A. Schön écrivant :

Quand les phénomènes en présence échappent aux catégories ordinaires du savoir-en-pratique et se présentent comme singuliers ou versatiles, le praticien peut repenser à ce qu'il a tout d'abord compris du phénomène, se critiquer et construire une nouvelle description du phénomène en question. Puis, il retournera très vite sur le terrain pour la vérifier. Parfois, il aboutira à une nouvelle théorie du phénomène en exprimant ce qu'il ressent à son sujet. (Schön, 1994 : 91)

La poursuite de mon travail de traductrice, enrichie d'une dimension réflexive et désormais nourrie d'apports théoriques, est donc indispensable à la poursuite de mes recherches que je conçois comme un processus bidirectionnel, va-et-vient entre une pratique professionnelle, un vécu expérientiel et une forme de théorisation réflexive à caractère expérimental.

Enfin, sorte de réponse à la question qu'a posée l'écrivain Wells Tower à la traductrice : *Do you have a voice of your own ?*, je me rappelle la pensée quelque peu incongrue qui m'a traversé l'esprit à l'issue de l'atelier d'écriture qu'il animait : *Si je suis capable d'écrire les dix premières pages d'un roman, je peux écrire une thèse*. Certes, un fossé sépare l'écriture d'une ébauche de fiction en langue anglaise et la discursivité de nature scientifique mise en œuvre en français dans une thèse de doctorat. Mais l'expérience de cet atelier m'a indéniablement donné confiance en moi et dans les mois qui ont suivi il m'est apparu comme une évidence qu'une telle thèse ne pourrait porter que sur la traduction littéraire et serait nourrie par mon expérience professionnelle dans ce domaine. Le pari que je fais à présent est le suivant : *Si je suis capable d'écrire une thèse, je peux écrire un texte à caractère romanesque*. Au terme de ce cheminement, une fois la thèse achevée, je forme donc le projet d'écrire un texte dont je serai l'unique auteure. Le projet consiste à écrire une biographie romancée de Toni Morrison destinée à un lectorat d'adolescents et de jeunes adultes. La rédaction du texte lui-même alimentera ma réflexion sur le dialogue que je vais entamer avec la mémoire de cette figure majeure de la littérature américaine, dont les œuvres, l'aura, l'engagement et la personnalité m'ont marquée. La question de la voix, de la perspective et de la technique narrative ne manquera pas de se poser. Le positionnement épistémique de l'auteure d'une biographie romancée se distingue significativement du positionnement de celles et ceux qui créent des personnages purement fictifs. La question de l'utilisation des sources et de l'intertextualité se pose également en des termes très différents. Il n'est pas exclu à ce stade que je consulte certains auteurs des biographies que j'ai traduites. Je pense en particulier à Anthony Sattin, actuellement occupé à écrire le deuxième volet de la biographie de Lawrence d'Arabie et dont j'ai traduit *Young Lawrence, Portrait of the Legend as a Young Man*. Un dialogue réflexif pourrait ainsi se nouer autour de l'écriture biographique, dialogue susceptible d'alimenter à son tour une recherche-crédation sur cette forme de récit.

Bibliographie

Corpus étudié

Bauer, Jon, 2010, *Rocks in the Belly*, Melbourne & Londres : Scribe.

Bauer, Jon, 2012, *Des cailloux dans le ventre*, Paris : Stock, trad. Virginie Buhl.

Donoghue, Emma, 2010, *Room*, Londres : Picador; Toronto : HarperCollins Canada; New York : Little Brown.

Donoghue, Emma, 2011, *Room*, Paris : Stock, trad. Virginie Buhl.

Kelman, Stephen, 2010, *Pigeon English*, Londres : Bloomsbury.

Kelman, Stephen, 2011, *Le pigeon anglais*, Paris : Gallimard, trad. Nicolas Richard.

Hoban, Russell, [1980], 1998, *Riddley Walker*, Londres : Jonathan Cape ; New Haven : Indiana University Press edition.

Hoban, Russell, 2012, *Enig Marcheur*, Bordeaux : Monsieur Toussaint Louverture, trad. Nicolas Richard.

Linguistique

Antoine, Fabrice, 2014, « Argots, métaphore et ‘effet de loupe’ », in *Lexis* [En ligne], 8 | 2014, mis en ligne le 09 janvier 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lexis/311> ; DOI : 10.4000/lexis.311

Austin, John L., [1970] 1991, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris : Seuil.

Bally, Charles, 1952, *Le langage et la vie*, Genève : Droz.

Bonhomme, Marc, 2009, « Mot-valise et remodelage des frontières lexicales », in *Cahiers de praxématique*, n° 53, 99-120.

Charaudeau, Patrick, 2006, « Des catégories pour l'humour ? », in *Questions de communication* n° 10, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 19-41.

Culioli, Antoine, 1967, « *La communication verbale* », in *Encyclopédie des sciences de l'homme*, tome IV, Paris : Grange Batelière, 65-73.

Curea, Anamaria, 2008, « L'expressivité linguistique: un objet problématique dans la théorie de Charles Bally », in J. Durand, B. Habert et B. Laks (éds.), *Actes du Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF'08*, Paris : Institut de Linguistique Française. DOI : 10.1051/cmlf08234

Fowler, Roger, 1977, *Linguistics and the Novel*, Londres : Methuen.

Frath, Pierre, 2015, « Dénomination référentielle, désignation, nomination », in *Langue française*, 4/188, 33-46.

Gerlini, Giancarlo, 2003, « Le *tu* à valeur générique et les pronoms allocutifs de la politesse », in *Chroniques italiennes* n° 71, publication de l'Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

Hickmann, Maya, 2001, « Language and cognition in development: old questions, new directions », in *Pragmatics* 11/2, 105-126.

Peytard, Jean, 1970 « Oral et scriptural : deux ordres de situations et de descriptions linguistiques », in *Langue Française* n° 6, 35-47.

Piaget, Jean, [1923] 1948, *Le langage et la pensée chez l'enfant*, Neûchatel et Paris : Delachaux et Niestlé.

URL : <http://www.fondationjeanpiaget.ch/>

Saussure, Ferdinand de, [1916] 2016, *Cours de linguistique générale*, C. Bally et A. Sechehaye (éds.), Paris : Payot.

Narratologie, critique littéraire et théories de la fiction

Baulieu, Étienne, 2004, « *Imago Vocis* », in Huglo, Marie-Pascale, Rocheville, Sarah (éds.), *Raconter ? : les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, 149-168.

Benson, Stephanie, Durrans, Stéphanie, Jaëck, Nathalie, 2016, « What's in a Child's Voice? », in *Leaves* n° 2 [en ligne] ; DOI : http://dx.DOI.org/10.21412/leaves_0200

Bloch, Béatrice, 2001, « Voix du narrateur et identification du lecteur », in *Cahiers de Narratologie* n° 10, [En ligne] mis en ligne le 24 Octobre 2014, consulté 03 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6944> ; DOI : 10.4000/narratologie.6944, 221-229.

Booth, Wayne C., 1974, *A Rhetoric of Irony*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press.

Booth, Wayne C., [1961] 1983, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago : The University of Chicago Press.

Bourdeau, Marion, 2017, « Du *bodyscape* au *mind style* : reconstruction par le corps dans *Dancer* de Colum Mc Cann », in *Études de Stylistique Anglaise* n° 11, 15-34.

Caracciolo, Marco, 2016 (1), « Two Child Narrators », in *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers' Engagement with Characters*, 55-78, Lincoln/London : University of Nebraska Press.

Caracciolo, Marco, 2016 (2), « Coda : Uses of the Character-Centered Illusion », in *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers' Engagement with Characters*, 218-226, Lincoln/London : University of Nebraska Press. DOI: 10.2307/j.ctt1gr7dkd.13

- Caruth, Cathy, 2017, « Language in Flight : Memorial, Narrative and History in *David Copperfield* », in *Sillages critiques* n° 22 [En ligne], mis en ligne le 30 mars 2017, consulté le 16 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4880>
- Cavillac, Cécile, 1995, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », in *Poétique* 101 : 23-46.
- Chklovski, Viktor, [1917] 1965, « L'art comme procédé », in T. Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, trad. Tzvetan Todorov, Paris : Seuil, 75-97.
- Cohn, Dorrit, 1981, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris : Seuil.
- Cohn, Dorrit, 2001, *Le propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris : Seuil.
- Coquil, Benoît, 2019, « Récit d'exil et étrangisation de la langue dans *Lenta biografía* de Sergio Chejfec », in *Crisol - Série numérique* n° 6/2019 : Migrations et Mutations - Métamorphoses des discours dans l'espace Espagne-Amérique, publication du CRIIA/ Université Paris-Nanterre.
- Compagnon, Antoine, [1998], 2014, *Le démon de la théorie*, Paris : Seuil.
- Crombet, Hélène, 2016, « Penser le roman comme un dispositif narratif. Vers une subjectivation du lecteur », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 30, mis en ligne le 28 juillet 2016, consulté le 19 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7535> DOI : 10.4000/narratologie.7535
- Duncan, Isla, 2008, « Margaret Laurence's *A Jest of God* as a Work of Simultaneous Narration », in *Studies in Canadian Literature*, 33 (1).
<https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/11213>
- Eco, Umberto, [1985] 2012, *Lector in Fabula*, trad. Myriem Bouzaher, Paris : Le Livre de Poche (Collection *Biblio essais*).
- Fontanille, Jacques, 1999, *Sémiotique et littérature : essais de méthode*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Genette, Gérard, [1969] 1979, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris : Seuil, 71-99.
- Genette, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris : Seuil.
- Genette, [1982], 1992, *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil.
- Goodenough, Elizabeth, Heberle, Mark A., & Sokoloff, Naomi, (eds.) 1994, *Infant Tongues - The Voice of the Child in Literature*, Detroit : Wayne State University Press.
- Huglo, Marie-Pascale, 2004, « Voix et narration », in Huglo, Marie-Pascale et Rocheville, Sarah (éds.), *Raconter ? : les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, 11-16.

Huglo, Marie-Pascale, 2004, « L'avocat du diable ? Le Romand d'Emmanuel Carrère », in Huglo, Marie-Pascale et Rocheville, Sarah (éds.), *Raconter ? : les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, 39-58.

James, Henry, [1897] 1908, Preface to *What Maisie Knew*, Chicago et New York : Herbert S. Stone & Co., 5-22.

Jauss, Hans-Robert, [1978], 2015, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris : Gallimard.

Jouve, Vincent, 1992, « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature* n° 85, 103-111, DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1992.2607>

Kodah, Mawuloe Koffi, 2013, « The language of a child-soldier-narrator as the voice of truth: A critical study of Ahmadou Kourouma's *Allah n'est pas obligé* », in *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)* Vol. 15, n° 4, 74-83.

Kristeva, Julia, 1969, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Extraits), Paris : Seuil.

Lahens, Yanick, 2019, *Littérature haïtienne : urgence(s) d'écrire, rêve(s) d'habiter : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 21 mars 2019*. Paris : Éditions du Collège de France.

Lemelin, Daphnée, 2009, *Une identité individuelle, l'énonciation du narrateur enfant dans Le souffle de l'Harmattan, de Sylvain Trudel, La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et C'est pas moi, je le jure ! de Bruno Hébert*. Mémoire présenté à l'Université de Laval (Québec) pour l'obtention de grade de Maître ès Art (M. A.) en Études littéraires.

Mercier, Andrée, 2009, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », in *Temps zéro*, n° 2 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document393> [consulté le 24 avril 2018].

Mimouni, Isabelle, Robert, Lucie, [2002] 2004, « Théories de la narration », P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F. (Quadrige), 2^e édition revue et augmentée, 617-618.

Olson, Greta, 2003, « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators », in *Narrative* 11/1, 93-109.

Molino, Jean et Molino-Lafhail, Raphaël, 2003, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Paris, Montréal : Léméac / Actes Sud.

Paz, Octavio, 1971, « Littérature et littéralité », trad. Claude Esteban, in *Nouvelle Revue Française* n° 224, 26-37.

Pernot, Daniel, 2004, « Vraisemblance », in P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F (Quadrige), 2^e édition revue et augmentée, 646-647.

Ponnau, Gwenhaél, 1991, « Ce que savait Maisie : le savoir, mort de l'enfance et mot de la fin », in *Littératures* n° 24, 97-104. DOI : <https://doi.org/10.3406/litts.1991.1543>

Propp, Vladimir, 1965 [1973], *Morphologie du conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Khan, Paris : Seuil.

Rivara, René, 2004, « A Plea for a Narrator-Centered Narratology », in J. Pier (éd.) *The Dynamics of Narrative Form : Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin : De Gruyter, 83-114.

Roussin, Philippe, 2009, *La liberté de création littéraire et l'exception de fiction - le point de vue du chercheur*, communication pour le MOTif - Observatoire de la liberté de création le 15 octobre 2009. <https://www.ldh-france.org/La-liberte-de-creation-litteraire/>

Seraphinoff, Michael, 2007, « Through a Child's Eyes – a special role of the child as narrator in Macedonian literature », in *Occasional Papers in Slavic Studies* (en ligne sur le site : www.macedonianlit.com).

Schaeffer, Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.

Steinmetz, Linda, 2011, *Extremely Young & Incredibly Wise: The Function of Child Narrators in Adult Fiction*, mémoire de candidature présenté au Luxembourg et publié sur le Portail de l'Éducation Nationale du duché du Luxembourg (<https://portal.education.lu/>).

Trudel, Sylvain, 2001, « La faute épicée : quelques considérations sur le narrateur enfant dans le livre de fiction », in *Québec français*, n° 122, 76-77.

Todorov, Tristan, 1965, *Théorie de la littérature*, trad. Tzvetan Todorov, Paris : Seuil.

Wagner, Frank, 2016, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », in *Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire*, n° 6, 148-175. DOI : <https://doi.org/10.7202/1037508ar>

Wylie, Andrea Schwenke, 1999, « Expanding the View of First-Person Narration », in *Children's Literature in Education* 30, n°3, New York : Human Sciences Press, 185-202.

Zimmermann, Laurent, 2003, « L'impossible immanence », in *Littérature*, n° 130, Altérités du Moyen Âge, 115-125. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.2003.1803>

Sociologie et sociologie de la traduction

Bourdieu, [1992] 1998 ; *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.

Bourdieu, Pierre, Wackart, Loïc, 1992, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris : Seuil.

Casanova, Pascale, 2015, *La langue mondiale - traduction et domination*, Paris : Seuil (Collection *Liber*).

Gouanvic, Jean-Marc, 2006, « L'enjeu d'une théorie sociologique de la traduction », in M. Ballard (éd.), *Qu'est-ce que la traductologie ?* Arras : Artois Presses Université, 161-170.

Gouanvic, Jean-Marc, 2007, *Pratique sociale de la traductologie. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*, Arras : Artois Presses Université.

Heinich, Nathalie, 1984, « Les traducteurs littéraires : l'art et la profession », in *Revue française de Sociologie*, n° 24, 264-280.

Kalinowski, Isabelle, 2002, « La vocation au travail de traduction », in *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 47-54.

Sapiro, Gisèle, 2007, « La vocation artistique entre don et don de soi », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168 (3), 4-11. DOI:10.3917/arss.168.0004

Sapiro, Gisèle, [2014] 2018, *La Sociologie de la littérature*, Paris : Éditions La Découverte.

Sapiro, Gisèle, 2019, « Les grandes tendances du marché de la traduction », in *Histoire des traductions en langue française – XX^e siècle*, Paris : Verdier, 55-176.

Simeoni, Daniel. 1998. « The Pivotal Status of the translator's habitus », in *Target* 10, 1-39.

Stylistique

Culpeper, Jonathan, « A cognitive stylistic approach to characterisation », in E. Semino et J. Culpeper (éds.), *Cognitive Stylistics – Language and cognition in text analysis*, Amsterdam : John Benjamins, 251-277.

Dürrenmatt, Jacques, 2002, *La métaphore*, Paris : Éditions Champion.

Leech, Geoffrey N. & Short, Michael H., 1981, *Style in Fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Londres : Longman.

Pillière, Linda, 2013, « Mind style : Deviance from the Norm ? », in *Style in Fiction Today, Études de Stylistique Anglaise* n° 4, 67-80.

Pillière, Linda, 2018, « Style and Voice : Lost in Translation? », in *Études de Stylistique Anglaise – 40 ans de style*, Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3.

Schaeffer, Jean-Marie, 1997, « La stylistique littéraire et son objet », in *Littérature*, 03/1997, n° 105, Questions de style, 14-23.

Semino, Elena, 2002, « A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction », in E. Semino et J. Culpeper (éds.), *Cognitive Stylistics – Language and cognition in text analysis*, Amsterdam : John Benjamins, 95-122.

Semino, Elena, Swindlehurst, Kate, 1996, « Metaphor and mind style in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest* », in *Style*, Vol. 30, n° 1, 143-166.

Stockwell, Peter, 2009, « The cognitive poetics of literary resonance », in *Language and Cognition* 1 (1), 25-44. DOI : 10.1515/LANGCOG.2009.002

Sorlin, Sandrine, 2010, *La défamiliarisation dans le roman anglais contemporain*, Marseille : Presses universitaires de la Méditerranée.

Sorlin, Sandrine, 2014, *La Stylistique anglaise, théories et pratiques*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Vinay, Jean-Pierre, Darbelnet, Jean, [1958] 2017, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier.

Traductologie

Assouline, Pierre, 2011 ; *La Condition du Traducteur*, Paris : Centre National du Livre (édition hors commerce).

Audet, Louise, Dancette, Jeanne, 2019, « Le mouvement de la création dans la traduction littéraire », publié en ligne par les auteures sur le portail Researchgate : https://www.researchgate.net/publication/41844770_Le_mouvement_de_la_creation_dans_la_traduction_litteraire, consulté le 15 mars 2019.

Baker, Mona, 2000, « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator », in *Target* 12/2, Amsterdam : John Benjamins, 241-266.

Balacescu, Ioana et Stefanink, Bernd, 2005, « Défense et illustration de l'approche herméneutique en traduction », in *Meta*, 50(2), 634-642. DOI: 10.7202/011007ar

Ballard, Michel, 1998, « La traduction du nom propre comme négociation », in *Palimpsestes* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 01 janvier 1998, consulté le 03 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1542> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.1542

Ballard, Michel, 2003, *Versus la version réfléchie – vol. I, repérages et paramètres*, Paris/Gap : Ophrys.

Ballard, Michel, 2004, *Versus la version réfléchie – vol. II, des signes au texte*, Paris/Gap : Ophrys.

Ballard, Michel, 2006, « La traductologie, science de l'observation », in M. Ballard (éd.), *Qu'est-ce que la traductologie ?* Arras : Artois Presses Université, 179-194.

Belingard, Laurence, Boisseau, Maryvonne et Sanconie, Maïca, 2017, « Traduire, créer », in *Meta* 62 (3), p. 489-500. Doi : 10.7002/1043944ar

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

Berman, Antoine, 1999, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil.

Berman, Antoine, 2008, *L'Âge de la traduction*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Boisseau, Maryvonne, 2009, « Les discours de la traductologie en France (1970-2010) : analyse et critique », in *Revue française de linguistique appliquée*, 2009/1 (Vol. XIV) : 11-24.

Boisseau, Maryvonne, 2017, « (Im)possible coïncidence des textes : l'ordinaire de la création. « The Sea in Winter » (Derek Mahon) / « La Mer hivernale » (Jacques Chuto) », in Belingard, Laurence, Boisseau, Maryvonne et Sanconie, Maïca (éds.), « Traduire, créer », in *Meta* 62 (3), 552-564. DOI : 10.7202/1043948ar

Bonnefoy, Yves, 2000, *la communauté des traducteurs*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.

Boase-Beier, Jean, 2003, « Mind Style Translated », in *Style*, 37/3, 253-265.

Collombat, Isabelle, 2005, « L'Oulipo du traducteur », in *Semen* [En ligne], 19 | 2005, mis en ligne le 16 mai 2007, consulté le 15 novembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/semen/2143>

Collombat, Isabelle, 2010, « L'empathie rationnelle comme posture de traduction », in *TranscUlturAl: A Journal of Translation and Cultural Studies*, 1 (3), 56-70.

Collombat, Isabelle, 2016, « Doute et négociation : la perception des traducteurs professionnels », in *Meta*, 61 (1), 145 -164. <https://doi.org/10.7202/1036987ar>

Collombat, Isabelle, 2019, « La traduction comme art d'interprétation ou l'erreur assumée » in, *L'erreur culturelle en traduction : lectures littéraires*, Schwerter, Stephanie, Gravet, Catherine et Barège, Thomas (éds.), Villeneuve d'Asq : Presses Universitaire du Septentrion.

Cordonnier, Jean-Louis, 1995, *Traduction et culture*, Paris : Hatier/Didier.

Delisle, Jean, [1993] 2013, *La traduction raisonnée – manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

Delisle, Jean, 2001, « L'évaluation des traductions par l'historien », in *Meta* n°462, 209-226. DOI : 10.7202/002514ar

Demanuelli, Jean et Demanuelli, Claude, 1995, *la traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Paris : Masson.

Dussart, André, 2006, « La traductologie : objet et objectifs », in M. Ballard (éd.), *Qu'est-ce que la traductologie ?* Arras : Artois Presses Université, 133-144.

Eco, Umberto, [2003] 2006, *Dire presque la même chose - Expériences de traduction*, trad. Myriem Bouzaher, Paris : Le Livre de Poche, (Collection *Biblio essais*).

Fabre, Marie, 2016, « La traduction comme métamorphose : une lecture de Bernard Simeone, à la lumière d'une expérience de traductrice d'Amelia Rosselli », in *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), avril 2016. Consulté le 28/03/2019. URL: <http://cle.ens-lyon.fr/italien/langue/la-traduction/la-traduction-comme-metamorphose-une-lecture-de-bernard-simeone-a-la-lumiere-d-une-experience-de-traductrice-d-amelia-rosselli>

Folkart, Barbara, 1991, *Le conflit des énonciations - Traduction et discours rapporté*, Montréal : Les Éditions Balzac, (Collection *L'Univers des discours*).

Fontanet, Mathilde, 2005, « Temps de créativité en traduction », in *Meta*, 50 (2), 432-447. DOI:10.7202/010992ar

Gambier, Yves, 2013, « Le traducteur : écho de sa tribu », in *Synergies Pologne* n° 10, 41-52.

Guidère, Mathieu, [2008] 2016, *Introduction à la traductologie : penser la traduction, hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles : De Boeck.

Guillaume, Astrid (éd.), 2016, *Traductologie et Idéologie*, Paris : L'Harmattan.

Harvey, Keith, 1995, « A Descriptive Framework for Compensation », in *The Translator*, 1/1, 65-86.

Hewson, Lance, 1995, « Images du lecteur », in *Palimpsestes*, 9/1995, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 151-162.

Hewson, Lance, 2015, « Comment peut-on être traductologue ? », in *Atelier de Traduction* n° 24, revue semestrielle réalisée par Le Centre de Recherches INTER LITTERAS de la Faculté des Lettres et Sciences de la Communication, Suceava : Editura Universitatii « Stefan cel Mare » din Suceava, 31-44.

Hewson, Lance, 2016, « Les incertitudes du traduire », in *Meta*, 61(1), 12-28.

Israël, Fortunato, 2006, « Souvent sens varie : le traducteur face à l'“instabilité du sens” », in *Le sens en traduction*, Caen : Minard, 11-20.

Kadiu, Silvia, 2019, *Reflexive Translation Studies - Translation as Critical Reflection*, Londres : UCL Press.

Ladmiral, Jean-René, 2010, « Sur le discours méta-transductif de la traductologie », in *Meta*, 55 (1), 4-14. DOI : 10.7202/039597ar

Lederer, Marianne, 2006, *La traduction aujourd'hui - le modèle interprétatif*, Caen : Lettres Modernes Minard.

Lederer, Marianne, 2008, « Des méthodes de recherche en traductologie », in C. Balliu (éd.), *Traduire : un métier d'avenir : colloque du 50^e anniversaire de l'ISTI, 14-15 octobre 2008. Vol. 1*, Bruxelles : Les Éditions du Hazard, 127-154.

Lederer, Marianne, 2016, Préface, in Guillaume, Astrid (éd.), *Traductologie et idéologie*, Paris : L'Harmattan.

Le Plouhinec, Valérie, Richard, Nicolas, 2013, « Le Grand Boum de Nicolas Richard » - entretien, in *Translittérature* n° 45, 5-14.

Loock, Rudy, 2006, « La faute : à traduire au pied de la lettre ? », in D'Amélio N. (éd.), *Au-delà de la lettre et de l'esprit : pour une redéfinition des concepts de source et de cible*, Actes du colloque Traduction / Traductologie. Mons, Belgique, 111-120.

Loock, Rudy, 2012, « « Komen traduire l'innovation orthographe : étude de cas » », *Palimpsestes* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 12 octobre 2014, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1037> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.1037

Loock, Rudy, 2016, *La traductologie de corpus*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Meschonnic, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Paris : Verdier.

Meschonnic, Henri, 2008 « Traduire au XXI^e siècle », in *Quadrens* n° 15, 55-62.

Meschonnic, Henri, 2009, « L'enjeu du traduire pour la théorie du langage », in *Septet - Des mots aux actes*, n° 2 « Des mots aux actes. Traduction et philosophie du langage », 33-46.

Nord, Christiane, 1991, *Text analysis in translation. Theory, method and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*, Amsterdam/Atlanta GA : Rodopi.

Nord, Christiane, 2008, *La traduction : une activité ciblée - introduction aux approches fonctionnalistes*, trad. Beverly Adab, Arras : Artois Presses Université.

- Ost, François, 2009, *traduire, Défense et illustration du multilinguisme*, Paris : Fayard.
- Rose, Adrienne K. H., 2016, « Retranslating Ibykos and Li Bai: Experimental, Rhizomatic, Multi-Media Transformations », in *Intertexts* 19/1 Special Issue: Translating the Ancient Classics in China and the West, 83-98.
- Roux-Faucard, Geneviève, 2008, *Poétique du récit traduit*, Caen : Lettres Modernes Minard.
- Steiner, George, [1998] 2008, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris : Albin Michel.
- Tarif, Julie, 2013, « De l'homogénéisation des associations lexicales créatives dickensiennes : le style dickensien mis à l'épreuve en traduction », in *Palimpsestes* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 18 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1895> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.1895
- Venuti, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility - A History of Translation*, London and New York : Routledge.
- Wechsler, Robert, 1998, *Performing Without a Stage: the Art of Literary Translation*, New Haven : Catbird Press.
- Wilhelm, Jane E., 2004, « Herméneutique et traduction : la question de "l'appropriation", ou le rapport du "propre" à "l'étranger" », in *Meta*, 49 (4), 768-776. DOI:10.7202/009780ar
- Wilson, Rita et Gerber, Leah, 2012, « introduction », in *Creative Constraints : Translation and Authorship*, Clayton, Victoria (Australia) : Monash University Press.
- Wuilmart, Françoise, 2019, « Traducteurs et traductrices », in *Histoire des traductions en langue française – XX^e siècle*, Paris : Verdier, 177-238.

Divers

- André, Jacques (dir.), 2013, *Les 100 mots de l'enfant*, Paris : PUF (Collection *Que sais-je ?*).
- Brès, Yvon, 2011, *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 2011/4 *L'attachement*, Paris : Vrin.
- Carroll, Lewis, [1961] 1999, *Alice au pays des merveilles, De l'autre côté du miroir*, Paris : Gallimard (Collection *Folio classique*).
- Coleridge, Samuel Taylor, [1817] 1974, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, George Watson (éd.), London, Melbourne & Toronto : Dent.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1980, *Mille Plateaux*, Paris : Seuil.
- Dulguerova, Elitza, 2001, « Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil », in *Cinéma*, 12 (1), 169-178. <https://doi.org/10.7202/024873ar>
- Foucault, Michel, [1966] 2016, *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard.

Girard, Marie-Josée, Bréart de Boisanger, Fanny, Boisvert, Isabelle et Vachon, Mélanie, 2015, « Le chercheur et son expérience de la subjectivité: une sensibilité partagée », in *Spécificités* n°8 (2), 10-20. <https://doi.org/10.3917/spec.008.0010>

Gosselin, Pierre, 2006 « La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement en méthodologies », in P. Gosselin et E. Le Coguidec (éds.), *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec : Presses de l'Université de Québec, 21-32.

Houdé, Olivier (éd.), 1998, *Vocabulaire des sciences cognitives*, Paris : Presses Universitaires de France.

Labasse, Bertrand, 2016, « Le statut des schémas cognitifs dans la production et la réception discursives », in *Pratiques* [En ligne], 171-172 | 2016, mis en ligne le 07 février 2017, consulté le 12 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/3163> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.3163>.

Lancri, Jean, 2006, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in P. Gosselin et E. Le Coguidec (éds.), *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec : Presses de l'Université de Québec, 9-20.

Lavelle, Patricia, 2012, « Ressemblance et réflexion dans La métaphore vive. Considérations à partir du différend Ricœur-Derrida », in *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 110, n° 1, 103-116. doi : 10.2143/RPL.110.1.2149606

McCourt, Frank, [1997] 2011, *Les cendres d'Angela, une enfance irlandaise*, trad. Daniel Bismuth, Paris : Belfond (Collection Pocket).

Merleau-Ponty, Maurice, [1945] 2003, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

Misslin, René, 2018, *Le comportement d'attachement ou l'orientation existentielle*, Saint-Denis : Publibook.

Montesquieu, [1721] 2006, *Lettres Persanes*, Paris : Le Livre de Poche (Collection Classiques).

Pillet, Violaine, 2007, « La théorie de l'attachement : pour le meilleur et pour le pire », in *ERES « Dialogue »*, 2007/1, n° 175, 7-14.

Ricœur, Paul, 1975, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil.

Schön, Daniel A., 1994, *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, trad. Jacques Heynemand et Dolorès Gagnon, Montréal : Éditions Logiques.

Tolstoï, Léon, [1952] 1988, *Anna Karénine*, trad. Henri Mongault, Paris : Gallimard (Collection Folio).

Sitographie

Site de l'association A.T.L.A.S. : <https://www.atlas-citl.org/association/>

Site de l'association A.T.L.F. : <https://www.atlf.org/>

Site collaboratif Babelio : <https://www.babelio.com/>

Site de la BBC : <https://www.bbc.co.uk/>

Site du dessinateur Quentin Blake : <https://www.quentinblake.com/>

Site de l'éditeur Bloomsbury : <https://www.bloomsbury.com/>

Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <https://www.cnrtl.fr/>

Site du Collège de France : <https://www.college-de-france.fr/>

Dictionnaire Merriam Webster en ligne : <https://www.merriam-webster.com/dictionary>

Dictionnaires collaboratifs en ligne dédiés à la langue familière et argotique :

<https://idioms.thefreedictionary.com>, onlineslangdictionary.com et

<https://www.urbandictionary.com>

Dictionnaire Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/>

Site de l'E.H.E.S.S. : <https://www.ehess.fr/>

Site d'Emma Donoghue : <https://emmadonoghue.com/>

Site de l'E.N.S. Lyon : <http://cle.ens-lyon.fr/>

Site de l'éditeur Gallimard : <http://www.gallimard.fr/>

Site officiel dédié à Russell Hoban : <https://www.russellhoban.org/the-russell-hoban-website>

Identifiants et référentiels pour l'enseignement supérieur et la recherche :

<https://www.idref.fr/>

Site des éditions Inculte : <https://inculte.fr/>

Site de l'écrivaine Kirsten Krauth <http://kirstenkrauth.com/>

Sites consacrés à la littérature contemporaine australienne : <https://anzlitlovers.com/> et

<https://www.austlit.edu.au/>

Carnet de recherche collectif des étudiants du Master professionnel Lettres spécialité Monde du Livre à l'Université d'Aix-Marseille : <https://mondedulivre.hypotheses.org/3673>

Site du journal *Le Monde* : <http://www.lemonde.fr/livres/>

Site de la chaîne américaine NPR : <https://www.npr.org/>

Dictionnaire bilingue en ligne Reverso : <https://www.reverso.net/>

Site de l'éditeur Scribe <https://scribepublications.com.au/>

Statistiques de l'édition, en ligne : www.edistat.com

Portail des statistiques : <https://fr.statista.com/statistiques/499305/tirage-moyen-edition-livre-france/>

Site de l'éditeur Stock : <https://www.editions-stock.fr>

Site du journal *Télérama* : <https://www.telerama.fr/>

Site du journal *The Daily Telegraph* : <https://www.telegraph.co.uk/>

Site du journal *The Guardian* : <https://www.theguardian.com>

Encyclopédie Universalis en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/>

Site de l'Université de Genève, laboratoire de recherche Innovation-Formation-Éducation : <http://www.unige.ch/fapse/life>

Table des matières

Introduction.....	9
Chapitre 1 : Une contribution à l'émergence d'une recherche-crédation en traductologie	
1. Objet de ma recherche doctorale	13
1.1 LE CHOIX DU CORPUS INITIAL ET SES MOTIVATIONS : UNE EXPERIENCE DE TRADUCTION SINGULIERE	13
1.2 VALIDITE EPISTEMOLOGIQUE DE L'OBSERVATION D'UN TEL CORPUS PAR LA TRADUCTRICE	15
1.3 LA NECESSITE METHODOLOGIQUE D'ELARGIR LE CORPUS A D'AUTRES ROMANS	17
1.4 L'UNITE DU CORPUS RETENU : UN HERITAGE LITTERAIRE COMMUN	18
1.5 OBJECTIFS DE MA RECHERCHE DOCTORALE	19
1.6 METHODOLOGIE RETENUE POUR L'EXAMEN DU CORPUS	21
2. Positionnement de ma recherche doctorale	23
2.1 SITUER LA REFLEXION D'UNE TRADUCTRICE-CHERCHEUSE AU SEIN DES DISCOURS TRADUCTOLOGIQUES	23
2.1.1 Un discours différentiel, linguistique et réflexif.....	23
2.1.2 Quelle conception de la traduction sous-tend un tel discours ?	26
3. Filiations traductologiques	29
3.1 L'HERITAGE D'ANTOINE BERMAN.....	29
3.2 L'HERMENEUTIQUE DE GEORGE STEINER	30
3.3 LA SOCIO-TRADUCTOLOGIE DE JEAN-MARC GOUANVIC.....	34
4. Les présupposés inhérents à une recherche-crédation en traductologie.....	36
4.1 L'AGIR PROFESSIONNEL ET L'ACQUISITION D'UNE APTITUDE A IMPROVISER	37
4.2 QUELLE CONCEPTION DE L'ART SOUS-TEND LA RECHERCHE-CREATION EN TRADUCTOLOGIE ?	39
4.2.1 Les deux conceptions de l'art littéraire	39
4.2.2 La traduction littéraire et les deux conceptions de l'art littéraire	41
4.3 LA TRADUCTION ET L'ECRITURE DEFAMILIARISANTE	43
4.4 LITTERARITE, CREATION LITTERAIRE ET TRADUCTION	46
5. La perspective sociologique	50
5.1 LA NECESSITE D'UN ANCRAGE SOCIOLOGIQUE.....	50
5.2 LES AUTEURS DES TEXTES SOURCES	51
5.2.1 Russell Hoban	51
5.2.2 Stephen Kelman	53
5.2.3 Emma Donoghue.....	55
5.2.4 Jon Bauer.....	57
5.3 LES EDATEURS FRANÇAIS COMMANDITAIRES DES TRADUCTIONS A L'ETUDE	58
5.3.1 Gallimard, institution du champ littéraire français	59
5.3.2 Stock et « La Cosmopolite »	61

5.3.3	Monsieur Toussaint Louverture : un micro-éditeur atypique	62
5.3.4	Analyse comparative d'estimations de ventes pertinentes	64
5.4	PROFIL DE DEUX MEMBRES DE LA COMMUNAUTE DES TRADUCTEURS.....	66
5.4.1	La communauté des traducteurs : une réalité sociale fragmentée	66
5.4.2	Les profils sociologiques en présence	69
6.	Le recours à une « métaphore de travail » : l'attachement.....	73
6.1	L'ATTACHEMENT : ANALYSE D'UNE NOTION ANCREE DANS LA PSYCHOLOGIE	75
6.2	LES ATTACHES SOCIOCULTURELLES DES PROFESSIONNEL·LES DE LA TRADUCTION.....	77
6.3	LE PROCESSUS TRANSDUCTIF AU PRISME DE LA NOTION D'ATTACHEMENT	78
6.4	DETACHEMENT ET RATTACHEMENT : LA DYNAMIQUE D'UNE OPERATION CULTURELLE.....	81
6.5	L'EMPREINTE DU TRUCHEMENT TRANSDUCTIF DANS LE TEXTE TRADUIT	83
 Chapitre 2 : De l'enfant-narrateur à la défamiliarisation: quels enjeux traductifs?		
7.	L'auteur, la voix de l'enfant-narrateur et le narrataire adulte	87
7.1	LA PLACE DE L'ENFANT-NARRATEUR DANS LA LITTERATURE GENERALE	89
7.2	LES PARADOXES DE LA NARRATION ENFANTINE	91
7.3	LE DISPOSITIF NARRATIF DES QUATRE ROMANS A L'ETUDE	94
7.4	L'ADHESION DU LECTEUR ET L'IMMERSION FICTIONNELLE	100
7.4.1	Le cadre analytique proposé par J.-M. Schaeffer	100
7.4.2	Le pacte ludique et l'immersion fictionnelle inhérents à mon corpus	103
7.4.3	Les deux postures d'immersion potentiellement induites par les romans à l'étude.....	106
7.4.4	L'identification suscitée par l'enfant-narrateur	112
7.5	LA DISTANCE VARIABLE ENTRE LE NARRATAIRE ET L'ENFANT-NARRATEUR	115
7.5.1	La question de la vraisemblance	115
7.5.2	La vraisemblance de la narration enfantine dans mon corpus	117
7.5.3	Le narrataire face au narrateur non-fiable	121
7.5.4	La distance ironique et la connivence	125
8.	La langue de l'enfant et la défamiliarisation	127
8.1	USAGES LITTERAIRES D'UNE LANGUE EN PORTE-A-FAUX	127
8.1.1	La priorité à une forme de cohérence fictionnelle interne	128
8.1.2	De l'écart linguistique à une stylistique de l'écart	130
8.1.3	Un retour à l'oralité	132
8.2	LA DEFAMILIARISATION COMME EFFET D'ECRITURE.....	138
8.2.1	L'orchestration dialogique d'une voix défamiliarisante.....	138
8.2.2	Défamiliarisation et <i>foregrounding</i>	139
8.2.3	La notion de <i>mind style</i>	143
8.2.4	Pour une approche cognitive du <i>mind style</i> juvénile	145
8.2.5	Principales caractéristiques du style cognitif immature	149

9.	Les enjeux traductifs liés à une écriture défamiliarisante.....	152
9.1	TRADUIRE – ENTRE IMMERSION FICTIONNELLE RECEPTRICE ET IMMERSION FICTIONNELLE CREATRICE	152
9.2	LA NATURE DU LIEN MIMETIQUE ENTRE LE TEXTE A TRADUIRE ET LA TRADUCTION.....	156
9.3	LA RE-CREATION D'UNE <i>ILLUSIO</i> : POUR UNE APPROCHE GLOBALE DE L'EFFET TEXTUEL ...	159
9.4	LES PRINCIPAUX ENJEUX TRADUCTIFS INHERENTS AU CORPUS : CONJUGUER LES EFFETS TEXTUELS	162
9.4.1	Restituer une voix authentique et singulière avec un autre matériau linguistique	163
9.4.2	Préserver la qualité émotionnelle du registre propre à la voix narrative de l'enfant	164
9.4.3	Trouver une pondération équivalente entre opacité et lisibilité.....	165
9.4.4	Libérer la charge d'oralité contenue dans l'original écrit.....	167
9.5	POINT D'ETAPE : POSTURES DE LA PERSONNE QUI TRADUIT ET DEGRES DE CREATIVITE	170

Chapitre 3 : Degrés de créativité dans la traduction de la voix de l'enfant-narrateur

10.	Prolégomènes à l'étude réflexive des textes traduits.....	173
10.1	LE TEXTE TRADUIT COMME OBSERVABLE.....	173
10.2	QU'EST-CE QU'UNE TRADUCTION CREATIVE ?.....	176
11.	<i>Room</i> d'Emma Donoghue : un laboratoire littéraire et un défi traductif.....	180
11.1	RETOUR SUR UNE EXPERIENCE DE TRADUCTION PARTICULIERE.....	181
11.2	BREVE PRESENTATION DU ROMAN ET DE SON PERSONNAGE-NARRATEUR	185
11.3	L'IMMERSION FICTIONNELLE ET LA DEFAMILIARISATION DANS <i>ROOM</i>	188
11.4	LE CADRE SPATIO-TEMPOREL DU RECIT DE JACK	192
11.4.1	Le cadre posé par l'incipit du roman	192
11.4.2	La temporalité du récit de Jack.....	193
11.4.3	L'espace de la captivité et « le Dehors »	196
11.5	TRADUIRE LA LANGUE DEFAMILIARISANTE DE JACK	199
11.5.1	L'idiolecte issu d'un environnement clos : des noms particuliers pour désigner les êtres et les choses	201
11.5.2	Premières solutions de traduction retenues pour construire l'idiolecte de Jack	212
11.6	L'ORALITE JUVENILE DU STYLE NARRATIF DE JACK.....	224
11.6.1	Les traits syntaxiques figurant la spontanéité de la langue parlée	224
11.6.2	Les déviances grammaticales typiquement juvéniles	229
11.6.3	La traduction des onomatopées	237
11.7	LA CREATIVITE LEXICALE DE JACK.....	242
11.7.1	Connivence et créations lexicales.....	242
11.7.2	Traduire l'expressivité des comparatifs.....	246
11.7.3	Jack et les mots-valises	252
11.8	PREMIERES CONCLUSIONS.....	259

12. Prolongements expérimentaux.....	261
12.1 DE LA REFLEXIVITE SUR L'AGIR DE LA TRADUCTRICE A LA TRANSCREATION.....	261
12.2 ANCRAGE THEORIQUE : DE L'ARBRE AU RHIZOME.....	264
12.3 PRESENTATION ET TRANSCREATIONS COMMENTEES D'UN EXTRAIT DE <i>ROOM</i>	267
12.3.1 Présentation du passage et de ses principales caractéristiques	267
12.3.2 Présentation et annotation réflexive de ma traduction initiale.....	271
12.3.3 Comparaison de l'extrait traduit remis à l'éditeur et de sa version publiée.....	273
12.3.4 Proposition de retraduction expérimentale	275
12.3.5 Réécritures sous un autre régime diégétique	277
12.3.6 Réécritures intertextualisées à contraintes.....	281
12.4 PRESENTATION ET TRANSCREATIONS COMMENTEES D'UN EXTRAIT DE <i>PIGEON ENGLISH</i>	289
12.4.1 Présentation commentée de l'extrait choisi	289
12.4.2 Transcréations commentées de l'extrait choisi	291
12.4.3 La traduction de N. Richard et ses transcréations	292
12.5 PRESENTATION ET TRANSCREATIONS COMMENTEES D'UN EXTRAIT DE <i>ROCKS IN THE BELLY</i>	296
12.5.1 Présentation commentée de l'extrait choisi	296
12.5.2 Transcréations commentées de l'extrait choisi.....	299
12.5.3 La traduction française de l'extrait choisi et ses transcréations.....	302
12.6 PRESENTATION ET TRANSCREATIONS COMMENTEES D'UN EXTRAIT DE <i>RIDDLEY WALKER</i> 305	
12.6.1 Présentation commentée de l'extrait choisi et de sa traduction française.....	305
12.6.2 Expérimentations menées à l'aide de moteurs de traduction.....	308
12.6.3 Post-édition créative	313
12.7 TRANSCREATIONS ILLUSTREES	316
12.8 PREMIER BILAN DE L'APPROCHE EXPERIMENTALE	324
12.9 UNE PEDAGOGIE DE LA TRADUCTION PAR LA PRATIQUE CREATIVE ET REFLEXIVE	325
12.9.1 Objectif de l'atelier de traduction créative	325
12.9.2 Organisation de l'atelier et exercices proposés	327
12.9.3 Prolongements réflexifs de l'atelier.....	330
12.9.4 Ce qu'une réflexivité en pratique peut enseigner aux traducteurs	333
Conclusion.....	337
Bibliographie.....	349
Index.....	366

Index

- adhésion au récit, 339
- agir professionnel, 12, 15, 35, 36, 37, 50, 73, 185, 204, 261, 326, 334, 343, 347
- attachement, 73-82, 85, 114, 153, 170, 171, 226, 259, 317, 320, 358, 359
- compensation, 32, 204, 240, 241, 242, 246, 247, 249, 284, 356
- corrections éditoriales, 195, 203-204, 227, 231, 232, 251, 255, 256, 257, 273-274, 275, 346
- création lexicale, 237, 242-252, 257, 299, 311
- créativité, 3, 6, 12, 16, 22, 37, 43, 83, 131, 151, 170, 171, 173, 176-180, 199, 234, 236, 241, 242, 260, 262, 309, 310, 314, 335, 342-343, 356
- déclencheur de créativité, 131, 177, 199, 236, 244,
- défamiliarisation, 12, 22, 43-46, 87, 127, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 150, 152, 160, 166, 188, 190, 191, 197, 199-200, 212, 236, 259, 305, 306, 340, 354
- dénomination, 201, 209, 211, 250
- désignation, 201, 202, 206, 207, 208, 210, 212, 213, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 242, 260, 350
- déviance stylistique, 9, 131, 141, 144, 146, 152, 180, 205, 222, 223, 225, 230, 232, 234, 235, 246, 247, 250, 251, 272, 340, 354
- dispositif narratif, 94-96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 123, 126, 127, 128, 129, 133, 152, 153, 154, 156, 157, 186, 191, 199, 266, 277, 301, 339, 340, 351
- distance épistémologique de la traductrice-traductologue, 16, 32, 80, 261
- écart (temporel, cognitif, stylistique), 99, 127, 128, 130, 131, 137, 179, 216, 218, 223, 226, 230, 233-234, 236, 238, 246, 247, 248, 270, 272, 281, 308, 340
- effet de distance, 99, 114, 115, 116, 119, 122, 123, 125, 126, 127, 142, 149, 165, 166, 167, 179, 184, 191, 199, 215, 219, 305, 307, 339
- empathie, 32, 80, 84, 122, 123, 126, 142, 144, 154-155, 156, 165, 339, 356
- ethos de la traductrice, 35, 77, 156, 165, 171, 256, 260, 261, 331
- étrangisation, 44-45, 351
- focalisation, 44, 94-95, 96, 99, 102, 105, 106, 113, 186, 188, 301, 316, 339, 346
- habitus de la traductrice, 35-36, 154, 166, 171, 182, 183, 256, 261, 296, 327, 331, 341, 354
- herméneutique, 26-29, 30, 31-33, 42, 74, 82, 83, 85, 125, 140, 148, 308, 333, 339, 355, 358
- idiolecte, 127, 128, 130, 134, 138, 200, 201, 212, 216, 218, 270, 271, 280, 281, 290
- illusio*, 35, 50, 159, 160, 162, 166, 173, 259, 261, 341
- immersion fictionnelle, 22, 100-105
- immersion fictionnelle empathique, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 123, 126, 144, 153
- intériorisation fictionnelle immersive, 106, 112, 114, 123, 126, 145, 153
- lisibilité, 27, 28, 165, 183, 195, 202, 226, 229, 236, 271, 272, 335, 340
- métaphore de travail, 9, 73-75, 82, 85, 153, 338
- métaphore vive, 74, 136, 137, 139, 164, 310, 359
- narrateur faillible, 122-123, 139, 197, 203, 339
- narrateur non-fiable, 121-124, 139, 197, 203, 311, 339, 353
- onomatopée, 133, 237-242, 270, 273, 274

oralité, 11, 130, 132-136, 164, 167, 168, 169, 177, 200, 202, 224-225, 236, 262, 272, 281, 340, 342
 poïésis, 3, 30, 46, 73, 161, 179, 338
 posture de la traductrice, 3, 50, 75, 79-80, 108, 114, 152-154, 156, 170, 171, 176, 179, 261, 262, 330, 338, 339, 340, 341, 356
 recherche-création, 3, 6, 9, 11, 12, 13, 17, 36, 37, 39, 40, 46, 48, 74, 337, 338, 347, 348
 réflexivité, 3, 12, 21, 38, 39, 73, 175, 183, 184, 227, 242, 261, 262, 268, 309, 310, 315, 324, 325, 329, 331, 333, 334, 336, 337, 341, 342, 343, 344, 347
 régime homodiégétique, 89, 93-94, 95, 96, 99, 102, 103, 104, 106, 111, 112, 113, 115, 117, 120, 122
 signifi  ance, 11, 30, 35, 42, 161, 162, 169, 246, 259, 308, 324

style cognitif (*mind style*), 3, 4, 142, 143-147, 148, 149, 150, 151, 162, 163, 165, 166, 184, 188, 200, 201, 210, 219, 225-227, 230, 236, 238, 243, 259, 260, 269, 270, 278, 281, 290, 298, 301, 307, 310, 316, 345, 346, 350, 354, 355
 tendance homogénéisante, 222, 223, 224, 229, 239, 240, 358
 transposition, 284, 291-292, 328
 voix narrative, 3, 9, 10, 11, 12, 18, 19, 47, 49, 58, 81, 85, 87, 88-90, 92, 98, 102, 105, 106, 107, 109, 117, 118, 119, 127, 128, 137, 138, 144, 152, 162-163, 164, 167, 168-170, 179, 182, 212, 254, 260, 261, 269, 277, 278, 299, 337, 339, 340, 345, 346, 347, 350, 351, 352
 vraisemblance, 115-120, 126, 173, 213, 215, 216, 351

Résumé

Cette thèse est consacrée à l'étude des enjeux traductifs soulevés par la voix de l'enfant-narrateur en littérature générale. Le corpus est composé de quatre romans de langue anglaise contemporains destinés à un lectorat adulte – *Room* (E. Donoghue), *Rocks in the Belly* (J. Bauer), *Pigeon English* (S. Kelman) et *Riddley Walker* (R. Hoban) – et de leurs traductions françaises. Les apports croisés de la socio-traductologie, de la critique littéraire et des théories de la fiction sous-tendent et nourrissent un discours épistémologique émanant de la pratique réflexive d'une traductrice qui a choisi un corpus constitué en partie de ses propres traductions. Ce discours contrastif, linguistique et réflexif porte à la fois sur la traduction comme *poïesis* ou création textuelle, comme agir professionnel et comme vécu individuel. Ces différentes facettes de l'activité traductive sont étroitement associées à la flexibilité dans les postures adoptées par la praticienne dans la relation textuelle qu'elle noue avec la voix narrative perçue dans le texte de départ. La méthodologie adoptée repose non seulement sur l'analyse comparative des textes sources et cibles mais aussi sur l'écriture de transcréations qui offrent un support expérimental au discours réflexif axé sur les romans étudiés et sur l'écriture traductive. En effet, la narration décentrée et l'esthétique de la défamiliarisation mises en œuvre pour représenter un style cognitif juvénile font du corpus étudié un matériau textuel propice à l'étude des degrés de créativité inhérents à toute écriture traductive. L'écriture de transcréations conçues comme traductions libres, inspirées de la poétique des textes étudiés, correspond donc au plus grand degré de créativité en traduction. Une telle pratique de la traduction libre constitue également le support d'une pédagogie expérimentale et réflexive de la traduction professionnelle, destinée à des praticien·nes qui envisagent de se tourner vers la traduction littéraire ou vers la traduction éditoriale, journalistique ou technique.

Mots clés : Recherche-crédation, transcrédation, enfant-narrateur, style cognitif, défamiliarisation, réflexivité.

Abstract

This thesis is dedicated to the study of the translation issues raised by the child narrator's voice in general literature. The corpus comprises four anglophone contemporary novels – *Room* (E. Donoghue), *Rocks in the Belly* (J. Bauer), *Pigeon English* (S. Kelman) and *Riddley Walker* (R. Hoban) – that target an adult readership, and their French translations. Built on inputs from sociology of translation, literary criticism and fiction theory, the epistemological discourse draws upon the reflective practice of a translator who chose a corpus comprising some of her own translations. This contrastive, linguistic and reflexive discourse deals with translation as a *poïesis* or text creation, as professional action and as an individual experience. These different aspects of translation as an activity are closely linked to the practitioner's flexible approach to the textual relationship she engages in with the narrative voice perceived in the source text. The chosen methodology relies not only on a comparative analysis of source texts and target texts but also on writing transcreative texts that provide the researcher with the experimental basis for a reflexive discourse on the novels in study and on translation writing. Indeed, owing to the off-centre narrative and defamiliarizing aesthetics that partake in the representation of a juvenile mind style, the corpus in study constitutes a suitable text material to study the degrees of creativity inherent in the writing of any translation. Thus, writing transcreations considered as free translations and inspired by the poetics of the novels in study corresponds to the greatest degree of translation creativity. This way of practicing free translation is also a means of developing an experimental reflexive pedagogy of professional translation destined to practitioners who wish to turn to literary translation or to editorial, journalistic and technical translation.

Key words: Research-creation, transcreation, child narrator, mind style, defamiliarization, reflexivity.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
ED 622 Sciences du langage
CLESTHIA - Langage, systèmes, discours - EA 7345
4, rue des Irlandais 75005 Paris