



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

AVEC ARMES ET BAGAGES

Le passage d'une culture à une autre
par la traduction

par François Morghèse

sous la direction de Madame Roda P. Roberts

Thèse présentée à

l'École de Traducteurs et d'Interprètes

de l'Université d'Ottawa

pour l'obtention de la Maîtrise en Traduction

Université d'Ottawa

École de Traducteurs et d'Interprètes



François Morghèse, Ottawa, Canada, 1992



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-85777-3

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Madame Roda P. Roberts, PhD, professeur titulaire à l'École de traducteurs et d'interprètes de l'Université d'Ottawa, qui a accepté de diriger ma thèse. Ses vastes connaissances et ses précieux conseils, sa puissance de travail et son enthousiasme communicatifs m'ont permis de mener à bien mon entreprise. Je lui exprime ici toute ma gratitude.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1. Choix du sujet	1
2. Délimitation du domaine de la culture	3
2.1. Culture et civilisation	3
2.2. Définition de la culture	4
3. Méthode de travail	7
3.1. Recours à un corpus	7
3.1.1. Genres littéraires	8
3.1.2. Langues de départ et d'arrivée	9
3.1.3. Aspects culturels	9
3.1.4. Degré d'occurrence des éléments culturels	9
3.2. Dépouillement et classement des éléments culturels	10
3.3. Délimitation des aspects à traiter	10
3.4. Analyse des exemples retenus	11
4. Objectifs particuliers de la thèse	12
5. Présentation de la thèse	13
CHAPITRE I. CADRE CONCEPTUEL	15
1. Communication et culture	15
2. Langue et culture	17
3. Texte et culture	19
4. Traduction et culture	23
5. Rôle des éléments culturels dans le texte	25
CHAPITRE II. NOMS PROPRES	31
Introduction	31
1. Toponymes	35
1.1. Définition	35
1.2. Présence	36
1.3. Toponymes employés comme simples désignateurs	36
1.3.1. Toponymes transcrits	37
1.3.2. Toponymes traduits	40
1.3.3. Transcription ou traduction des toponymes	42
1.4. Toponymes employés comme symboles	43

2. Anthroponymes	44
2.1. Définition	45
2.2. Présence	46
2.3. Noms réels	46
2.3.1. Adaptation/Glose	46
2.3.2. Maintien du nom original	48
2.4. Noms fictifs	49
2.4.1. Maintien dans la langue originale	50
2.4.2. Traduction	51
2.4.3. Adaptation	52
2.5. Surnoms	53
2.5.1. Obstacles linguistiques	53
2.5.2. Obstacles culturels	54
2.5.3. Obstacles dus à la langue et à la culture	55
3. Éponymes	56
3.1. Définition	56
3.2. Présence	57
3.3. Éponymes à caractère universel	57
3.4. Éponymes à caractère national	57
3.4.1. Transcription	57
3.4.2. Utilisation d'un nom commun	58
3.4.3. Utilisation d'un éponyme équivalent	59
3.5. Éponymes formés d'un générique et d'un nom propre	60
3.6. Éponymes à valeur de symbole	61
Conclusion	61
CHAPITRE III. LOCUTIONS ET PROVERBES	63
Introduction	63
1. Locutions	65
1.1. Définition	65
1.2. Présence	66
1.3. Traduction	67
1.3.1. Équivalent fonctionnel	67
1.3.2. Calque	68
1.4. Limites au choix de la méthode	72
1.4.1. Limites établies par la langue	72
1.4.2. Limites établies par le contexte	75
1.4.3. Limites établies par la culture d'arrivée	79
2. Proverbes	80
2.1. Définition	80
2.2. Présence	82
2.3. Traduction	82
2.3.1. Fond : remplacement par un proverbe de LA	83
2.3.2. Forme : traduction littérale	86
2.3.3. Limites au choix de la méthode	88
2.4. Attitude des écrivains	92
Conclusion	93

CHAPITRE IV. HUMOUR ET JEU DE MOTS	95
1. Humour	96
1.1. Nature	96
1.2. Traduction	97
2. Jeu de mots	103
2.1. Nature	103
2.2. Traduisibilité	105
2.3. Techniques de traduction	108
2.4. Jeu de mots à caractère linguistique	113
2.4.1. Polysémie	113
2.4.2. Homonymie	116
2.4.3. Paronymie	119
2.5. Jeu de mots à caractère culturel	122
2.5.1. Culture nationale	122
2.5.2. Culture universelle	127
Conclusion	201
CHAPITRE V. FAITS DE CULTURE	130
1. Culture en vrac	131
2. Événements	137
3. Activités ludiques	141
4. Institutions	145
5. Arts et lettres	152
6. Sport	159
CHAPITRE VI. ÉTUDE COMPARATIVE D'UN EXTRAIT DE <i>RABBIT IS RICH</i>	171
1. Étude générale	172
1.1. Analyse du texte de départ	172
1.1.1. Fréquence des éléments culturels	172
1.1.2. Rôle des différents éléments culturels	173
1.2. Étude comparative des traductions française et italienne	176
1.2.1. Généralités	176
1.2.2. Noms propres	176
1.2.2.1. Toponymes	177
1.2.2.2. Anthroponymes	178
1.2.2.3. Éponymes	179
1.2.3. Mesures	180
1.2.4. Locutions	182
1.2.5. Jeu de mots	183
1.2.6. Faits de culture	185
1.2.6.1. Culture en vrac	185
1.2.6.2. Institutions	187
1.2.6.3. Sport	189
1.3. Méthodes et résultats	191
2. Étude détaillée d'un échantillon de <i>Rabbit Is Rich</i> (Original et traductions)	191
2.1. Noms propres	192
2.1.1. Toponymes	192
2.1.2. Anthroponymes	193
2.1.3. Éponymes	194
2.2. Mesures	195
2.3. Locutions	196

2.4. Faits de culture	197
2.4.1. Sport	197
Tableau récapitulatif	199
CONCLUSION	201
ANNEXES	
Annexe 1. Ventilation des aspects culturels par oeuvres littéraires	221
Annexe 2. Ventilation des oeuvres littéraires par aspects culturels	225
Annexe 3. Autres exemples	227
Annexe 4. Extraits de <i>Rabbit Is Rich</i> , <i>Rabbit est riche</i> et <i>Sei ricco, Coniglio</i>	236
BIBLIOGRAPHIE	255

INTRODUCTION

1. Choix du sujet

Notre intérêt pour la traduction des éléments culturels a été éveillé par la lecture de *La Femme du Dimanche* (1975), version française du roman italien de Carlo Fruttero et Franco Lucentini, *La Donna della Domenica* (1987)¹. Au cours de cette lecture en effet, nous sommes tombé sur cette toute petite phrase, "Bonjour, architecte", qui nous a fait marquer un léger temps d'arrêt. Pourquoi cette réaction? À l'analyse, elle s'explique par le fait qu'il s'agit d'une entorse au code culturel de la langue d'arrivée. En effet, si les Italiens aiment bien mentionner les titres honorifiques ("commandatore", "cavaliere"²), ou professionnels ("dottore", "ragionere" ou, comme ici, "architetto"), les Français, eux, préfèrent les taire. C'est ce qui explique le caractère incongru de ce "Bonjour, architecte.", qui montre clairement par ailleurs que la violation d'un code culturel, qu'elle soit volontaire ou pas, ressort suffisamment pour "accrocher" le lecteur.

Cette réaction à une légère entorse au code culturel français nous a mis sur la voie de cette traduction pas comme les autres : la traduction de la culture. Notre expérience de traducteur de textes pragmatiques³ nous avait tenu à l'écart de ce genre de situation et nous avait porté à nous pencher surtout sur les problèmes purement linguistiques de la traduction. Il nous a donc paru intéressant de voir quelles formes, outre celle que nous venons d'évoquer, pouvait prendre la traduction de la culture, et

¹ Le hasard de la disponibilité des ouvrages a fait que nous avons parfois travaillé avec une traduction dont l'édition était antérieure à celle de l'oeuvre originale. On trouvera pour cette dernière la date de première publication dans la bibliographie.

² Par imitation de l'italien, "cavalier" a été utilisé en France au XVII^e siècle.

³ C'est-à-dire de textes non littéraires, "qui servent essentiellement à véhiculer une information et dont l'aspect esthétique n'est pas l'aspect dominant" (Delliale, 1980, 22).

nous avons à partir de là entrepris d'explorer ce nouveau secteur en étant particulièrement attentif dans nos lectures aux occurrences culturelles et en choisissant les ouvrages les plus susceptibles de nous fournir d'autres exemples de traduction culturelle.

Parallèlement, nous nous sommes mis à la recherche d'articles qui auraient pu être écrits sur le sujet dans différentes publications afin de comparer théorie et pratique. Nous avons ainsi épluché des revues venant d'horizons divers, comme *Babel* (FIT), *Meta* (Canada), *Traduire* (France), *Translation Review* (É-U), *The Incorporated Linguist* (G-B), *The A.T.A. Chronicle* (É-U), *Studia Neophilologica* (Suède), et consulté divers ouvrages, dont les *Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire*. Nous nous sommes ainsi aperçus que les théoriciens⁴ de la traduction ne s'étaient pas particulièrement penchés sur cette question de la traduction de la culture⁵, et nous avons trouvé là une justification supplémentaire à notre étude.

Les articles que nous avons retenus pour étayer notre travail traitaient de différentes facettes de la question, mais une idée en est ressortie très clairement : la traduction de la culture pose d'importants problèmes. Certains théoriciens, comme Yowell Y. Aziz (1982, 25), prétendent d'ailleurs que ces problèmes surpassent en difficulté les problèmes linguistiques : "Translation is not merely a linguistic process, it also involves culture. In fact, cultural differences often pose greater difficulties for a translator than linguistic differences do." Pour d'autres, Monique Jacqmain et Herman Cole par exemple, ces difficultés font naître une certaine appréhension, ce qui leur fait dire à propos d'Astérix : "À première vue, il pouvait paraître impossible de traduire cette bande dessinée si typiquement française" (1970, 4). D'autres encore, comme Naïm Kattan et Claude Romney, versent même dans le pessimisme. Pour le premier (1982, 403), "l'oeuvre appartient à une civilisation. L'ignorer, l'en détacher, tenter de la doter d'une civilisation d'emprunt, c'est ignorer son irréductible individualité." Quant à la seconde (1984, 280), elle nous dit à propos de la traduction d'*Alice's Adventures in Wonderland* :

⁴ Nous les avons appelés théoriciens et non pas auteurs pour les distinguer dans cette étude des auteurs d'oeuvres littéraires. Mais il est évident qu'il existe parmi eux des praticiens. Ainsi, Albert Bensoussan, dont il sera question plus loin, a traduit, entre autres, Vargas Llosa, Onetti, Puig, Donoso et G. Cabrera Infante.

⁵ Nous n'avons trouvé aucun ouvrage entièrement consacré à la traduction de la culture.

Les problèmes de traduction auxquels se sont heurtés les traducteurs sont nombreux. Ils sont certainement responsables en partie de l'impression d'étrangeté que ressent le lecteur français au contact du livre. Même les plus habiles des traducteurs ne sont pas parvenus à le mettre à la portée du public français et on ne peut pas véritablement leur en tenir rigueur.

Cette difficulté que pose la traduction de la culture, ainsi exposée par les théoriciens, nous a incité, et c'est là l'objectif général de notre thèse, à examiner la façon dont les traducteurs ont abordé dans la pratique le transfert des éléments culturels. Dans cette optique, nous avons commencé par faire un retour en arrière afin de définir les concepts dans lesquels s'inscrit notre recherche et, en particulier, la notion de culture.

2. Délimitation du domaine de la culture

Pour bien cerner l'objet de notre étude et ne pas nous écarter de notre objectif général, il était essentiel en effet d'établir d'abord ce qu'il faut entendre par culture.

Cette démarche n'est pas aussi simple qu'elle pourrait le paraître à première vue, et nous nous sommes heurté à une double difficulté : une certaine confusion entre "culture" et "civilisation", d'une part, et la multiplicité des définitions de "culture", d'autre part.

2.1. Culture et civilisation

À l'instar de Georges Mounin (1976, 59), quand il affirme "qu'il y a des 'cultures' (ou des 'civilisations') profondément différentes, qui constituent non pas autant de 'visions du monde' différentes mais autant de 'mondes' réels différents", certains auteurs emploient indistinctement "culture" et "civilisation". C'est le cas par exemple de Philippe Bénéton (1975, 140), qui écrit : "*Civilisation* est le terme le plus usuel, il a généralement pour synonyme ou quasi-synonyme *culture* et comme adjectif...*culturel*". Mais il nuance tout de suite après sa position :

Les deux substantifs ne sont cependant pas interchangeables. Leurs champs d'application se recoupent, mais sans se confondre : à l'échelle de plusieurs sociétés, la primauté de *civilisation* est plus nette - *civilisation* a fréquemment, à la différence de *culture*, une dimension supra-nationale -; au niveau "infra-sociétal" en revanche (un groupe, une classe sociale), seul *culture* est utilisé.

Alain Birou (1966, 50) voit d'ailleurs dans cette dimension supra-nationale un trait caractéristique de la civilisation : "La civilisation s'étend à une aire plus étendue que la culture, englobant plusieurs peuples distincts, les cultures de ceux-ci pouvant être partiellement différentes." Et Mohamed Lahbabi (1971, 24) exprime à peu près la même idée quand il affirme :

La culture nationale peut se définir comme la concrétisation du génie d'un peuple dans son travail, sa vision du monde et ses comportements, tandis que la civilisation serait, pouvons-nous dire, l'objectivation des génies de tous les peuples dans leurs efforts conjugués au cours de l'histoire humaine : un patrimoine commun; diversité dans l'unité, voilà les cultures, brassage du divers dans l'un, voilà la civilisation.

Pour notre part, et ce sera là notre position dans cette thèse où nous restons au niveau des sociétés, nous dirons pour résumer avec A. W. Green que "toutes les civilisations sont des cultures, mais toutes les cultures ne sont pas des civilisations"⁶.

2.2 Définition de la culture

Ayant ainsi situé la culture par rapport à la civilisation, il nous faut maintenant en déterminer la nature. C'est là, ainsi que nous l'avons laissé entendre, une entreprise pleine d'embûches, comme en témoigne la multiplicité des définitions adoptées par les auteurs de différents articles traitant des problèmes de la traduction culturelle. Certains, comme Leon Y. Barkho (1987, 143), ont fait appel à un linguiste connu : "Sapir defines culture as 'the socially inherited assemblage of practices and beliefs that

⁶ Cité par J.-P. Fichou (1979, 25).

determine the texture of our lives'.⁷ D'autres, tel Carlo Antonio Castro (1986, 275), proposent leur propre définition : "Cultura es el conjunto de elementos materiales (cosas tangibles) y no materiales (axiología, metas, instituciones, formas de conducta) que permiten la convivencia y el desenvolvimiento de una sociedad humana." D'autres encore se sont contentés d'une description (Jean Thévenot, 1976, 11)⁷ ou d'un classement (Eugene Nida, 1945, 196)⁸.

Cependant, le sujet est tellement vaste, la notion si difficile à cerner qu'un grand nombre d'ouvrages ont été entièrement consacrés à cette définition⁹. Nous retiendrons pour notre part le célèbre *Notes towards the Definition of Culture*, dans lequel T.S. Eliot (1948, 13) précise ainsi son intention : "My aim is to help to define a word, the word *culture*." Comme il l'explique dans sa thèse, Eliot (1948, 21) voit en fait trois sens dans ce mot :

The term *culture* has different associations according to whether we have in mind the development of an *individual*, of a *group or class*, or of a *whole society*. It is a part of my thesis that the culture of the individual is dependant upon the culture of a group or class, and that the culture of the group or class is dependant upon the culture of the whole society to which that group or class belongs. Therefore it is the culture of the society that is fundamental [...].

Fondamentale et particulièrement appropriée à notre objectif. C'est en effet cette dernière acception de culture qui nous intéresse ici puisque c'est sur elle que nous avons fait porter notre étude.

Dans le cadre de cette acception, nous nous sommes arrêté tout d'abord sur la définition que propose Margaret Mead (1955, 12-13) :

⁷ "Comme si je liais une photo de groupe de gauche à droite et de bas en haut, je dirais que j'y vois une manière d'être, de penser, de sentir, de vivre - nourriture, logement, habillement, travail, loisirs - et de vivre ensemble - en harmonie ou en se chamaillant - sur un même territoire et en s'appuyant sur des traditions données, identiques ou complémentaires, le tout étant cimenté par l'usage d'une langue commune."

⁸ "Translation problems, which are essentially problems of equivalence, may be conveniently treated under (1) ecology, (2) material culture, (3) social culture, (4) religious culture, and (5) linguistic culture."

⁹ Citons, par exemple, *Histoire de mots : culture et civilisation* (1975), de Philippe Bénéton, et *La culture, analyse et prospective* (1983), de Gérard Rehban.

It [culture] covers not only the arts and sciences, religions and philosophies, to which the word "culture" has historically applied, but also the system of technology, the political practices, the small intimate habits of daily life, such as the way of preparing or eating food, or of hushing a child to sleep.

Cette mise en relief des usages de la vie quotidienne a particulièrement retenu notre attention, accessoirement, parce qu'ils foisonnent dans un ouvrage comme *Rabbit Is Rich* (1981), de John Updike, dont nous allons parler abondamment dans les pages qui suivent, mais surtout, parce que nous sommes d'avis, avec Geneviève Zarate (1986, 12), que :

C'est dans l'infiniment petit des relations sociales que l'appartenance culturelle se construit et se signe; à la mesure de chaque décision, de chaque choix, de chaque attitude que le quotidien impose. Dans l'addition de ces faits infinitésimaux, dont chacun pris isolément peut être d'une portée limitée pour celui-là même qui les exécute comme pour celui qui en serait le spectateur occasionnel, se dessine la cohérence d'une vision du monde.

Toutefois, nous avons finalement retenu la définition de la culture que donne Indrei Ratiu (1988, 13-14) dans *Leaders sans frontières* :

La culture est un ensemble complexe de normes, de valeurs, de comportements et de création matérielle, qui distinguent les membres d'un groupe humain des membres d'autres groupes humains, et qui en sont aussi bien les causes que les effets.

Cette définition a en effet le mérite de présenter la culture sous une double perspective dont les éléments sont non pas opposés, comme le prétendent certains, mais complémentaires. Elle situe en effet l'être culturel à une jonction. En amont, il y a les causes. C'est la vision du monde qui lui a été transmise. C'est, pour employer une image moderne, le "logiciel mental", la "programmation culturelle" qu'il renferme en lui. Cet aspect est celui qu'envisagent James Spradley et David McCurdy (1980, 2) lorsqu'ils disent : "Culture is the acquired knowledge that people use to interpret experience and generate behavior." Ainsi conçue, la culture est donc un modèle qui aide les membres d'un groupe donné à se comporter.

En aval, on trouve les effets. L'être culturel applique la vision du monde qu'il a reçue et la fait évoluer en la rajustant constamment. C'est de cette façon que Marvin Harris voit les choses dans sa définition : "The culture concept comes down to behavior patterns associated with particular groups of people, that is to 'customs' or to people's 'way of life'"¹⁰. La culture est dans ce cas la manifestation extérieure d'un état de fait.

3. Méthode de travail

L'étude de la traduction de cet "ensemble complexe" qu'est la culture est une tâche gigantesque que nous avons dû délimiter tout au long de nos recherches.

3.1. *Recours à un corpus*

Ayant décidé de fonder notre étude sur un certain nombre d'exemples concrets, nous avons donc entrepris de rechercher des ouvrages susceptibles, par le sujet traité ou le cadre dans lequel l'action se déroulait, de renfermer un certain nombre d'allusions à une ou plusieurs cultures. Nous avons ensuite essayé de nous procurer une ou plusieurs traductions de ces ouvrages, dans la même langue ou dans des langues différentes¹¹.

Les ouvrages que nous avons retenus appartiennent tous au domaine littéraire. Ce choix n'implique nullement qu'il n'y a pas de manifestations de la culture dans des textes pragmatiques. Il y a une telle différence entre le droit civil et la *common law* par exemple que les faits culturels susceptibles d'être étudiés ne manquent pas dans des textes juridiques. Et ce que l'on dit dans une étude ou un rapport, la façon dont on le présente, les détails que l'on précise varient là aussi d'une culture à l'autre,

¹⁰ Marvin Harris, *The Rise of Anthropological Theory*, New York, Thomas Y. Crowell, 1968. Cité par Daniel Shaw (1987, 25).

¹¹ Cette recherche ne s'est pas faite sans mal puisqu'il nous a fallu courir les librairies spécialisées dans la vente de livres d'occasion, avoir recours aux prêts interbibliothèques et nous rendre aussi à la Bibliothèque Nationale à Paris.

comme le signale Brian Mossop (1983, 259) en commentant la traduction d'un texte scientifique du français à l'anglais : "I deleted the entire passage about the village because its personal and anecdotal quality was foreign to comparable English scientific writing." Cependant, malgré ces possibilités qui s'offraient à nous, nous avons choisi de nous tourner vers la littérature, d'une part, parce que c'est à la lecture d'un roman que nous nous sommes intéressé à cet aspect de la traduction et, d'autre part, parce que les textes littéraires renferment des exemples plus ponctuels¹² et plus variés que les textes pragmatiques que nous avons évoqués plus haut. Par ailleurs, c'est le désir de mettre l'accent sur l'omniprésence de la culture, de la faire apparaître en filigrane tout au long de cette étude qui a guidé le choix de notre corpus, entièrement orienté vers la diversité : diversité dans les œuvres littéraires étudiées, diversité dans les langues de départ et d'arrivée et diversité dans les aspects culturels traités.

3.1.1. Oeuvres littéraires

Notre corpus littéraire se divise en deux grandes catégories : romans et bandes dessinées. Si nous nous sommes limité dans la seconde aux albums d'Astérix, la gamme s'étend largement à l'intérieur de la première. Pour ce qui est des auteurs d'abord, on y trouve des maîtres de la littérature, comme Albert Camus et Miguel Angel Asturias, qui ont reçu tous deux le Prix Nobel, John Updike ou Alberto Moravia, aussi bien que des écrivains plus modestes, tels que Carlo Fruttero et Franco Lucentini ou Harold Robbins. En ce qui concerne ensuite les types de romans, l'éventail va du simple roman policier au roman à caractère politique ou de mœurs. Enfin, la diversité à ce chapitre se manifeste par la fréquence d'apparition des éléments culturels dans les œuvres. Certaines baignent entièrement dans une culture donnée. Dans d'autres, les traits culturels n'émergent qu'occasionnellement.

¹² Encore que les mêmes aspects peuvent se retrouver dans différents genres de textes. Ainsi, les noms propres peuvent se rencontrer dans des textes de toute nature, qu'ils soient littéraires ou techniques. Dans le domaine de la traduction technique, Jean Maillot (1981, 141) propose entre autres exemples : "Quant à nos courants de Foucault, ils sont partout ailleurs des courants tourbillonnaires sous la forme de eddy currents, Wirbelströme, etc."

3.1.2. Langues de départ et d'arrivée

C'est encore sur la diversité, destinée à établir l'omniprésence de la culture, que se fonde notre choix des langues de départ et d'arrivée. Nous avons mêlé plusieurs combinaisons à partir des quatre langues suivantes : français, anglais, italien et espagnol. Par ailleurs, nous avons aussi utilisé plusieurs traductions d'un même texte dans le but d'examiner les différentes solutions apportées par divers traducteurs à un même problème posé par un élément culturel. Ces traductions sont soit dans une même langue, soit dans des langues différentes. Dans ce dernier cas, il s'agissait aussi d'étudier la question de la proximité des cultures ou de leur éloignement et les difficultés particulières qui pourraient surgir dans certaines situations.

3.1.3. Aspects culturels

Notre désir de montrer l'omniprésence de la culture nous a fait choisir pour notre étude des livres susceptibles de contenir le plus d'aspects culturels possible. Nous avons pu ainsi, au cours d'une première lecture, identifier quinze aspects culturels dans ces oeuvres : noms propres, locutions et proverbes, humour et jeu de mots, arts et lettres, sports, parlers, chansons, autotraductions, histoire et géographie, mesures (distances réelles et approximatives, étages, monnaies), emprunts (forcés et volontaires), abréviations, nourriture (aliments et boissons), titres (livres, journaux, revues, films) et, enfin, enseignes et autres inscriptions.

3.1.4. Degré d'occurrence des éléments culturels

Tout en essayant de trouver des oeuvres où les éléments culturels de type ponctuel (ex. les toponymes) étaient fréquents, nous n'avons pas pour autant écarté celles où ils n'intervenaient que plus

rarement. En effet, le rôle que chaque élément culturel joue dans le texte est un des facteurs de la problématique de la traduction de la culture¹³.

En appliquant les critères présentés ci-dessus, nous avons retenu un total de 36 oeuvres originales et de 47 traductions à dépouiller. Une liste complète des ouvrages utilisés avec une indication de la langue d'origine et de la langue de traduction se trouve à l'annexe 1.

3.2. Dépouillement et classement des éléments culturels

Nous avons ensuite dépouillé les ouvrages ainsi sélectionnés pour repérer tous les éléments culturels qui s'y trouvaient, c'est-à-dire tout signe ou ensemble de signes linguistiques, porteurs d'un message qui nécessite plus particulièrement pour sa compréhension le recours à un contexte situationnel propre à une culture donnée. Puis, nous avons classé les éléments relevés en plusieurs aspects : toponymie, établissements, coutumes, histoire, etc. À ce stade-là, nous avons remanié ces différents aspects, d'une part, en regroupant ceux qui étaient très proches les uns des autres ("locutions" et "proverbes" par exemple), qui avaient un point commun ("toponymes", "anthroponymes" et "éponymes" sous "noms propres") ou dont les exemples n'étaient pas suffisamment nombreux (sous "culture en vrac"), et, d'autre part, en subdivisant ceux qui étaient trop vastes ("coutumes" devenant "activités ludiques", "sport", etc.).

3.3. Délimitation des aspects à traiter

Enfin, pour éviter l'éparpillement, nous avons dû à ce stade limiter notre étude à sept des quinze aspects ainsi obtenus.

Tout d'abord, les noms propres. Qu'il s'agisse de toponymes, d'anthroponymes ou d'éponymes, il est difficile - bien que possible - d'imaginer un écrit qui n'en comporte pas. Dans tout roman évoluent

¹³ L'autre étant la fréquence des occurrences (voir p. 29).

des personnages, qu'il faut bien nommer. L'action se déroule obligatoirement dans un certain cadre géographique, pays et surtout ville, qu'il faut aussi nommer. Enfin, comment vivre - et un roman est une tranche de vie - sans utiliser à l'occasion un de ces objets que l'on a pris l'habitude de désigner par le nom de son fabricant? C'est donc la fréquente occurrence des noms propres dans les oeuvres littéraires et aussi, bien sûr, le fait qu'ils soient marqués culturellement qui ont motivé notre choix.

Viennent ensuite les locutions et les proverbes. Ces deux aspects se situent aux antipodes l'un de l'autre pour ce qui est de leur apparition dans le discours : si les premières s'y retrouvent très fréquemment, les seconds y sont beaucoup plus rares. Cependant, les uns et les autres sont en prise directe avec la culture qui les a fait naître et ils véhiculent un héritage culturel qui a retenu notre attention.

L'humour et le jeu de mots, qui constituent notre troisième aspect, se sont imposés du fait de leur grande vogue actuelle qui en étend l'utilisation dans les écrits les plus divers et aussi parce qu'ils font appel au fond culturel national et international. Leur traduction représente par ailleurs un défi qu'il nous a paru intéressant d'examiner. S'agit-il d'ailleurs de traduction dans ce cas?

Enfin, nous avons voulu aborder des secteurs aussi divers que les arts et les lettres, d'une part, et le sport, d'autre part, pour refléter encore une fois les multiples facettes de la culture. Mais étant donné les limites de temps et d'espace, nous avons décidé de les traiter de façon moins détaillée en les regroupant dans un chapitre intitulé "Faits de culture".

3.4. Analyse des exemples retenus

Les exemples retenus pour chaque aspect culturel choisi ont, à ce stade, été analysés dans le texte original ainsi que dans la traduction. Cette analyse se fondait sur trois questions :

- a) Le traducteur a-t-il rendu l'élément culturel?
- b) Dans l'affirmative, par quel moyen?
- c) Dans la négative, quel va être l'effet de cette non-traduction sur le lecteur?

En procédant ainsi, nous avons pu déterminer de quelle façon les traducteurs des œuvres étudiées ont abordé le transfert des éléments culturels qu'elles contenaient.

Nous avons ensuite soumis à une étude plus détaillée un extrait de *Rabbit Is Rich*, de John Updike, où abondent des éléments culturels de toutes sortes, ainsi que les versions française et italienne de cette œuvre, pour voir comment chaque traducteur s'y prend pour rendre les divers éléments culturels. Laissent-ils l'un et l'autre entrevoir une ligne de conduite raisonnée?

À chaque étape de notre analyse des traductions, nous avons gardé à l'esprit le rôle que jouent les éléments culturels à l'endroit de l'œuvre originale où ils interviennent. Une question se posait en effet : la compréhension par le lecteur de la traduction du sens précis des éléments culturels est-elle toujours nécessaire ou bien une simple déduction de sa part, fondée sur l'environnement immédiat de ces éléments, est-elle suffisante?

Enfin, nous avons étayé notre analyse des traductions au moyen de l'étude de certaines œuvres originales dans lesquelles des écrivains abordaient une culture étrangère. Le traducteur étant, selon la terminologie de Pergnier (1980, 60), un deuxième émetteur, nous voulions voir s'il y avait des enseignements à tirer de ce que faisait le premier émetteur, l'auteur, quand il avait à parler dans son œuvre d'une culture étrangère, et aussi établir si on ne se montrait pas trop sévère à l'égard du traducteur pour ce qui est, par exemple, des notes de bas de page ou de tout autre procédé destiné à faciliter la compréhension des éléments culturels par le lecteur.

4. Objectifs particuliers de la thèse

L'exposé de notre méthode de travail laisse transparaitre les objectifs particuliers de cette thèse, dont le but général, comme nous l'avons dit au début, est d'examiner la façon dont les traducteurs ont résolu le problème du transfert des éléments culturels.

Tout d'abord, nous avons voulu voir comment un même type d'élément culturel (par ex. les toponymes) est rendu dans des contextes différents par des traducteurs différents. Constate-t-on un recours marqué à certains procédés? Le choix de telle ou telle traduction de préférence à une autre se justifie-t-il?

Ensuite, nous avons cherché à savoir de quelle manière un même traducteur avait traité dans un même texte des divers éléments culturels qui relèvent des aspects culturels étudiés ici : est-il cohérent dans sa façon d'aborder la traduction de la culture?

Enfin, nous avons souhaité faire apparaître, à l'issue de cette étude, certaines tendances générales en ce qui concerne la traduction des éléments culturels.

5. Présentation de la thèse

Après avoir exposé dans un premier chapitre le cadre conceptuel qui sous-tend notre étude, nous consacrerons les quatre chapitres suivants à la traduction des sept aspects culturels que nous avons choisis pour leur représentativité parmi les nombreux autres possibles que nous offrait le vaste champ de la culture : les noms propres (ch. 2), les proverbes et les locutions (ch. 3), l'humour et le jeu de mots (ch. 4) et, regroupés avec la "culture en vrac" en un seul chapitre intitulé "Faits de culture", les événements, les activités ludiques, les arts et lettres et le sport (ch. 5). Dans le dernier chapitre (ch. 6), nous présenterons une étude détaillée de la traduction en français et en italien d'un extrait de l'oeuvre de l'auteur américain John Updike, *Rabbit Is Rich*, qui est le texte dans lequel nous avons le plus puisé dans le cadre de notre travail.

Pour la clarté de la lecture, nous avons adopté tout au long des différents chapitres certaines conventions. Quelle que soit la langue dans laquelle ils apparaissent, les éléments culturels originaux seront en gras et leurs traductions en italique. Seront également en italique les mots soulignés de cette façon par l'auteur d'un passage cité, les mots étrangers, ainsi que les titres de journaux, de revues, d'ouvrages ou d'émissions de télévision. En ce qui concerne les références, elles se présenteront de

façon classique (date de publication et page) pour les citations théoriques et les exemples originaux, et elles comprendront en outre, le cas échéant, le nom du traducteur et celui de l'auteur dans le cas des exemples traduits.

Après avoir intitulé provisoirement notre étude *Aspects culturels de la traduction*, nous lui avons donné un titre, *Avec armes et bagages*, qui est empreint de symbolisme. En voici l'explication :

Armes suggère les techniques dont dispose le traducteur, ou qu'il doit mettre au point.

Bagages renvoie aux connaissances que le traducteur doit avoir en matière de langue et de culture.

L'ensemble de la locution évoque la réalisation du transfert, comme dans *arriver avec armes et bagages*. C'est la victoire, soulignée par l'auteur même de l'ouvrage traduit : "La seule langue que je lise avec facilité est le français et j'ai trouvées très bonnes les traductions françaises que j'ai lues"¹⁴, ou consacrée par la critique : "Goscinnny's text loses none of its wit in the admirable translation"¹⁵.

Elle évoque aussi, il faut bien le reconnaître, l'impossibilité de franchir certains obstacles, comme dans *se rendre avec armes et bagages*. C'est la défaite, humblement admise par le traducteur : "J'ai cependant résolument écarté toute tentative de faire passer dans mon texte la saveur du dialecte noir. Il y là, à mon avis, un problème aussi insoluble que le serait, pour un traducteur de langue anglaise, la reproduction du parler marseillais"¹⁶.

¹⁴ William Faulkner parlant de la traduction de ses œuvres par R.-N. Raimbault et M.-E. Colindreau dans *Faulkner à l'université*. Cité par Jean Herzic (1973, 119).

¹⁵ Critique littéraire du *Sunday Telegraph*.

¹⁶ Maurice-Edgar Colindreau (1987, 17) dans la préface de sa traduction de *The Sound and the Fury*, de William Faulkner.

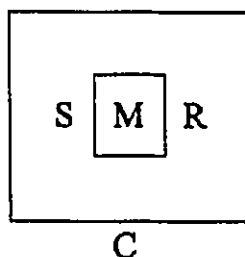
Chapitre I

CADRE CONCEPTUEL

Comme l'affirment Jean-René Ladmiral et Edmond Marc Lipiansky (1989, 17), 'la langue n'est pas un simple instrument de communication; elle est aussi l'expression d'une identité culturelle'. C'est aussi d'ailleurs ce que pense William F. Mackey (1988, 12) pour qui 'non seulement la langue est un moyen de communication, mais elle constitue la représentation de tout ce que les générations antérieures ont considéré comme digne de les représenter'. Le passage d'une langue à une autre par la traduction devient donc un acte de communication interculturelle. Et de fait, il est généralement admis que l'on ne peut pas traduire si l'on ne connaît pas la culture dont dépend la LD et d'où est issu le TD. Mais les liens entre communication, culture, langue, texte et traduction restent toujours assez vagues. Nous allons essayer de les préciser quelque peu dans ce chapitre.

1. Communication et culture

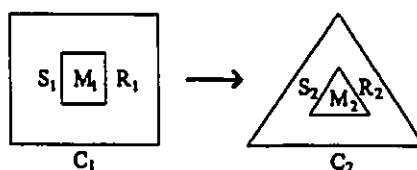
Dans *Language, Structure and Translation* (1975, 27), Nida nous donne un modèle ethnolinguistique de la communication, qu'il fonde sur les éléments de base du processus de communication situés dans l'ensemble du contexte de la communication.



Dans ce diagramme, S représente la source, M est le message, R désigne le récepteur et C illustre l'ensemble du contexte culturel. Le rapport entre la structure de la langue et le contexte culturel dans lesquels s'inscrit le message est marqué par la similitude de forme des deux figures géométriques (carrés intérieur et extérieur).

Ainsi, comme le dit William Mackey (1982, 17), "à l'intérieur du contexte culturel s'exprime le contexte communicatif qui comprend un ou plusieurs contextes situationnels, au sein desquels les mots et les phrases trouvent leur sens". On peut donc dire que la source appartient à une culture et que tout message (texte) qu'elle émet est issu de cette culture. De son côté, le récepteur interprète le message en fonction de sa culture et s'il appartient à la même culture que la source, la communication s'en trouve facilitée.

Cependant, ce n'est jamais le cas dans ce double acte de communication qu'est la traduction, dont Nida nous explique le mécanisme dans un autre schéma :



Dans ce diagramme, les carrés représentent la langue de départ (chez Nida, une langue biblique) et les triangles, la langue d'arrivée. Le traducteur est en même temps le R1 et le S2. Il transforme le M1 en M2

pour faire en sorte que le R2 ait une réaction essentiellement semblable à celle du R1 original. Mais, dans l'univers biblique qui est le sien, Nida estime que le traducteur ne peut être qu'un "proxy R1", car il n'a pas vécu lui-même aux temps bibliques (à l'époque du Nouveau Testament, par exemple) et il ne connaît donc cette culture que par ouï-dire, si l'on veut, par les écrits dont il a pu prendre connaissance.

Sans aller aussi loin - et Nida reconnaît lui-même (1975, 30) que "a bilingual translator who participates fully in two linguistic communities may fulfill a dual role by being quite validly both R1 and S2" -, on peut dire cependant que certains messages peuvent être compris différemment selon la culture à laquelle on appartient. Prenons, pour utiliser l'exemple de Maurice Pergnier (1980, 90-94) revu par Roda Roberts (1981, 157-158), une phrase comme "It is cold". Si l'on se limite, parmi les divers sens qu'elle peut avoir, à celui qui se rapporte à la température ambiante, le message prendra un sens différent selon sa source et, surtout son récepteur. S'il est émis par une personne vivant dans un pays froid, un Canadien par exemple, on peut être sûr que le thermomètre est descendu sous zéro. Mais si c'est un Camerounais, un habitant d'un pays chaud, qui reçoit ce message, il va sans doute l'interpréter comme indiquant un temps plus clément, où le thermomètre pourrait grimper jusqu'à 15 degrés.

2. Langue et culture

S'il est indéniable que tout message est influencé à son émission par la culture de la source et à sa réception par la culture du récepteur, les liens entre la culture et la langue sont moins clairs.

La langue est-elle le produit de la culture ou façonne-t-elle la culture? Nous ne chercherons pas ici à répondre à cette question épineuse qui a fait couler beaucoup d'encre¹.

Il ne fait aucun doute cependant que la langue est le moyen par lequel une culture s'exprime. Si, comme le disent John C. Condon et Fathi Yousef (1987, 9-10), le swahili distingue trois grandes

¹ Certains, comme Whorf et Sapir, ont émis l'hypothèse, appelée aussi théorie de la relativité linguistique, selon laquelle c'est la langue qui façonne notre manière de voir le monde. D'autres théoriciens, Mounin et Ullmann par exemple, affirment par contre que la langue n'est qu'un outil passif de l'expression de notre vision du monde.

catégories raciales, à savoir Mafrika (Africains noirs), Mhindi (Asiatiques) et Mzungu (Blancs), c'est parce que la culture qu'il reflète comporte ces trois grandes races.

Mais doit-on alors en conclure que communauté de langue et communauté de culture vont de pair? La situation n'est pas aussi tranchée. D'une part, dans les pays de diglossie ou de triglossie par exemple - Canada, Suisse, Belgique - la cohabitation de langues différentes n'empêche pas l'existence d'une aire culturelle commune à côté de cultures propres. D'autre part, il peut y avoir communauté de langue sans communauté de culture. C'est ce qui se produit dans le cas des langues de grande diffusion comme le français (France, Belgique, Suisse, pays du nord et du centre de l'Afrique, etc.) ou l'anglais (Grande-Bretagne, États-Unis, Australie, pays africains, etc.), qui sous-tendent des cultures différentes.

On ne saurait donc faire correspondre langue et culture, d'autant plus que les frontières nationales ne sont qu'un type particulier de frontières culturelles. Sur le plan international, par exemple, une même culture - disons, la culture européenne - peut se manifester à travers plusieurs langues.

Mais il reste que langue et culture entretiennent des relations étroites au niveau de la connaissance, comme l'affirme, entre autres, Jean-Pierre Fichou (1979, 78-79) :

S'il est clair qu'on ne peut connaître parfaitement une langue sans connaître un tant soit peu la société qu'elle exprime, il est également clair que l'on ne saurait étudier avec profit une société moderne sans connaître sa langue.

Ce lien devient encore plus tangible si nous envisageons la langue non comme une structure mais comme un "meaning potential" et la culture non comme une entité abstraite mais comme un ensemble de "contexts of situation". M.A.K. Halliday, à qui nous empruntons ces notions, montre clairement que la langue sert essentiellement aux sujets parlants à établir des contacts entre eux en exploitant ses fonctions et son potentiel sémantique dans les différentes situations qui vont se présenter. Comme il nous le dit en effet (1978, 28) : "We do not experience language in isolation [...] but always in relation to a scenario, some background of persons and actions and events from which the things which are said derive their meaning." C'est là le "context of situation", dont il dit (1978, 28-29) qu'il est constitué

de "features that are relevant to the speech that is taking place", tout en précisant que "such features may be concrete and immediate [...] but they may be abstract and remote".

La langue doit donc être envisagée dans un cadre social. Non seulement elle n'existe que par et pour la société qui l'utilise, mais elle est toujours influencée par un contexte de situation. C'est une forme de comportement qui se manifeste dans diverses situations par différentes fonctions, lesquelles renferment la totalité du potentiel sémantique du système linguistique. Halliday (1978, 34) résume très bien la situation quand il dit : "The language of the adult is a set of socially-contextualized resources of behaviour, a 'meaning potential' that is related to situations of use."

C'est là une approche fonctionnelle de la langue, c'est-à-dire qu'on est intéressé par ce que la langue peut faire, ou plutôt par ce que le locuteur peut en faire, et qu'on explique la nature de la langue, son organisation interne à partir des fonctions qu'elle remplit dans ses usages habituels pour manifester un comportement soit sur le plan oral, soit au niveau de l'écrit, par la production de textes, lesquels vont avoir aussi une fonction que certains, comme Peter Newmark, assimilent à celle de la langue, et que d'autres, telle Juliane House, considèrent comme distincte.

3. Texte et culture

House (1977, 37) nous précise d'ailleurs le sens de cette fonction en affirmant que "the function of a text is the application [...] or use that the text has in the particular context of a situation". Ce contexte se détermine, pour Halliday et House, au moyen de "dimensions situationnelles". Le premier les classe en champ, teneur et mode, alors que la seconde utilise une classification beaucoup plus détaillée en s'inspirant des travaux de Crystal et Davy.

Les dimensions situationnelles qu'utilise House pour l'analyse de la fonction d'un texte couvrent plusieurs caractéristiques reliées directement ou indirectement à la culture, telles que le dialecte qu'emploie l'auteur, la classe sociale dont il est membre et l'époque à laquelle le texte est produit, ainsi que ce qu'elle appelle "province" et qui comprend le domaine ou sujet traité dans le texte (House, 1977,

38-48). La fonction d'un texte, selon House (1977, 49), peut être déterminée en analysant les éléments textuels en fonction de ces dimensions situationnelles et extra-linguistiques.

Les éléments culturels que nous étudions dans cette thèse jouent un rôle plus ou moins important dans la fonction d'un texte selon leur nombre et la place qu'ils y occupent. Nous allons examiner pour illustrer ce propos deux des oeuvres qui figurent dans le corpus en utilisant le modèle préconisé par House.

Commençons par l'analyse de *Rabbit Is Rich*, un roman long, écrit en anglais, se déroulant entièrement aux États-Unis et qui est, dans notre corpus, l'oeuvre la plus fournie en éléments culturels. La fonction de ce texte, qui comprend une composante interpersonnelle et une composante idéationnelle, est de présenter au lecteur, pour le divertir et l'informer, une satire de la "middle-class" américaine. La composante interpersonnelle, c'est-à-dire dans ce roman l'aspect divertissement, comporte des éléments culturels qui se manifestent dans des dimensions situationnelles comme la classe sociale et l'attitude sociale. La composante idéationnelle, à savoir l'aspect information, comprend elle aussi des éléments culturels que l'on retrouve dans des dimensions situationnelles telles que le médium ou la nature du texte. Cet exposé sommaire de la fonction du texte se fonde sur une étude de la façon dont les dimensions situationnelles se rattachent, par leur aspect culturel, à l'une ou à l'autre des composantes fonctionnelles. Nous allons passer en revue les dimensions qui sont, dans cette oeuvre, les plus importantes du point de vue culturel.

L'origine géographique et la *classe sociale* sont marquées culturellement par le parler de la classe moyenne américaine, laquelle, ici, n'est pas toujours instruite. Le texte est pimenté de nombreux mots familiers, populaires et argotiques, voire vulgaires et crus, ce qui contribue à la composante interpersonnelle.

Sur le plan du *médium*, le fait que l'oeuvre a été écrite pour être lue et qu'elle a donc été structurée avec logique à cet effet facilite la peinture socio-culturelle, qui est un des objectifs du livre, et ajoute ainsi à la composante idéationnelle. Ce fait renforce aussi d'ailleurs la composante interpersonnelle en permettant de donner à cette peinture un support qui incitera le lecteur à s'y intéresser plus volontiers.

Au niveau de la *participation*, il ressort que l'auteur fait appel, tout au long du roman, aux connaissances culturelles que son lecteur partage avec lui, ce qui renforce la composante idéationnelle.

Pour ce qui est du *rôle social*, l'auteur ne cherche pas à prendre un ascendant quelconque sur le lecteur. Il fait simplement à son intention un récit dans le cadre duquel il vise à établir une connivence avec lui en faisant constamment des allusions à des éléments appartenant à leur culture commune. L'étroitesse de leurs rapports vient renforcer la composante interpersonnelle, en ce sens qu'elle aboutit, par la densité des éléments relatifs à la vie de la société américaine, à tisser une toile de fond culturelle, agrémentée par l'humour de la satire. C'est à ces liens étroits qu'est dû d'ailleurs le style informel du roman, qui marque l'*attitude sociale* et contribue à la composante interpersonnelle. Ce style familier est, nous dit House (1977, 46), "used with friends or 'insiders' of all kinds with whom the addresser has something to share". Ce quelque chose est bien entendu ici la culture, et en particulier le mode de vie, la mentalité et le comportement des Américains, que le lecteur connaît assurément dans une certaine mesure mais dont l'ouvrage lui brosse un tableau cohérent.

Enfin, en ce qui a trait à la *nature du texte*, nous avons dit qu'il s'agissait d'une satire due à l'un des plus grands romanciers américains de l'heure, qui nous offre là une oeuvre à la fois douce et amère, tendre et caustique, amusante et triste. Cette dimension renforce la composante idéationnelle par la présentation de divers tableaux de la vie professionnelle, familiale et sociale des différents personnages. Elle renforce aussi la composante interpersonnelle du fait des moyens utilisés par l'auteur pour peindre la fresque de son temps : parler de la "middle class" américaine, traits d'humour, style contrasté, utilisation de monologues et de passages discursifs, allusion à divers phénomènes culturels.

Comme on peut le voir, la culture intervient dans *Rabbit Is Rich* dans plusieurs dimensions situationnelles et elle entre donc dans la composition même de cet ouvrage.

Examinons maintenant de la même façon *La sposa americana* (1978), une oeuvre assez brève, rédigée en italien, dont l'action se situe à cheval sur l'Italie et les États-Unis et qui renferme beaucoup moins d'éléments culturels que *Rabbit Is Rich*. Ce texte qui comporte essentiellement une forte composante interpersonnelle a pour fonction d'amener le lecteur au coeur de l'action, de lui faire partager

les tourments et les doutes d'un homme, Edoardo, déchiré entre deux femmes différentes et complémentaires, Edith, sa femme, et Anna, sa maîtresse. La composante idéationnelle n'est clairement visible dans aucune des dimensions situationnelles, même si elle est présente implicitement dans le texte étant donné que l'auteur fait part au lecteur de certains événements intervenus dans la vie des trois personnages principaux de son oeuvre. Pour ce qui est de la composante interpersonnelle, si elle se manifeste dans toutes les dimensions situationnelles, seules deux d'entre elles sont importantes du point de vue culturel.

La *classe sociale* est doublement marquée sur le plan culturel par le parler châtié d'Edoardo, un professeur d'université, et celui parfois vulgaire d'Edith, qui est serveuse dans une cafétéria. Pour ce qui est du *médium*, les très nombreux passages bilingues, où la traduction italienne suit comme un écho l'énoncé anglais, ajoutent à la coloration culturelle du texte.

Mais sur les plans de la *participation* (le nombre restreint de personnages permet au lecteur de s'identifier à eux et de bien saisir les déchirements qu'ils ressentent), du *rôle social* (la relation entre l'auteur et le lecteur est symétrique, en ce sens que le premier ne vise qu'à faire partager au second les émotions qui secouent les protagonistes de l'oeuvre), de l'*attitude sociale* (le texte est caractérisé par un style informel-intime) et de la *nature du texte* (il s'agit d'une étude psychologique), la culture ne joue pas un rôle important.

Il ressort donc de l'examen qui précède que la culture n'intervient qu'épisodiquement dans *La sposa americana* puisqu'elle n'est présente que dans certaines dimensions situationnelles. Elle n'a pas le même impact que dans *Rabbit Is Rich* mais sert plutôt de toile de fond au texte.

Toutefois, que les éléments culturels fassent partie intégrante de la fonction du texte ou non, ils sont intimement mêlés au texte et doivent ainsi attirer l'attention du traducteur, même s'il décide par la suite, compte tenu de la fonction de la traduction, de ne pas les traduire.

4. Traduction et culture

Bien que House mette pratiquement sur le même plan fonction du texte et fonction de la traduction - *"a TT, in order to be equivalent to its ST, should have a function [...] which is equivalent to ST's function"* (House, 1977, Abstract) -, Roberts envisage une fonction de la traduction beaucoup plus indépendante de la fonction du texte.

Pour elle en effet, on ne traduit pas toujours pour les mêmes raisons qui ont poussé un auteur à écrire, et la fonction de la traduction doit être *"the application or use which the translation is intended to have in the context of the target situation"* (1992, 6). C'est donc la destination de la traduction qui va guider la démarche du traducteur et lui permettra de décider du type de traduction qui convient à une situation donnée.

Pour effectuer son choix et établir la fonction désirée, le traducteur se fondera sur plusieurs facteurs, dont en particulier le statut de la traduction dans la culture d'arrivée et l'initiateur de la traduction. Dans le premier cas, J. C. Sager (1983, 122-123) relève trois statuts principaux : la traduction est indépendante de l'original; elle coexiste avec l'original; elle reprend entièrement l'original. Dans le second, l'initiateur peut être l'éditeur, l'auteur, le traducteur ou un groupe de lecteurs.

À partir de là, il est possible de déterminer les différentes fonctions que peut avoir la traduction littéraire. Roberts (1992, 7-9) en cite plusieurs, dont la présentation d'un thème, l'introduction de divers éléments culturels dans la société d'arrivée et la création d'une oeuvre destinée à entrer dans la littérature d'arrivée. Selon l'objectif visé, une même oeuvre peut très bien d'ailleurs faire l'objet de plusieurs traductions ayant chacune une fonction différente.

On est donc loin de la position adoptée par Newmark et House, qui assimilaient, le premier, fonction de la langue à fonction du texte et, la seconde, fonction du texte à fonction de la traduction. Les trois fonctions, selon Roberts, sont bien distinctes les unes des autres, et pour ce qui est de l'équivalence, qui est un aspect fondamental de toute traduction, c'est la fonction de la traduction qui en détermine le

type et le degré. C'est donc bien cette fonction qui va établir l'approche que le traducteur devra suivre tout au long de sa traduction.

Avant d'entreprendre son travail, il devra en conséquence commencer par se demander quelle est, parmi les fonctions de la traduction que nous avons citées - et d'autres encore, comme la fonction heuristique dont parle Antoine Berman -, celle qui convient le mieux à la tâche envisagée. Et il se fondera à cet effet sur divers facteurs, dont le statut de la traduction dans la culture d'arrivée mentionné plus haut.

Si on envisage la fonction de la traduction comme étant plus ou moins indépendante de la fonction du texte, on peut alors en conclure que le transfert des éléments culturels qui se trouvent dans le texte de départ dépend de la première plutôt que de la seconde. Selon la fonction de la traduction, le traducteur a plusieurs choix. Il peut les transcrire ou les traduire littéralement, par exemple, si son objectif est de faire ressortir l'étrangeté de la culture de départ. Il peut les adapter en fonction de la culture d'arrivée si son objectif se limite à créer une oeuvre qui se comprend facilement dans la LA. Il peut les conserver en y ajoutant une brève explication dans la traduction même, ou une note de bas de page, s'il ne veut pas trop s'éloigner du texte de départ. Ou encore, il peut traiter différemment diverses occurrences des éléments culturels selon le rôle que chacun d'eux joue à l'endroit de l'oeuvre originale où il intervient.

Malheureusement, dans le cas des traductions que nous avons étudiées - comme dans celui de la plupart des traductions -, la fonction particulière que vise la traduction n'est pas clairement indiquée dans une préface ou dans une introduction. Nous avons donc pris pour hypothèse que la fonction de ces traductions était de recréer pour les lecteurs de la LA, dans une forme lisible et compréhensible, une oeuvre qui soit aussi proche que possible du TD. Dans un tel cas, on s'attendrait en conséquence à retrouver dans la traduction la plupart des éléments culturels, dont certains seraient explicités ou adaptés pour en faciliter la compréhension. L'explicitation des éléments culturels ou leur éventuelle suppression dépendraient alors plus particulièrement du rôle que chacun d'eux joue dans le contexte.

5. Rôle des éléments culturels dans le texte

Pour étudier le rôle des éléments culturels dans l'oeuvre où ils interviennent, nous avons fait appel non seulement à la notion de situation exprimée par Halliday, mais encore à la distinction entre contexte et situation établie par Roberts (1982, 183) : "Contexte veut dire non seulement environnement immédiat d'un élément textuel mais également n'importe quelle partie d'un texte qui aide à éclaircir un élément textuel quelconque. Situation veut dire non seulement les particularités culturelles, historiques, etc., qui se cachent derrière les éléments textuels mais aussi tous les renseignements pertinents à la double situation d'émission qu'implique la traduction"².

Dans notre corpus, les éléments culturels retenus prennent évidemment la forme d'éléments textuels, qui diffèrent toutefois des autres par le fait qu'ils évoquent généralement toute une série d'associations qui ne peuvent être pleinement saisies ni par la connaissance de la langue, ni par l'analyse du texte, ni même par les connaissances générales, mais par la connaissance intime de la façon dont un groupe humain vit et envisage le monde. Ainsi l'allusion à *The Jeffersons* évoque pour la plupart des Nord-Américains une émission de télévision, une comédie, les Noirs. Ces associations sont perçues sans difficulté par un lecteur de la même culture que l'auteur, mais elles ne seront pas comprises automatiquement par le lecteur de la traduction si le traducteur ne l'y aide pas d'une façon quelconque. Quoique toutes ces associations ne puissent être déduites du contexte, la notion de contexte intervient cependant dans la détermination du sens de l'élément culturel et surtout dans la détermination de son importance dans le passage. Reprenons par exemple le même élément culturel, "The Jeffersons", dans deux extraits différents de *Rabbit Is Rich* :

1. Nelson came upstairs to watch *The Jeffersons* with his grandmother and by the time his parents came upstairs had gone to bed in his old room, without saying goodnight. (Updike, 1981, 85)

2. "Melanie", his mother-in-law is saying, "what kind of name is that? It sounds coloured." "Oh Mother, don't drag out all your prejudices. You sit and giggle at the Jeffersons as if

² Le contexte sera donc le contexte linguistique et la situation le contexte extra-textuel.

you're one of **them** and Harry and Charlie unload all their old gas-hogs on the blacks and if we take their money we can take what else they have to offer too." (Updike, 1981, 45)

Dans le premier cas, la présence d'un élément linguistique formel - *to watch* - devant *The Jeffersons* permet de déduire, même si on ne la connaît pas, qu'il s'agit d'une émission de télévision. Le traducteur peut très bien dire comme il l'a fait (Updike/Rambaud, 1983, 113) : "Nelson était monté regarder *The Jeffersons* en compagnie de sa grand-mère...", car la teneur de l'émission n'a aucune importance pour la compréhension du reste du texte. En effet, l'auteur aurait pu mentionner n'importe quelle émission de télévision américaine.

Dans le second cas cependant, les données sont différentes. Tout d'abord, rien n'indique qu'il s'agit d'une émission de télévision, ni la graphie - il n'y a pas d'italique - ni le contexte. Ensuite, malgré la présence dans l'environnement immédiat de mots comme "coloured" ou "blacks", la connaissance de la teneur de l'émission est nécessaire pour savoir qui est *them*, pour comprendre la réaction indignée de la fille devant la déclaration teintée de racisme de sa mère. Mais ces renseignements, l'auteur n'a pas à les donner, car il s'adresse à des lecteurs qui partagent sa culture. Tel n'est pas cependant le cas du traducteur, qui doit alors servir d'intermédiaire culturel. Voici la version que Maurice Rambaud (Updike, 1983, 64) a donnée du deuxième exemple :

- Mélanie, dit maintenant sa belle-mère, quel drôle de nom? Ce ne serait pas une fille de couleur.
- Oh, Maman, épargne-nous tes préjugés. Tu n'arrêtes pas de regarder *The Jeffersons* à la télé et de rigoler comme si tu faisais partie de leur monde, Harry et Charlie refilent leurs vieux gouffres à essence aux Noirs, moi je dis que du moment qu'on leur prend leur argent, autant prendre aussi ce qu'ils ont d'autre à offrir.

On voit que, pour établir la nature de *The Jeffersons*, le traducteur a fait appel à un élément linguistique formel, "regarder...à la télé". C'est le "contextual conditioning" ou "cultural conditioning" dont parle Nida (1982, 109-110) et dont Roberts (1982, 187) nous dit qu'il "consiste à introduire explicitement dans le texte traduit des renseignements implicites dans le texte original, et cela dans le but de faire comprendre le message aux destinataires de la traduction, qui sont souvent d'une culture différente de

celle des destinataires du texte original et qui n'ont donc pas le même bagage de connaissances que ceux-ci.

Mais le traducteur a arrêté là son travail d'intermédiaire et il ne donne aucune précision sur la teneur de l'émission³ pour faire saisir à son lecteur le sens de *leur* dans "comme si tu faisais partie de leur monde" et le motif de l'indignation de la fille. C'est ce qu'a fait par contre Stefania Bertola (Updike, 1983, 42) dans la version italienne : "Oh mamma, non tirar fuori tutti i tuoi pregiudizil *Il piccolo Arnold e gli altri telefilm di negri li guardi alla tivù, no?*" On voit donc que non seulement elle ajoute *gli altri telefilm di negri*, qui éclaire déjà le sens de tout le passage pour le lecteur, mais encore elle pousse l'obligeance jusqu'à substituer à *The Jeffersons* une autre émission, *Il piccolo Arnold*⁴, qui est, elle, connue en Italie.

Dans notre étude, nous avons tout d'abord vérifié, pour chacun des éléments culturels retenus, si un conditionnement culturel était nécessaire et, dans l'affirmative, si le traducteur l'avait effectué. En cas d'absence de conditionnement, nous avons cherché à déterminer quelles étaient les conséquences de la perte ainsi occasionnée pour la compréhension de l'élément culturel et du passage dans lequel il figurait.

Nous avons pu constater ainsi que, dans certains cas, ces conséquences étaient nulles. Lorsque Updike (1981, 23), par exemple, fait dire à Rabbit, le concessionnaire d'automobiles, qui bavarde avec un client potentiel pendant qu'ils essayent une voiture : "I think you mean Rose," [...]. "He's not been that much help, either. They're not going anywhere this year, Pittsburgh is the team. Pirates or Steelers, they always win", il se place dans un contexte situationnel qui renferme un certain nombre de renseignements : Rose est un joueur de baseball. Le premier "they" représente l'équipe pour laquelle il joue, les Cincinnati Reds. Les Pirates sont une équipe de baseball et les Steelers, une équipe de football. Mais ces renseignements ne sont pas nécessaires pour suivre le déroulement de l'action principale. Les éléments

³ Il s'agit d'une émission où tous les personnages principaux, sauf un, sont des Noirs.

⁴ Il est difficile cependant de mettre ces deux émissions sur le même plan puisque, dans la seconde, qui a pour titre aux États-Unis *Different Strokes*, seuls deux des cinq personnages principaux sont noirs.

culturels interviennent en effet dans une conversation banale, destinée à occuper le temps. Avec les données dont il dispose, le lecteur va pouvoir se faire une idée générale de la situation : Rose ne joue pas bien, quel que soit le sport qu'il pratique, et son équipe ne gagne pas beaucoup. Par contre, les équipes de Pittsburgh marchent très bien. Il était donc possible, dans un tel contexte, de conserver les éléments culturels dans leur forme originale, comme l'a fait Rambaud (Updike, 1983, 37) : "Je crois que vous voulez parler de Rose, [...]. D'ailleurs, il n'a pas été bon à grand-chose. Cette année, ils ne feront pas d'étincelles, c'est Pittsburgh qui mène la danse. Les Pirates ou les Steelers, c'est toujours eux qui gagnent." L'intelligence du lecteur lui permettra de déduire ce que ces éléments culturels inconnus de lui sont susceptibles de représenter. Bertola (Updike, 1983, 24) a estimé pour sa part, non sans raison, que le lien entre Pittsburgh, les Pirates et les Steelers n'était pas des plus clairs, et elle nous propose une traduction un peu plus explicite pour "Pittsburgh is the team" : "le squadre di Pittsburgh sono più forti".

Dans d'autres cas par contre, comme dans le deuxième exemple sur les Jeffersons, l'élément culturel était si important pour la compréhension du passage que sa suppression ou sa transcription non accompagnée d'une glose ou d'une note de bas de page, outre la perte occasionnée, plongeait le lecteur non averti dans la plus grande perplexité. Seuls échappaient à ce sort, une simple transcription étant évidemment suffisante en ce qui les concerne, les éléments relevant de la culture internationale et connus de ce fait par un grand nombre de personnes à travers le monde.

Si l'on passe en revue les différents exemples retenus dans notre étude, on s'aperçoit que, dans bien des cas, ils appartiennent à la première catégorie, celle dont l'influence sur le contexte est quasiment nulle. On pourrait donc en conclure qu'il importe peu qu'ils soient transférés ou non et, dans le cas où ils le seraient, qu'ils soient compréhensibles ou non pour le lecteur. Ce dernier, à supposer que l'élément culturel étranger lui soit inconnu et que le traducteur ne lui apporte aucune aide, en déterminera le sens général par déduction ou passera tout simplement par-dessus.

C'est là cependant qu'intervient un facteur important : le degré d'occurrence. En effet, quel que soit le rôle joué par l'élément culturel, son remplacement dans la traduction par un équivalent non fonctionnel ou, à plus forte raison, sa suppression occasionnent une perte. Or si deux ou trois pertes

dans un même roman ne portent pas trop à conséquence, il en va tout autrement lorsque ces pertes se multiplient, de façon inéluctable ou pas, dans un texte où les éléments culturels foisonnent, où ils constituent par leur omniprésence l'essence même du roman. Trois oeuvres de ce genre figurent dans notre corpus : *Alice's Adventures in Wonderland*, *Les aventures d'Astérix* et *Rabbit Is Rich*. Ces textes de nature très diverse baignent à ce point dans leur culture d'origine qu'on pourrait dire qu'ils sont composés d'une longue série d'éléments culturels mis bout à bout. Et il ne fait pas de doute que malgré les efforts méritoires des divers traducteurs qui s'y sont attaqués, l'accumulation des pertes a fait que le succès n'a pas toujours été au rendez-vous et que l'objectif visé n'a pas été atteint.

C'est ainsi qu'au sujet d'*Alice's Adventures in Wonderland* (1954), Claude Romney (1984, 267) affirme que même s'il en existe une quarantaine de versions différentes, l'ouvrage de Lewis Carroll n'a connu qu'un succès relatif auprès du public français. Et elle nous en donne la raison : "Cette incompréhension, cette déroute que suscite le livre vient en partie du fonds culturel qui sert de trame aux aventures de la fillette [...]. Souvent le lecteur français ne saisit pas les allusions et se trouve plongé dans une atmosphère dont les éléments ne se rattachent pas à son monde à lui." En effet, précise Sylvère Monod⁵, "*Alice* est un ouvrage spécifiquement britannique qui déconcerte souvent le lecteur français et qui ne peut être pleinement goûté que de l'intérieur d'une conscience britannique ou britannisée."

Certaines des aventures d'Astérix peuvent être elles aussi qualifiées d'oeuvres nationales, puisqu'elles sont fondées sur une période de l'histoire de France sur laquelle se surimposent des situations de la vie française contemporaine dans ce que André Stoll a appelé "l'épopée burlesque de la France"⁶. Dans cette bande dessinée⁷, ce n'est pas encore une fois au niveau de chaque élément culturel qui intervient dans le texte que le problème se pose mais à celui de l'ensemble de l'ouvrage, qui perdant plume après plume au fil du récit, se trouve plutôt déplumé en fin de parcours. Le texte garde

⁵ Cité par Claude Romney (1984, 267).

⁶ André Stoll, *Astérix : L'épopée burlesque de la France*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1978.

⁷ Une nouvelle contrainte, celle de l'image, peut s'ajouter à celle du contexte ou de la situation dans le cas de la bande dessinée.

un certain attrait ludique que lui confèrent les personnages ainsi que les passages où le comique de la situation parvient à filtrer, naturellement ou grâce à la maestria des traducteurs, mais en général les pointes d'humour sont applaties et les nombreuses allusions effacées. On comprend très bien alors qu'un des traducteurs italiens, découragé, ait décidé de passer la main après trois albums.

Pour ce qui est enfin de *Rabbit Is Rich*, qui nous présente la vie d'une famille de la classe moyenne dans l'Amérique des années 70, on constatera au fur et à mesure du déroulement de notre étude, le grand nombre d'éléments culturels - et les exemples retenus ne représentent qu'un faible pourcentage des occurrences de l'original - qui ne passent pas dans la traduction. Très peu en fait jouent un rôle essentiel dans le contexte où ils sont situés, mais lorsque l'on fait l'addition des pertes, on s'aperçoit qu'une bonne partie de ce qui fait l'attrait du livre a disparu en cours de route ou a de fortes chances de ne pas être compris du lecteur de la traduction.

La traduction d'une oeuvre littéraire présente donc sur le plan culturel une série de problèmes qui devront être réglés en fonction des considérations conceptuelles que nous venons d'évoquer. Le traducteur dispose à cet effet d'un certain nombre de techniques qui s'utilisent plus ou moins facilement pour expliciter le sens caché de tel ou tel type d'élément culturel. C'est la mise en oeuvre de ces techniques que nous allons maintenant examiner en nous penchant tout d'abord sur la traduction par différents traducteurs de certains éléments culturels, regroupés par aspects, qui figurent dans diverses oeuvres, et en étudiant ensuite l'approche adoptée par deux traducteurs de langues différentes (français et italien) dans le cas des éléments culturels contenus dans un extrait relativement long.

Chapitre II

NOMS PROPRES

Introduction

Le nom propre se distingue du nom commun par une différence de degré dans la singularisation des êtres et des choses. Le nom commun, en effet, ne singularise que par adjonction de déterminants. Plus il y a de déterminants, plus la singularisation est poussée et se rapproche de l'absolu. Mais elle ne l'atteint pas. Le nom propre, par contre, singularise dans l'absolu. Il sert à séparer, par exemple, une personne du groupe auquel elle appartient : on l'isole pour mieux l'identifier. Comme le dit en effet Stephen Ullmann (1975, 24) : « La fonction d'un nom propre est l'identification pure : distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette spéciale »¹.

Cette étiquette peut apporter également une information d'ordre culturel. En révélant par exemple la nationalité des personnages ou le cadre géographique de l'œuvre, les noms propres nous indiquent dans quel environnement culturel va se situer l'action. Quand un roman s'intitule *Thérèse Raquin* ou

¹ Mais il ne faut pas chercher un nom propre là où il n'y en a pas, comme le dit Maurice Gravier (1982, 4), qui cite en exemple la traduction de 'Kettenbrücke' (pont suspendu) par 'pont Ketten'. De la même façon, la traductrice de *La sposa americana* a rendu 'invece che verso down town dov'era la stazione dei bus, svoltai verso Columbus Circle' (Soldati, 1978, 32) par 'au lieu de me diriger vers Down Town où se trouvait leur station d'autobus, je pris la direction de Columbus Circle' (Soldati/Bouillot, 1979, 22).

commence par 'Denis Révolou feignait de repasser son cours...'², nous savons tout de suite qu'il va très vraisemblablement se situer dans un contexte culturel français. Avec un titre comme *Destination Tchoungking*, nous sommes d'entrée transportés mentalement en Chine.

Dans sa fonction principale d'identification³, le nom propre ne pose pas de problèmes particuliers de traduction. Selon des théoriciens comme Jean Delisle et Maurice Pergnier, cette situation s'explique par le fait que les noms propres s'assimilent aux vocables monosémiques, c'est-à-dire aux éléments d'information dont l'appréhension et la réexpression ne nécessitent aucune interprétation. Delisle (1980, 102) affirme ainsi que, parmi ces vocables, 'on compte les noms propres, les nombres et la plupart des termes appartenant aux terminologies scientifiques'. C'est un avis que partage Pergnier (1980, 206-207), qui fait lui aussi entrer les noms propres dans la catégorie des mots parfaitement monosémiques qui 'comme l'avère la pratique de la traduction sont les seuls qui puissent se transposer directement, sans référence au contexte ou à la situation, par simple translation du signifiant'.

Mais s'il est un fait que les noms propres 'ne nécessitent aucune interprétation' (Delisle, 1980, 101) et donc qu'ils 'peuvent se transposer directement, sans référence au contexte ou à la situation' (Pergnier, 1980, 206), on peut s'interroger sur leur qualité de vocables 'monosémiques'. En effet, la monosémie est, selon le *Dictionnaire de la linguistique* (1974) de Georges Mounin, la 'propriété présentée par un signifiant qui ne manifeste qu'un seul signifié'. Cependant, l'existence même de ce signifié est mise en doute en ce qui concerne le nom propre. 'Selon la plupart des linguistes', affirme ainsi Wladyslaw Godzich (1974, 45), 'la différence entre le nom commun et le nom propre réside dans le fait que le nom commun a un sens précis alors que le nom propre n'en a pas, car il ne fait qu'individualiser une personne, un endroit ou un être.' Marina Yaguello (1981, 95) reprend ce point de vue en précisant que 'même lorsque le nom propre a, étymologiquement⁴, une signification précise [...], il est, de par sa

² François Mauriac, *Les chemins de la mer*, Paris, Grasset, 1974.

³ Nous préférons en effet parler, pour notre part, de fonction 'principale' d'identification, puisque nous attribuons au nom propre une fonction secondaire d'indice culturel.

⁴ Elle parle plus précisément des anthroponymes.

fonction même, plus ou moins complètement désémantisé, car, justement, il ne conceptualise plus⁵. En ce qui concerne les noms propres donc, l'une des trois composantes du signe - signifiant, signifié, référent - semble être absente, et la relation s'y ferait directement entre le signifiant et le référent, sans passer par un signifié comme c'est le cas pour les noms communs. Le nom propre ne serait donc même pas un signe.

On pourrait en conséquence déduire de tous les arguments que nous venons d'exposer qu'effectivement, la traduction des noms propres ne présente aucune difficulté. Ils conserveraient dans la langue d'arrivée leur forme originale et ne feraient l'objet que d'une simple transcription ou translittération. Mais l'expérience nous montre que c'est loin d'être toujours le cas. Car, comme nous l'avons vu plus haut, le nom propre remplit également une fonction d'indice culturel.

En effet, à défaut d'avoir un signifié inhérent, le nom propre dispose parfois d'un signifié acquis. Godzich (1974, 46) parle du "pouvoir créateur" des noms propres qui se manifeste par l'existence de traits sémiqes (genre, exotisme, origine régionale, appartenance à une classe sociale donnée, rareté) "dont un ou plusieurs éléments seraient actualisés dans un environnement textuel donné". Pour Jean Dubois (1965, 156), il s'agit de "définitions" figurant ou non dans le roman :

Le prénom ou le nom serviront de référence à toutes les indications déjà données sur lui. La référence se fait de même à des éléments qui ne sont pas dans la communication actuelle : le nom propre renvoie à une personne déjà connue antérieurement et pour laquelle toutes les définitions nécessaires sont considérées comme acquises par les interlocuteurs.

De son côté, évoquant l'imprécision du sens des mots, qu'il relie au processus d'abstraction qui est à la base de la langue, Ullmann note (1975, 136) :

⁵ Mais nous verrons plus tard que certains noms propres sont motivés et n'ont pas pour seule fonction l'identification.

Même les noms propres comportent un minimum d'abstraction⁶. Comme l'a bien vu F. Paulhan, si l'on entend le nom de Napoléon à l'état isolé, l'idée qu'il évoque est une sorte d'amalgame des divers aspects du personnage : le lieutenant d'artillerie de Toulon, le vainqueur d'Austerlitz, l'exilé de Sainte-Hélène, etc. L'identification, qui est la fonction principale des noms propres, n'en sera pas atteinte; mais c'est le contexte qui seul décidera s'il faut prendre le terme dans ce sens générique ou bien dans un de ses aspects particuliers⁷.

Yaguello (1981, 95) préfère pour sa part parler de connotation, laquelle "nous fait repérer *Marie-Chantal* comme marque de snobisme et *Jean* comme marque de simplicité". Enfin, dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov (1972, 321) affirment quant à eux qu'"on peut considérer comme le sens d'un nom propre pour une collectivité donnée un ensemble de connaissances relatives au porteur de ce nom".

Quelle que soit la terminologie employée, il semble bien donc qu'il y ait, en matière de nom propre, un phénomène d'acquisition de sens, qu'illustre bien, à notre avis, Otto Jespersen (1963, 66) dans *The Philosophy of Grammar* : "The first time you hear of a person or read his name in a newspaper, he is a 'mere name' to you, but the more you hear and see of him the more will the name mean to you." C'est ce qu'a très bien compris André Brink, auteur de *States of Emergency* (1989) . À l'intérieur même du roman, il insiste dans un long monologue sur l'importance du nom propre et expose le raisonnement qui l'a conduit à choisir pour son héroïne le prénom de Mélissa⁸.

On peut donc conclure de ce qui précède que si le nom propre n'a pas en soi de signifié, il peut en acquérir un qui sera, comme le dit Godzich (1974, 46), "produit par l'intertexte", c'est-à-dire l'"ensemble des textes lus, entendus ou imaginés dans lesquels le Sa [signifiant] à décoder s'est produit". En conséquence, la traduction des noms propres ne se fait pas de façon aussi automatique que certains le disent.

⁶ Tout mot est une abstraction. Jacqueline Picoche (1977, 31) nous dit à cet effet que "même le nom propre qui s'applique à un être unique n'échappe pas à cette abstraction fondamentale du langage, symbolisant l'unité des innombrables états et apparences par lesquels peut passer l'individu qu'il désigne".

⁷ On peut aussi prendre un exemple plus moderne qui concerne cette fois un toponyme. Un mot comme "Iran" présente lui aussi plusieurs aspects : pays du Moyen-Orient, guerre Iran-Irak, montée de l'intégrisme.

⁸ Voir annexe 3 à "Noms propres - anthroponymes".

Il est en effet des cas, et ils sont nombreux, où leur traduction exige une plus grande réflexion de la part du traducteur. C'est devant une situation de ce genre que s'est par exemple trouvé Valéry Larbaud dans *Erewhon Revisited*, dont les nombreux noms propres ont été pour la plupart dotés d'un sens par l'auteur, Samuel Butler. Dans sa préface du traducteur, Larbaud nous expose sa solution et nous l'explique (1924, xxiv) : "En traduisant tous ceux des noms propres qui ont un sens en anglais, nous nous sommes certainement conformé à l'intention de l'auteur." Et parmi les divers noms propres dont Larbaud a eu à traiter, un certain nombre avaient un sens qui reposait sur un fait de culture. La transmission de cette information culturelle, que possède le lecteur de l'original, ou la reproduction de l'effet produit sur ce dernier par la composante culturelle du nom propre sont importantes si on ne veut pas dénaturer l'oeuvre. Il ne faut pas, en conséquence, opter d'emblée, comme semblent l'avoir fait certains traducteurs⁹, pour la solution de la transcription.

C'est donc la traduction du nom propre dont le "sens" a pour fondement un fait de culture que nous allons étudier ici en abordant les trois catégories suivantes : toponymes, anthroponymes et éponymes.

1. TOPONYMES

1.1. Définition

On entend ordinairement par toponymes tous les noms de lieu ou plus généralement les noms géographiques. À l'instar de Jean Maillot (1968, 89) cependant, nous en étendrons le sens pour l'appliquer à tout ce qui se retrouve dans une localité et qu'il a rassemblé "sous le terme de lieux-dits faute d'une expression plus appropriée". Seront donc réunis sous cette appellation de toponymes aussi

⁹ Nous pensons en particulier à Jaime Perich et Victor Mora, les traducteurs d'un certain nombre d'albums d'Astérix, qui ont conservé en espagnol des noms comme Abraracourcix ou Assurancetourix.

bien les rues, les places, les parcs, les quartiers et les rivières que les édifices, les publications et les établissements commerciaux.

Les toponymes ont une valeur culturelle. Pour Albert Dauzat (1946, 9), la toponymie "nous fait mieux comprendre l'âme populaire, ses tendances mystiques ou réalistes, ses moyens d'expression", et elle constitue de ce fait "un chapitre précieux de la psychologie sociale". Les désignations des lieux habités et de l'environnement, expliquent de leur côté Christian Baylon et Paul Fabre (1982, 39-40), sont de précieuses informations pour comprendre l'âme d'un peuple, ses sentiments, ses préférences, ses choix.

1.2. *Présence*

La présence de ces toponymes dans notre corpus varie grandement d'une oeuvre à l'autre. Ils sont totalement absents dans la nouvelle de Cesare Pavese, *La bella estate* (1969), où l'action se passe dans un décor anonyme - studio de peintre, maison du personnage principal, café - alors qu'ils abondent dans le roman d'Herbert Lieberman, *City of the Dead* (1977), et qu'ils sont omniprésents dans celui de John Updike, *Rabbit Is Rich*. Mais on peut dire que, d'une façon générale, ils sont nombreux dans les romans car ils sont étroitement liés à notre cadre de vie, et le traducteur les trouve donc souvent sur son chemin. Mais sont-ils vraiment pour lui des obstacles et, dans l'affirmative, quelle en est la nature? Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord savoir si les toponymes sont employés comme simples désignateurs ou comme symboles.

1.3 *Toponymes employés comme simples désignateurs*

Lorsqu'ils ne sont que de simples désignateurs, c'est-à-dire qu'ils ne remplissent que leur fonction d'identification, les toponymes sont en général simplement transcrits puisqu'ils ne sont, comme nous

l'avons vu qu'une simple étiquette vide de sens. Mais il n'en est pas toujours ainsi, et il est des cas où ils doivent être traduits.

1.3.1. Toponymes transcrits

L'examen de quelques oeuvres traduites montre clairement que beaucoup de toponymes sont simplement laissés dans leur langue d'origine. Ainsi, dans *Nécropolis (City of the Dead)*, où, comme nous l'avons dit, les toponymes abondent, Maurice Rambaud reprend systématiquement les appellations anglaises, qu'il s'agisse d'une rue, *Canal Street*, d'une place, *St. Marks Place*, d'un parc, *Washington Square Park*, d'un édifice, *Pan Am Building*, d'une rivière, *East River*, voire de la ville elle-même où se situe l'action, *New York City*. Le passage qui suit illustre dans un raccourci saisissant cette politique du traducteur (Lieberman/Rambaud, 1977, 79) :

- Oui, des photos - des vues de *Greenwich Village*. De *New York City*. König contemple éberlué le visage de la jeune fille. [Il s'agit d'une vendeuse ambulante de cartes postales et de photos]
- Y en a de très jolies. *Washington Square*. *L'Arch*. *Les Mews*.
- Non, marmonne König qui replonge dans le réconfort de son verre de vin.
- *L'Empire State Building*. *Le George Washington Bridge*. La tombe de Grant.
- Non...non, merci.

Si l'on parcourt maintenant *La dernière nuit de l'été* (1972), d'Erskine Caldwell, on constate sans surprise que le traducteur, Bernard Willerval, a conservé lui aussi dans son texte les toponymes étrangers puisqu'on y parle, entre autres, de la pension de *Royal Street* ou des appartements douillets de *Park Street*. Traduire ces toponymes par "rue Royale" et "rue du Parc" priverait le roman de son cachet étranger et donnerait aussi au lecteur un reflet inexact de la réalité, ce qui peut être pour lui irritant car il se doute bien qu'il n'existe pas de "rue du Parc" dans une ville américaine.

Enfin, alors qu'il traduit, comme nous le verrons plus loin, tous les toponymes motivés des deux oeuvres de Samuel Butler, *Erewhon* et *Erewhon Revisited* (1927), Valéry Larbaud transcrit par contre celui

que l'auteur a utilisé pour nommer le pays imaginaire où il situe sa satire de la société victorienne de l'Angleterre du XIX^e siècle : *Erewhon*¹⁰. Butler a forgé ce nom en ayant recours à la "logical perversion or reversal", sa principale méthode satirique, qui consiste à inverser les lettres d'un mot ou d'un nom. *Erewhon*, donc, est l'anagramme de *Nowhere*¹¹, un terme que le lecteur anglais va comprendre, mais qui pourrait donner du mal au lecteur français, surtout dans le déguisement sous lequel il se présente. Et comment ce lecteur français va-t-il saisir le sens de la dernière phrase, si importante, de l'oeuvre : "I write this at Southampton, from which port I sail to-morrow-i.e. November 15, 1900- for *Erewhemos*", quand Larbaud la traduit par "J'écris ceci à Southampton, où je m'embarquerai demain, - 15 décembre (sic) 1900, - pour *Erewhemos*"? Il est donc étonnant que Larbaud n'ait pas traduit ces deux toponymes pour communiquer le sens que Butler a voulu leur donner. Pour ce faire, il avait pourtant à sa disposition les mêmes moyens que l'auteur, et *Erewhon* aurait pu devenir *Trapellun* et *Erewhemos*, soit *Trapeuqueuq*, soit, si l'on trouve cet anagramme trop étrange, *Trapertua*. Mais peut-être que, *Erewhon* figurant dans le titre de l'oeuvre, Larbaud a-t-il voulu garder un lien étroit avec l'original? Peut-être encore a-t-il souhaité garder à sa traduction un parfum étranger?

Mais ce désir de garder au roman sa couleur locale n'est pas la seule raison pour laquelle, dans la grande majorité des cas, les traducteurs laissent les toponymes dans la langue originale. Jean Maillot (1968, 89-90) en voit plusieurs autres :

- certains toponymes, par exemple le "Quai d'Orsay", "Wilhelmstrasse" ou "Wall Street", sont assimilables à des institutions et sont donc intraduisibles;
- il est parfois difficile de trouver un terme correspondant à des mots comme "Gasse", "mews" ou "viale", étant donné que le français dispose d'un vocabulaire moins riche que certaines langues dans le domaine de l'odonymie ou que le vocabulaire existant n'est pas employé d'une manière courante.

¹⁰ La préface de la première édition précise : "The Author wishes it to be understood that *Erewhon* is pronounced as a word of three syllables, all short-thus, E-re-whon.

¹¹ Dans ses "Notes du traducteur", Larbaud (1920, 219) écrit : "L'anagramme parfaite serait *Erehwon*, mais Samuel Butler a considéré *wh* comme une seule lettre, h n'étant que le signe de la dévotion du w."

- certains noms de rues et de places, comme "Hyde Park", "Puerta del Sol" ou "via Roma", ne se traduisent pas.

Cette tendance à transcrire les odonymes ressort encore plus en italien, par exemple, car cette langue a la particularité de placer le numéro de la rue après le nom. Ainsi, quand le traducteur de *La Femme du Dimanche*, Philippe Jaccottet (Fruttero-Lucentini, 1987, 57), écrit : "Une vie de rat, tout occupée à cette obscure navette entre l'appartement naguère présentable de la via Peyron et le cloaque de sa chambre, via Mazzini 57", le lecteur ressent doublement le caractère étranger de l'appellation.

Mais si Jaccottet a gardé *via Mazzini*, c'est peut-être parce que la langue italienne est assez familière aux Français. En effet, la transcription des toponymes semble être favorisée par le fait que les termes ainsi conservés appartiennent à des langues connues du lecteur. Il ne viendrait pas, par exemple, à l'idée du traducteur d'un roman russe de parler de l'*oulitsa* Gorki. Il dira plutôt *rue* Gorki.

En ce qui concerne maintenant les noms des établissements commerciaux - que nous avons, pour les besoins de cette étude, assimilés, tout comme ceux des publications, à des toponymes - Newmark (1981, 73) se prononce généralement pour la non-translation : "Names of firms, private institutions, etc., are in principle not translated since they are related to the SL culture." C'est d'ailleurs ce que font les traducteurs lorsque le toponyme joue un rôle de simple désignateur, ce qui est le cas le plus fréquent. On peut lire ainsi dans *La dernière nuit de l'été* que Harry Brothers avait été l'avocat de la *Grandport Storage and Drayage Company*, et aussi que les seules personnes fiables de la ville étaient les chauffeurs de taxi de l'*Ace Taxi Company* et les grooms du *Grandport Hotel*. Quant à *Nécropolis*, sa lecture nous fait pénétrer, entre autres, dans les locaux de la *First National City Bank*. Là encore, cette démarche n'est pas propre aux traducteurs puisque, dans *La Madonne des Sleepings* (1972), Dekobra fait aller ses personnages au *Garrick Theatre* et au *Theater des Westens*, selon qu'ils se trouvent à Londres ou à Berlin.

Pour ce qui est des publications, Newmark (1981, 73) nous dit, sans autre explication, que "the names of newspapers, journals and periodicals are always transcribed". Effectivement, c'est la démarche que les traducteurs adoptent assez systématiquement pour les journaux. Le commissaire de *La Femme*

du *Dimanche* décide de rentrer chez lui, où il envisage de déjeuner 'en lisant *La Stampa* et l'enquête de *L'Espresso* sur le cinéma suisse d'avant-garde'. Et dans *Les Belles Images*, de Simone de Beauvoir, 'Laurence reached out for *Le Monde*, lying there on a low table' ou, un peu plus loin, 'Laurence took the latest issue of *L'Express*¹² and *Candide* out of the rack'. Cette pratique est d'ailleurs on ne peut plus naturelle puisque les auteurs agissent eux aussi de la même façon. Le héros de Maurice Dekobra, par exemple, lit le *Daily Herald* à Londres et le *Berliner Tageblatt* quand il est à Berlin. Cependant, cette politique de non-traduction ne semble pas s'appliquer pour les revues de façon aussi systématique que pour les journaux.

1.3.2. Toponymes traduits

Il arrive que le toponyme se traduise. Du fait de leur notoriété, certains noms de cette catégorie se traduisent en français, qu'il s'agisse, pour prendre des exemples tirés de l'italien, de lieux comme la 'place Saint-Marc' à Venise ou la 'place Saint-Pierre' à Rome ou, dans cette dernière ville, d'églises telles que 'Sainte-Marie-Majeure' ou 'Saint-Jean-de-Latran'. De la même façon, les noms de certaines villes importantes sur les plans démographique, économique ou historique, changent d'une langue à une autre. 'Paris' devient ainsi 'Parigi' en italien et 'London', 'Londres' en français¹³. C'est aussi le cas des noms de pays.

Il existe par ailleurs dans la toponymie américaine certains odonymes formés non pas avec un nom propre mais avec un chiffre ordinal ou une lettre : '42nd Street', 'Avenue B'. Ces odonymes, bien qu'étrangers à la pratique française, sont aussi généralement traduits plutôt que transcrits, vu que leur

¹² La présence de *L'Espresso* et de *L'Express* dans nos exemples montre le danger qu'il y aurait dans certains cas à traduire le nom des revues. Il ne s'agirait plus du même hebdomadaire.

¹³ Maillot précise à ce sujet (1968, 27) que 'en toponymie, les fautes rencontrées consistent plus souvent en une absence de traduction', due à un manque de connaissances en géographie. Il a ainsi noté dans une traduction - valable par ailleurs, dit-il - de l'allemand au français, le nom de 'Lütich' au lieu de son équivalent en français, 'Liège'.

forme s'y prête particulièrement et que c'est leur non-traduction qui poserait des problèmes pour le lecteur, surtout sur le plan phonétique : "96th Street", "Third Avenue".

D'autre part, pour ce qui est de l'espagnol, on constate sans vouloir pour autant généraliser, que, dans sa traduction de *El Señor Presidente*, Georges Pillement a francisé les rares noms de rues de l'ouvrage : *ruelle du Roi*, *impasse du Carrossier*, par exemple, et que Françoise Rosset, dans sa version de *El laberinto de las aceitunas*, a rendu "Sí, pero no en el piso de la calle Pelayo, sino en un almacén de la calle Ramalleras" (Mendoza, 1983, 86) par "Si, mais pas dans le bureau de la rue Pelayo. Dans un magasin de la rue Ramalleras" (Mendoza/Rosset, 1990, 80).

Enfin, comme nous le laissions entendre plus haut, les noms de revues sont souvent traduits, malgré l'avis assez catégorique de Newmark à ce sujet. Dans *Rabbit est riche*, "Read Consumer Reports, April issue" (Updike, 1981, 3) devient, sous la plume de Maurice Rambaud (1983, 11), "Dixit *Le Bulletin du Consommateur*, numéro d'avril"¹⁴. De son côté, Philippe Jaccottet traduit, dans *La Femme du Dimanche*, "percorrere gli inganni concentrici di un labirinto della *Settimana Enigmistica*" (Fruttero-Lucentini, 1987, 209) par "parcourir les pièges concentriques d'un labyrinthe d'*Énigme-Hebdo*" (Fruttero-Lucentini/Jaccottet, 1975, 223) et "inciampò in un'annata della rivista *Il Foro Italiano*" (1987, 330) par, de façon inexplicable, "il buta sur une année complète de *La Revue d'Obstétrique*" (1975, 355). Valéry Larbaud, enfin, rend "and had the walls only been pasted over with extracts from *The Illustrated London News and Punch*, I could have almost fancied myself in a shepherd's hut", phrase tirée de *Erewhon* (Butler, 1927, 51), par "et si seulement les murs avaient été couverts d'extraits des *Nouvelles Illustrées de Londres* et de *Punch*, j'aurais pu me croire dans une cabane de berger" (Butler/Larbaud, 1920, 36). On peut se demander pourquoi il existe une tendance à traduire les titres de revues tandis qu'on semble préférer transcrire les titres de journaux. Cette différence d'approche peut en fait s'expliquer. En effet, étant donné qu'un quotidien traite habituellement d'informations générales, tout comme certains magazines d'ailleurs, son titre n'a pas d'importance particulière et peut donc rester dans la langue

¹⁴ Rambaud avait le choix entre conserver le titre original ou le remplacer par celui d'une revue française équivalente, *Que choisir?* ou *50 millions de consommateurs*. Il a opté pour une troisième solution. Dans *Kramer contre Kramer*, Béatrice Gartenberg (1980, 139) a transcrit *Consumer Reports* et a mis en note : *Que Choisir?*

d'origine. Par contre, celui d'un magazine spécialisé doit renseigner sur son contenu, et il pourrait être préférable de le traduire pour que le lecteur sache ce qu'un personnage est en train de lire ou de consulter car, comme c'est d'ailleurs le cas dans *Rabbit est riche*, cela peut influencer sur la compréhension du contexte immédiat.

1.3.3. Transcription ou traduction des toponymes

Étant donné que l'on a tendance à transcrire certains types de toponymes employés comme désignateurs et à traduire certains autres, on constate parfois un rapprochement plutôt curieux des deux formes possibles. Ainsi, cette phrase de *Kramer versus Kramer* (Corman, 1978, 7) : "At 79th Street and Park Avenue the cab was stopped by a traffic jam", devient dans la version française de Béatrice Gartenberg (1980, 11) : "Au coin de *Park Avenue* et de la *79e Rue*, le taxi fut pris dans un embouteillage." Ce phénomène est encore plus évident dans ce passage de *Nécropolis*, où la partie traduite est coincée entre des éléments non traduits :

Mais, [...], à un certain moment, il obliquera carrément vers l'ouest; à travers les quartiers surpeuplés et grouillants de l'*East Village* et du *Lower East Side - Avenues B et A, Houston, Essex, Hester Streets* - puis piquera vers le sud pour rejoindre *Little Italy* et *Canal*, [...]. (Lieberman/Rimbaud, 1977, 43)

Rimbaud, qui est l'auteur de cette traduction, fait preuve par ailleurs d'une certaine incohérence dans cet ouvrage, puisqu'il lui arrive de traduire et de transcrire le même genre de toponyme dans la même phrase (1977, 74) : "De l'endroit où ils se trouvent, ils aperçoivent le flot ininterrompu des phares qui ruissellent sur le *pont de Brooklyn* et les files de voitures qui affluent vers le *Brooklyn Tunnel*." (1977, 74)

1.4. Toponymes employés comme symboles

Si les toponymes à fonction de désignateurs sont souvent transcrits, il n'en est pas de même des toponymes ayant une valeur de symbole. Dans *La Donna della Domenica*, par exemple, un des personnages s'écrie : "Viva l'Upim!". Pour rendre cette interjection, le traducteur ne pouvait ici, même sous prétexte de faire couleur locale, conserver Upim, qui est la raison sociale d'un magasin à succursales multiples. En effet, Upim ne sert pas ici à désigner un magasin portant ce nom, ni même tous les magasins de la chaîne. Il a une valeur de symbole et, à travers lui, l'auteur veut louer tous les magasins de ce type. Pour conserver cette fonction de symbole, le traducteur a donc cherché quel était l'équivalent français de ce genre de magasins. D'où sa traduction : "Vive le *Monoprix!*".

Par ailleurs, un autre cas de toponyme non transcrit parce qu'il a une valeur de symbole nous est rapporté par Hanne Martinet (1982, 396-397), qui a traduit du danois *Creme fraiche*, de Suzanne Brogger. Dans cet ouvrage, l'auteur a utilisé le toponyme Virum, qui est "une banlieue de Copenhague où habitent aujourd'hui des gens appartenant surtout à la classe moyenne et dirigeante danoise", pour désigner tous "les Danois qui se conforment à des valeurs sociales et morales conservatrices et à l'ordre établi des bien-pensants". Ce faisant, elle savait qu'elle serait comprise de ses lecteurs danois. Mais tel n'est pas le cas de la traductrice, qui ne pouvait se permettre de transférer directement Virum et a dû avoir recours à une adaptation pour que l'effet produit sur le lecteur de la traduction soit le même que celui produit sur le lecteur de l'original : "Personnellement, je préfère de beaucoup la misère visible, comme ça je peux la voir, car elle existe, même cachée derrière les pavillons en briques jaunes et les plantes vertes des *bien-pensants danois*." Ce sont ces deux derniers mots qui traduisent Virum.

Erewhon et *Erewhon Revisited* comportent également un certain nombre de toponymes motivés, et de ce fait non transcrits. Dans ces œuvres, Samuel Butler attribue aux différents lieux géographiques des noms qui servent également à en faire la description. Le traducteur, Valéry Larbaud, fidèle à sa position exprimée plus haut, a rendu, entre autres, *Coldharbour* par *Lieu-Froid*, *Sunchildston* et sa version

abrégée Sun'dston par *Filsdusoleilville* et *Filsdus'ville*, *Bridgeford* par *Pont-sur-Gué*, *Fairmeadow* par *Beaupré* et *Clearwater* par *Claireseaux*.

Cependant, il peut exister d'un traducteur à l'autre des différences dans la perception de la valeur de symbole d'un toponyme. Lorsque par exemple Moravia (1973, 49) écrit dans *L'amore coniugale* : *"Mario o Attilio di Roma possono andare a nascondersi, non sono degni neppure di allacciargli le scarpe..."*, Claude Poncet, le traducteur du roman en français, voit dans *Mario o Attilio* un symbole des spécialistes de la haute coiffure. D'après lui, ces spécialistes de la haute coiffure sont peut-être célèbres à Rome mais ils ne sont pas connus de la majorité du public français. Il préfère donc sacrifier la couleur locale, et aussi une certaine précision, en supprimant les noms propres pour les remplacer, afin de mieux se faire comprendre de ses lecteurs, par un terme générique : *"Les grands coiffeurs de Rome peuvent aller se cacher, ils ne sont pas dignes de lui [un modeste coiffeur à domicile] lacer ses soulers!..."* (Moravia/Poncet, 1969, 59). En revanche, Angus Davidson, le traducteur de la même oeuvre en anglais, a conservé les noms propres : *"Mario and Attilio in Rome can go and bury their heads, they're not worthy even to tie his shoes..."* (Moravia/Davidson, 1955, 52). On peut s'interroger sur ses motifs. Il n'a peut-être vu dans *Mario o Attilio* qu'un simple désignateur. Mais il a pu aussi avoir perçu le symbole - qui est bien réel - et décidé qu'il pouvait très bien le transmettre en conservant les noms propres, car le contexte est des plus explicites. L'homme que l'on place ainsi au-dessus des célèbres figaros romains est en effet, comme nous l'avons dit plus haut, un modeste coiffeur à domicile qui venait de réaliser un très beau travail sur la chevelure de sa cliente. Le traducteur a peut-être fait jouer dans ce cas le principe de la non-imbécillité du lecteur, lequel pouvait très bien avec les éléments dont il disposait, comprendre que Mario et Attilio étaient des coiffeurs renommés.

2. ANTHROPONYMES

Si les toponymes obligent le traducteur à prendre certaines décisions en fonction du rôle qu'ils jouent, cela est encore plus vrai des anthroponymes, pour lesquels les auteurs semblent disposer d'une plus grande latitude.

2.1. Définition

Les anthroponymes servent à désigner des personnes au moyen d'un prénom, d'un nom de famille ou d'un pseudonyme. Cette désignation ne s'est pas toujours faite comme à l'heure actuelle. En France par exemple, on a commencé par porter un seul nom donné à la naissance et non héréditaire. Ensuite, du Xe siècle au XIIIe siècle environ, on a deux noms, celui qu'on a reçu à sa naissance (nom personnel) et un deuxième (surnom) qui vient s'ajouter au premier pour distinguer les personnes en cas d'homonymie. Dans la dernière partie du moyen âge, le deuxième nom devient héréditaire ou patronymique. Enfin, de nos jours, le surnom s'est transformé en nom de famille et le nom personnel, qui est demeuré durant tout le moyen âge la principale désignation de la personne, est devenu le prénom ou nom de baptême. Par ailleurs, les anthroponymes se présentent de façon différente d'un pays à l'autre. Ainsi, en Grande-Bretagne et dans les pays anglo-saxons, le nom de jeune fille de la mère peut être ajouté sous la forme d'un "middle name" (souvent marqué par une simple initiale). En URSS, c'est le prénom du père - auquel s'ajoute un suffixe signifiant "fils de" - que l'on retrouve au milieu. En Espagne, le patronyme est parfois double et le dernier nom est celui de la mère. En Islande enfin, les noms de famille changent d'une génération à l'autre. Le patronyme est formé du prénom du père plus le suffixe "son", s'il s'agit d'un garçon, ou "dottir" s'il s'agit d'une fille.

En plus de leur fonction d'identification, les anthroponymes, comme les toponymes, jouent un rôle sur le plan culturel puisque, comme le disent Christian Balyon et Paul Fabre (1982, 78-79) : "Les noms propres de familles nous enseignent l'âme collective populaire. Cette âme collective populaire se révèle

avec un fonds commun et permanent, mais elle accompagne aussi ses productions anthroponymiques des caractères dus aux situations et aux moeurs, selon le moment de l'histoire dans lequel naissent ces productions.*

2.2. Présence

Les anthroponymes sont en général très nombreux dans les oeuvres littéraires. Plus l'action est riche, plus le nombre de personnages augmente. Mais même lorsque le roman ne met en scène qu'un nombre restreint de personnages principaux, comme *La sposa americana* qui en compte trois, on trouve en général, gravitant autour d'eux, toute une série de personnages secondaires dont certains ne font d'ailleurs que de très épisodiques apparitions. Et à tous ces personnages fictifs s'ajoutent souvent des personnages réels, écrivains, artistes, hommes politiques, dont le nom est évoqué à différents titres.

Comme les toponymes, les anthroponymes que l'on rencontre dans un roman peuvent n'être que des désignateurs. Ils se situent alors au niveau zéro d'exégèse lexicale dont parle Delisle et ne font l'objet que d'une simple transcription. Mais il est des cas où les anthroponymes dépassent ce niveau. Nous les classerons pour les étudier en deux catégories : les noms réels, appartenant à des personnages existants ou ayant existé, et les noms fictifs, souvent forgés par l'auteur.

2.3. Noms réels

2.3.1. Adaptation/Glose

Un exemple de nom réel nous est donné dans *La vida es un tango* (1981). Dans ce roman, le seul qu'il ait écrit en espagnol, Copi, un auteur argentin qui vit à Paris, fait allusion à Artigas, un patriote uruguayen, héros de l'indépendance nationale au XIX^e siècle : "A Lezama le pareció el perfil de Artigas"

(1981, 137). Mais comme il estime que ce personnage historique ne doit pas être très connu de ses lecteurs français, Copi, qui a dans ce cas précis lui-même traduit son oeuvre, alors que pour ses ouvrages écrits en français il confiait à d'autres la traduction en espagnol, Copi donc remplace Artigas par un *aigle* : 'Lezama pensa au profil d'un *aigle*' (*La Vie est un tango*, 1979, 160). Cette comparaison est bien sûr un peu plus parlante pour le lecteur français que si Copi avait écrit : 'Lezama pensa au profil d'*Artigas*.' Mais l'utilisation d'un nom commun ne peut donner qu'une vague idée de la physionomie du personnage dont il est question.

On trouve un cas analogue dans *L'Étranger* (1961), d'Albert Camus, où le personnage principal rencontre, le lendemain du décès de sa mère, une jeune fille qui lui suggère d'aller voir un film de Fernandel (1961, 32) :

Elle a encore ri et m'a dit qu'elle avait envie de voir un film avec Fernandel.

C'est là une situation dont le lecteur français saisira toute l'inconvenance puisqu'il connaît très bien Fernandel et la nature des films qu'il tourne en général. Mais Fernandel est surtout connu en France, et Stuart Gilbert (Camus, 1958, 24) a préféré, dans *The Stranger*, donner à ses lecteurs un complément d'information :

She laughed again and said, "Yes," if I'd take her to the *comedy* everybody was talking about, the one with *Fernandel* in it.

Il conserve donc *Fernandel* mais précise qu'il s'agit d'un film comique, car il importe de mettre en lumière l'attitude du personnage principal, attitude qu'on lui reprochera plus tard dans l'ouvrage.

2.3.2. Maintien du nom original

Si certains auteurs, comme André Brink (*States of Emergency*, 1989, 14-15), cherchent pour leurs personnages des prénoms qui ne renferment au départ aucune connotation, d'autres ont suivi la démarche contraire et utilisé dans leurs œuvres des prénoms à forte connotation. Dans *Crème fraîche*, Suzanne Brogger appelle Borge l'un de ses personnages qu'elle veut présenter comme quelqu'un de ridicule, car c'est la coloration qu'a pris ce prénom au Danemark. Quelle solution adopter dans une telle situation? Deux possibilités s'offraient à la traductrice. Soit trouver un prénom français ayant la même connotation - mais il faudrait alors, par souci d'uniformité, franciser les noms danois de tous les autres personnages du roman, ce qui détruirait totalement son parfum étranger. Soit conserver le prénom danois, et priver le traducteur d'un sous-entendu qu'il ne peut comprendre. C'est cette dernière solution qu'a choisie Hanne Martinet. Si cette solution a un avantage sur le plan de la caractérisation ethnique du personnage, il y a une grosse perte en ce qui a trait à la connotation ridiculisante du prénom.

Alice's Adventures in Wonderland (1954) pose un problème semblable. Pour indiquer que le domestique du Lapin Blanc était irlandais, il a suffi à Lewis Carroll de le prénommer Pat. Et ses lecteurs n'ont eu aucun mal à deviner ses intentions. Mais ce message, les différents traducteurs - Claude Romney (1984, 267) en a recensé sept - ne pouvaient le transmettre grâce au seul prénom, à moins de faire du domestique un Breton par exemple. Cinq d'entre eux ont opté pour le maintien de Pat pour désigner le domestique irlandais. Le texte y gagne certainement en authenticité, mais l'indication de nationalité n'est plus évidente pour un public français, surtout qu'il s'agit ici d'enfants. Les deux autres ont choisi de franciser Pat et l'ont transformé en Patrice, ce qui ne posait pas le même problème de couleur locale que Borge puisque *Alice au Pays des Merveilles* a été dans une large mesure "naturalisée" par ses différents traducteurs. Mais là encore, le prénom retenu ne remplit pas le rôle que lui avait assigné l'auteur.

Dans les exemples que nous venons de voir, il s'agit d'un nom désignant un personnage ayant existé, ou de prénoms réels. Mais plus fréquents dans les romans sont les noms issus de l'imagination de l'auteur.

2.4. Noms fictifs

Ces noms, l'auteur ne les choisit pas toujours au hasard en parcourant les listes d'un annuaire téléphonique par exemple pour en trouver un qui lui semble convenir à son personnage. Bien souvent, au contraire, ils les forge lui-même pour leur donner, en plus de leur valeur de désignateurs, une valeur connotative liée généralement à un élément culturel.

Dans *La vida es un tango*, Copi fait un jeu de mots en attribuant à un étudiant vietnamien le nom à consonnance asiatique de Chin-shu-lin. Il faut savoir en effet que les "chinchulines" (au singulier "chinchulin") sont, en Argentine, des tripes que l'on mange avec l'"asado", le rôti. Certains auteurs, comme Frédéric Dard, procèdent d'ailleurs ainsi de manière quasi systématique pour le choix des noms de leurs personnages. Auteur, sous le pseudonyme de San-Antonio, d'une série de romans policiers relatant les aventures d'un célèbre commissaire de police, il donne la plupart du temps à ses personnages, quelle que soit leur nationalité, des noms, prénoms ou titres qui, combinés, ont un sens particulier. Ainsi, nous avons Wadonk Hétaurdu, le Français, Cash Handcarry, l'Américain, et Yatamoto Quérouyé, le Japonais, ou encore, pour ce qui est de la combinaison titre-nom propre, le Révérend Père Colateur, Sir Prise-Party ainsi que le pasteur Valériradaut¹⁵. Dans ce dernier cas, le lien culturel est encore plus fort puisque l'auteur y fait allusion à Louis Pasteur Vallery-Radot, un médecin et écrivain français qui a été membre de l'Académie française.

Mais cet effet comique obtenu ici avec un jeu de mots peut aussi reposer sur un simple nom commun transformé en nom propre et attribué à un personnage dans le but de le caricaturer. C'est cet objectif que vise Alan Sillitoe (1967, 46) dans *The Loneliness of the Long-distance Runner*, où il est question d'un certain "Lord Earwig or some such chinless wonder with a name like that", et que poursuit également Eduardo Mendoza dans *El laberinto de las aceitunas*, où tous les noms propres sont formés à l'aide de noms communs : Pilarín Cafete, el teniente Lentejuelas, etc.

¹⁵ C'est le principe des fausses coupes, énoncé ainsi par Yaguello (1981, 51) : "La transcription graphique [du nom] est essentiellement un maquillage de l'expression soumise à fausses coupes et dont le sens ne se révèle qu'à l'oreille."

En plus de vouloir faire sourire son lecteur, un auteur peut souhaiter l'éclairer sur la nature de son personnage. Après nous avoir dit dans son roman même pourquoi il a prénommé son héroïne Melissa, André Brink nous explique cette fois pourquoi il l'a nommée Lotman. S'exprimant en français, il a déclaré à Bernard Pivot, dans le cadre de l'émission *Apostrophes* : 'Il y a un tout petit jeu dedans. C'est que, en Afrikaans, la première moitié de ce mot-là, de ce nom-là, "lot", ça veut dire "sort", et "man", ça veut dire "homme". Donc, elle apporte le sort de cet homme-là.' Par ailleurs, Georges Garnier (1985, 86-87) nous dit à propos de l'un des personnages de *David Copperfield*, de Charles Dickens : 'Cette phrase¹⁶ regroupe les deux thèmes du portrait ou, en d'autres termes, les deux qualités essentielles du personnage : dureté et froideur du métal d'une part et noirceur de l'autre, qualités qui sont d'ailleurs déjà contenues dans le nom même de Miss Murdstone, dans lequel il y a *murder* et *stone*.'

On voit donc que, bien souvent, les auteurs ne choisissent pas leurs noms propres de façon arbitraire. Ils les chargent au contraire d'un message connotatif destiné à éclairer le lecteur sur la personnalité par exemple de celui qui le porte, comme chez Suzanne Brogger, ou pour contribuer au comique du roman, comme chez Frédéric Dard. En conséquence, le traducteur se doit en principe de respecter cette intention de l'auteur et de la répercuter dans son texte¹⁷. Voyons donc comment les choses se sont passées en ce qui concerne les exemples dont nous venons de parler.

24.1. Maintien dans la langue originale

Copi, qui, rappelons-le, a lui-même traduit *La vida es un tango*, n'a eu d'autres ressources que de continuer à dénommer *Chin-shu-lin* l'étudiant vietnamien, tout en sachant qu'il sacrifiait ainsi son astuce linguistique¹⁸.

¹⁶ 'She brought with her two uncompromising hard black bones, with her initials on the lids in hard brass nails.'

¹⁷ En ce qui concerne Frédéric Dard, la situation est on ne peut plus simple : les ouvrages qu'il a écrits sous le pseudonyme de San-Antonio n'ont pas, à notre connaissance, été traduits.

¹⁸ Il aurait pu cependant en trouver une qui soit équivalente en français, comme 'Chou-fâr-sih'. À noter par ailleurs que 'Chin-shu-lin' a une consonnance chinoise plutôt que vietnamienne.

En ce qui concerne *États d'urgence*, Michel Courtois-Fourcy a conservé en français le nom de *Lotman*, et son lecteur n'aura donc pas la possibilité d'apprécier le "petit jeu" dont parlait André Brink. On peut se demander cependant si le lecteur de l'original anglais, en dehors de toute explication de l'auteur, aura pu, lui, l'apprécier. Nous ne le croyons pas, car si la motivation n'est pas évidente, il y a de fortes chances que le lecteur ne devine pas l'intention de l'auteur.

Dans le cas de *Miss Murdstone*, cette motivation était cependant beaucoup plus marquée. Mais Georges Garnier, qui a étudié plusieurs traductions de *David Copperfield*, nous rapporte que le nom du personnage n'a jamais été traduit, ce qu'il déplore, "ce nom étant particulièrement évocateur, mais pas pour un lecteur francophone" (1985, 87).

Pour ce qui est de Lord *Earwig*, enfin, Henri Delgove (Sillitoe, 1974, 295) a trouvé un moyen terme dans *La solitude du coureur de fond*, puisqu'il transcrit le nom propre et ajoute une note de bas de page : "Earwig : nom burlesque imaginé par l'auteur. Le substantif veut dire 'perce-oreille' et le verbe (*to earwig*), insinuer confidentiellement quelque chose à quelqu'un." Cette méthode a l'avantage, comme nous le disons par ailleurs, d'éclairer le lecteur tout en conservant au texte son cachet étranger.

2.4.2. Traduction

Dans d'autres cas de noms fictifs motivés, il a été fait appel à une traduction plus ou moins directe. Ainsi, Françoise Rosset a donné dans *Le labyrinthe aux olives* (Mendoza/Rosset, 1990) une version française de tous les anthroponymes de l'original : *Pilar Canal*, le lieutenant *Paillettes*, etc. Ce faisant, elle emboîte le pas à Valéry Larbaud, qui, dans *Nouveaux Voyages en Erewhon*, a transformé Mrs. *Tantrums*, Dr. *Gurgoyle* et Mrs. *Quack* en Mme *Laquinte*, Dr *Gargouille* et Mme *d'Orviétan*. Cette façon de procéder fonctionne bien quand la traduction permet de retenir l'humour de l'original, comme c'est le cas dans la traduction de Larbaud. Cependant, il ne faut pas prendre pour acquis que la traduction permet dans tous les cas d'arriver au même résultat.

24.3. Adaptation

S'il est des cas où les traducteurs ont choisi de conserver l'anthroponyme original ou de le traduire, il en est d'autres par contre où ils ont cherché à l'adapter dans la langue d'arrivée. Outre ceux que nous avons vu plus haut, Butler met en scène deux personnages dont les noms présentent pour nous un intérêt particulier du fait de leur caractère culturel plus accentué. Il s'agit du Professor Hanky, professeur de sagesse mondaine, et du Professor Panky, professeur de sagesse non mondaine, dont l'auteur (1924, 342) nous explique les noms de la façon suivante : "Let me explain that the true Erewhonian names for Hanky and Panky, [...] are Sukoh and Sukop - names too cacophonous to be read with pleasure by the English public." On voit donc que les noms des deux professeurs sont constitués, aussi bien dans leur version anglaise que dans leur version érewhonienne, par chacun des éléments parallèles de deux termes binaires synonymes : *hanky-panky* et *hocus-pocus*, le premier se présentant dans sa forme normale et le second sous forme d'anagramme¹⁹. Hanky et Panky n'ayant pas de traduction directe évidente, Larbaud se devait de trouver une autre solution, facilitée par le fait que, dans ce cas, les noms attribués aux personnages ne servaient pas à les dépeindre. Pour une raison qu'il n'explique pas, Larbaud (Butler, 1924, 55) a choisi *Compère* et *Compagnon* : "Ainsi [...] les véritables noms érewhoniens correspondant à *Compère* et *Compagnon*, [...] sont : *Sukoh* et *Sukop*, d'une cacophonie trop grande pour être lus avec plaisir par le public anglais." Ce qu'il faut retenir avant tout ici, c'est l'adaptation d'anthroponymes motivés dans le but d'éclairer le lecteur qu'une simple transcription aurait privé d'un trait d'humour. Toutefois, il semble justement que cet humour ne ressorte pas suffisamment de l'adaptation de Hanky et Panky, et pas du tout de *Sukoh* et *Sukop*, puisque ces deux noms ont été simplement transcrits. Larbaud aurait dû, à notre avis, calquer le procédé de Butler en

¹⁹ Butler utilise systématiquement cette méthode, en fait un simple renversement de lettres, pour former ses anthroponymes érewhoniens, qu'il s'agisse de prénoms (Yram, Nna Haras, Enaj Ysteb) ou de noms (Senoj, Noenibor, Thims).

appelant, par exemple, les professeurs *Tohu* et *Bohu* et en leur donnant en érewhonien les noms de *Ilem* (méli) et *Olem* (mélo)²⁰.

2.5. Surnoms

Outre les prénoms et les noms, il est une autre catégorie d'appellatifs, les surnoms, qui sont très fréquents dans la vie de tous les jours et donc dans les oeuvres littéraires qui en sont le reflet. Ces surnoms sont attribués pour diverses raisons : apparence physique, comportement, motivation affective, références diverses, que le lecteur, pour partager la langue et la culture de l'auteur, saisit en général aisément. Le traducteur qui ne bénéficie pas d'un auditoire aussi informé, et pour cause, se doit de faire saisir par son lecteur la raison d'être du surnom. Il va se heurter, ce faisant, à des obstacles dressés par la langue, la culture ou les deux à la fois, comme le montrent les exemples suivants.

2.5.1. Obstacles linguistiques

Pour nous peindre un tableau de la société américaine, John Updike a mis en scène un personnage qu'il a surnommé Rabbit : Harrold C. Angstrom, "ce double farceur qu'il promène de roman en roman, témoin successivement de la société répressive des années 50, permissive des années 60 et consumériste des années 80"²¹. Cet itinéraire romanesque traverse en fait quatre ouvrages : *Rabbit, Run*, *Rabbit Redux*, *Rabbit Is Rich* et *Rabbit At Rest*. On voit donc l'importance de ce surnom et le dilemme devant lequel se trouve placé le traducteur : transcrire ou traduire. Si la question se pose, c'est que Rabbit est un nom propre motivé. Le lapin ayant pour caractéristique principale de courir vite, le lecteur américain n'aura aucun mal à saisir le motif de l'attribution de ce surnom. Et, de fait, Harry Angstrom est

²⁰ Une petite anomalie à signaler en passant : le fait que *Compère* et *Compagnon* soient, par déduction, censés être lus plus facilement que *Sukoh* et *Sukop* par le public anglais.

²¹ 'S : Updike', *Lire*, no 188 (mai 1991), p. 89.

connu sous le nom de Rabbit "from his days as a fleet loose-jointed high-school basket-ball star" (Doner, 1979, 14). Peut-être doit-il d'ailleurs aussi son surnom au fait qu'il court toujours, de façon désordonnée, après quelque chose : la gloire, l'amour et le plaisir, les fantômes de sa jeunesse, ses rêves déçus, the "rainbow of happiness", comme l'a dit un critique. Mais les lecteurs français et italiens ne seront pas dans une situation aussi privilégiée, car ils ne comprendront généralement pas le sens du mot anglais. Rambdaud a cependant gardé *Rabbit*. Il conserve ainsi au personnage son caractère américain et un certain degré de mystère, mais, ce faisant, il prive son lecteur de cette peinture lapidaire du héros du livre. Pour sa part, Bertola a opté dans la version italienne pour la traduction, *Coniglio*, et elle fait donc ainsi ressortir la motivation. Il nous semble toutefois que ce genre de surnom n'est courant ni en italien²² ni en français²³, et c'est sans doute la raison pour laquelle Rambdaud ne l'a pas utilisé.

2.5.2. Obstacles culturels

Si, dans le cas précédent, il s'agit d'un obstacle de type linguistique, il en est d'autres où la difficulté est d'ordre culturel. Henri Charrière (1972, 422) écrit par exemple dans *Banco* :

[...] car dans cette fête, s'étaient glissées quelques vieilles putes françaises retirées, qui, ayant fait peau neuve si on peut dire, par un bon mariage, s'y trouvaient, les bras chargés de fleurs pour tante Yvonne, ravie.

En effet, tout comme les Américains avaient baptisé "Mamie" la femme d'un de leurs présidents, le général Eisenhower, les Français ont appelé tante Yvonne la femme d'un des leurs, le général de Gaulle. Mais, contrairement à "Mamie", qui a fait le tour du monde, ce surnom est resté confiné à l'intérieur de

²² Surtout quand il accompagne le nom de famille du personnage, comme c'est le cas dans la première phrase du livre (1983, 7) : "Sta finendo la benzina, pensa Coniglio Angstrom guardando il traffico attraverso il pulviscolo che copre le vetrine della Springer Motors."

²³ L'équivalent en français aurait été "Lapin" ou "Lièvre". D'ailleurs, *Rabbit, Run* a été traduit par *Coeur de Lièvre*.

l'Hexagone, et Patrick O'Brian (Charrière, 1974, 269) a dû, pour faire comprendre à ses lecteurs quelle était la personne à qui on offrait ainsi des fleurs, recourir à une adaptation :

[...] because some old, retired French whores slipped in : they had turned over a new leaf, as you might say, by making a good marriage, and there they were with their arms full of flowers for *De Gaulle's* delighted wife.

2.5.3. Obstacles dus à la langue et à la culture

Il peut arriver que langue et culture dressent un obstacle commun à la traduction d'un surnom. C'est ce qui se passe dans *Rabbit Is Rich* (Updike, 1981, 213), où deux futurs époux se rendent chez un pasteur pour participer à des séances de préparation au mariage :

Dinner had to be early because Nelson and Pru were going over to **Soupy**, as they both call **Campbell**, for their third session of counseling.

Dès qu'ils ont su qu'il s'appelait **Campbell**, Nelson et Pru ont en effet surnommé le pasteur **Soupy**. La raison en est claire pour les lecteurs américains qui connaissent bien et achètent la soupe de marque **Campbell**. Mais les Français? les Italiens? Il ne nous semble pas qu'ils feraient facilement le rapport entre le surnom donné au pasteur et les soupes **Campbell**, malgré les efforts d'Andy Warhol qui a immortalisé dans une série de tableaux ces boîtes de soupe. Les auteurs des versions française et italienne ont cependant pensé le contraire puisque Rambaud (Updike, 1983, 272), tout comme dans le cas de *Rabbit*, a conservé le surnom original :

Ils ont dû dîner de bonne heure, Nelson et Pru devant aller voir *Soupy*, comme ils ont surnommé *Campbell*, pour leur troisième entretien.

Quant à Bertola (Updike, 1984, 184), elle a, elle aussi, gardé la même ligne de conduite que dans le premier exemple en ayant recours à une traduction :

Hanno cennato presto perché Nelson e Pru dovevano andare da *Zuppetta*, come hanno ribattezzato *Campbell*, per la terza seduta di istruzione cristiana.

3. ÉPONYMES

Les éponymes s'apparentent aux prénoms dans le traitement traductionnel qu'ils exigent, même s'ils appartiennent à une catégorie différente de noms propres.

3.1. Définition

Selon Marian Covington (1983, 198), qui s'appuie elle-même sur Peter Newmark, un éponyme "is a proper name used to express a general idea. This includes inventors and names of firms and towns." Il est à remarquer ici que le terme "éponyme", qui chapeaute cependant une catégorie très précise de noms propres, ne figure ni dans les dictionnaires ni dans les ouvrages spécialisés. Baylon et Fabre (1982, 5) nous disent pourtant que "l'onomastique au sens large est la science du nom propre, qu'il s'agisse du nom d'un avion, d'une pile électrique, d'un rasoir, d'un robot, d'un magasin, petit ou grand, d'une robe, d'un mets quelconque, etc., ou qu'il s'agisse d'une localité ou d'une personne". Ces deux auteurs laissent donc la porte ouverte à la création d'une nouvelle catégorie, celle des éponymes, dans laquelle nous distinguerons deux types : les noms de marque utilisés dans le vocabulaire courant ("Sony") et les génériques caractérisés par un nom propre qui perd alors sa qualité d'actuel et prend valeur d'adjectif (rasoir Gillette).

3.2. *Présence*

Ces éponymes, en particulier ceux où intervient le nom d'une marque de commerce ou d'une marque déposée, se rencontrent très souvent dans les oeuvres littéraires. Ils posent au traducteur des difficultés dont le degré varie selon qu'ils ont un caractère universel - ou du moins commun aux deux cultures en présence - ou qu'ils sont propres à une culture donnée.

3.3. *Éponymes à caractère universel*

Une illustration du premier cas nous est fournie par cette phrase extraite de *City of the Dead* (Lieberman, 1977, 5) : "A huge wad of Kleenex had been stuffed down her mouth all the way into the windpipe." Phrase plutôt macabre qui peut faire frissonner même un traducteur. Se ressaisissant toutefois, Rambaud (Updike, 1977, 17) y répond dans un style elliptique : "Enfoncé dans sa bouche et jusqu'au fond de la gorge, un gros paquet de Kleenex." On voit donc que l'éponyme a été repris tel quel, ce qui s'explique par le fait que *Kleenex*, au même titre que Coca-Cola par exemple, est une marque déposée fort connue dans une grande partie du monde.

3.4. *Éponymes à caractère national*

3.4.1. Transcription

Cependant, lorsque les éponymes appartiennent à une culture donnée, les choses prennent un tour différent, qui va du simple au plus complexe.

On constate ainsi que, en deux circonstances, entre autres, Rambaud a tout simplement conservé l'éponyme d'origine sans chercher à le remplacer par un nom commun ou par un éponyme équivalent en français. Par exemple, "Large black Crayola letters in the upper left-hand corner read [...]" (Lieberman,

1977, 186) donne dans *Nécropolis* "Dans le coin supérieur gauche, en grosses lettres noires au *Crayola*, un nom et une adresse [...]" (Lieberman/Rimbaud, 1977, 209), et "She planted a little vegetable garden [...], getting a man from down the block to turn the earth with his *Rototiller* [...]" (Updike, 1981, 40) devient dans *Rabbit est riche* "Elle avait défriché un petit potager [...], payant un voisin du bas de la rue pour retourner la terre avec son *Rototiller* [...]" (Updike/Rimbaud, 1983, 58). Il était d'ailleurs tout à fait en droit de procéder de la sorte car, comme nous le dit Marian Covington (1983, 199), la traduction de l'éponyme "will depend on the importance of the eponym in the SL text". L'éponyme jouant un rôle peu important dans les deux cas cités et le contexte étant suffisamment clair - un peu moins toutefois dans le cas de *Crayola* - la traduction de l'éponyme n'était pas essentielle.

3.4.2. Utilisation d'un nom commun

Mais à un éponyme peut correspondre un nom commun et vice-versa. Covington nous cite l'exemple de "Hoover", une marque déposée, qui est passé dans le langage courant en Angleterre pour désigner un aspirateur. Et c'est d'ailleurs par ce dernier mot qu'on le traduirait en français. Par contre, pour rendre "The boy slaps the steering wheel in vain search for the horn" (Updike, 1981, 21), Rimbaud écrit : "Le jeune plaque ses mains sur le volant, cherche en vain le *klaxon*" (Updike/Rimbaud, 1983, 35). Horn devient donc *klaxon*, un éponyme, que l'on tend en fait de plus en plus à remplacer par *avertisseur*.

Les exemples que nous venons de voir ne donnent pas trop de fil à retordre au traducteur, car il dispose aussi bien en LD qu'en LA d'une terminologie établie dans laquelle il peut puiser pour trouver des équivalents.

Ce n'est cependant pas le cas en ce qui concerne "only the fanlight of stained glass immune to the later layers of aluminum awning and *Permastone* siding" (Updike, 1981, 33), qui devient, dans la version française, "seules les impostes de verre multicolore épargnées par les placages postérieurs des auvents en aluminium et des panneaux en *aggloméré*" (Updike/Rimbaud, 1983, 49). Rimbaud semble s'inspirer ici de Nida et procéder par "componential analysis". *Permastone* est analysé, son sens dégagé

et rendu par un terme qui en exprime la valeur sémantique : *aggloméré*. C'est d'ailleurs cette même méthode qu'il utilise dans le cas d'un autre éponyme, formé cette fois à l'aide d'un nom propre désignant une ville. Pour traduire "The way her soft body wants to spill from these small clothes, the faded denim shorts and purple *Paisley* halter" (Updike, 1981, 14), Rambaud écrit en effet : "Cette façon dont son corps moelleux ne demande qu'à déborder de ses vêtements trop petits, le short de toile délavée et le bain de soleil rouge vif en *coton imprimé*" (Updike/Rambaud, 1983, 25).

D'autres traducteurs ont d'ailleurs en pareil cas adopté une approche semblable. C'est ainsi que, dans *La Femme du Dimanche*, Philippe Jaccottet rend "Il commissario sbirciò nella fessura di un cassetto socchiuso, vide un tubetto di *Veramon*, una scatola di pasticche mentolate, [...]" (Fruttero-Lucentini, 1987, 449-450) par "Le commissaire lorgna par l'entrebaillement d'un tiroir, aperçut un *tube d'aspirine*, une boîte de pastilles à la menthe, [...]" (Fruttero-Lucentini, 1975, 480). Comme il s'agissait d'une enquête policière, il était certainement important de préciser au lecteur ce que renfermait le tube. "Un tube de *Veramon*" aurait laissé la porte ouverte à toutes les suppositions sur son contenu : somnifère, drogue, etc., le contexte n'apportant aucune précision. Mais, même si le contexte est clair, l'éponyme est parfois remplacé par un simple terme explicatif, comme dans cet exemple tiré de *Un Amore*, de Dino Buzzati : "sciacquarsi le gengive con l'*Odo*" (1965, 83) que Michel Breitman traduit par "se rincer les gencives à l'*eau dentifrice*" (1967, 86).

Cependant, les traducteurs ne s'en sont pas toujours tenus à cette solution. Ils ont parfois remplacé l'éponyme original par un éponyme correspondant dans la culture d'arrivée.

3.4.3. Utilisation d'un éponyme équivalent

Prenons tout d'abord un cas où le nom propre qui constitue l'éponyme est une marque déposée. Dans *Rabbit est riche*, Rambaud traduit "The wall of imitation boards, really sheets of random-grooved *Masonite*, around the door into his office is hung with framed old clippings [...]" (Updike, 1981, 4) par "De part et d'autre de la porte qui mène à son bureau, le mur de faux bois, en fait des plaques d'*Isorel* striées

de rainures irrégulières, est décoré de vieilles coupures de presse [...]» (Updike/Rimbaud, 1983, 12). On voit que *Masonite* est rendu par */sorel/*. Une marque déposée en remplace une autre. À noter cependant ici que si le message passe très bien en France, où l'*/sorel/* est un produit utilisé couramment, il ne sera très certainement pas saisi par un lecteur canadien français par exemple.

3.5. *Éponymes formés d'un générique et d'un nom propre*

Changement de technique encore pour rendre cette fois des éponymes formés d'un nom commun auquel vient s'ajouter un nom propre désignant en général une marque de commerce. Comme nous allons le voir dans les trois exemples suivants, tirés de *City of the Dead*, Rimbaud traduit le nom commun bien sûr, mais il conserve en outre le nom propre. Ce qui donne tout d'abord "Des boîtes de carton, des chariots toilés de l'US Post Office, des machines à affranchir Pitney-Bowes, [...]" (Lieberman/Rimbaud, 1977, 285) pour "Boxes, cartons, US Post Office canvas wagons, Pitney-Bowes franking machines, [...]" (Lieberman, 1977, 256). Ensuite, "Gurney carts, minus their dismal, sacked cargoes, all lined up in neat, long rows." (Lieberman, 1977, 86) est rendu par "Longues rangées de chariots Gurney alignés bien en ordre, débarrassés de leurs sinistres fardeaux enfermés dans les sacs" (Lieberman/Rimbaud, 1977, 102). Et enfin, "Redding slashes the cords rather gleefully with an Exacto razor" (Lieberman, 1977, 186) devient sous la plume du traducteur "Déjà Redding tranche les ficelles avec un rasoir Exacto, en proie à une intense jubilation" (Lieberman/Rimbaud, 1977, 209).

Nous ferons deux remarques au sujet de cette façon de procéder. Premièrement, sauf s'il s'agit une fois de plus de conserver au roman son caractère étranger, nous ne voyons pas ce qu'apporte de plus en français pour la compréhension des différents termes visés plus haut le maintien d'un nom propre, qui ne dit de toute façon rien au lecteur français. Deuxièmement, comme le dit Covington (1983, 198), "the type of readership must also be considered, ie whether the proposed reader of the target language (TL) text is likely to be educated and therefore acquainted with the reference. This will depend

largely on the nature of the SL text.* Dans le cas d'un roman destiné à un vaste public, la présence des noms propres se justifie difficilement.

3.6. *Éponymes à valeur de symbole*

Même si les éponymes jouent généralement un rôle de simples désignateurs, comme dans les exemples précédents, ils peuvent aussi, à l'instar des toponymes, remplir la fonction de symboles. Lorsque Updike (1981, 434) écrit : *At his age you wear a hat. He went all through last winter without a cold, because he had taken to wearing a hat. And vitamin C helps. Next it will be Geritol* , ce pas n'est du Geritol en tant que médicament qu'il veut parler. Son intention est plutôt de mettre l'accent sur le fait que Rabbit prend de l'âge, et, pour ce faire, il utilise un moyen détourné en mentionnant le nom d'un produit pharmaceutique destiné à soulager des maux dus à la vieillesse. Ce message sera facilement capté par ses lecteurs, grâce au savoir culturel qu'ils partagent avec lui. Mais quand Rambaud traduit ce passage par *À son âge, il faut porter un chapeau. L'hiver dernier, il n'a pas attrapé un seul rhume, tout ça parce qu'il s'était mis à porter un chapeau. Et puis, la vitamine C, ça aide. Bientôt, ce sera le *Géritol** (Updike/Rambaud, 1983, 546), on peut s'interroger sur le nombre de lecteurs français qui vont en saisir le sens. Le traducteur aurait pu, à notre avis, ajouter une explication sous forme de note ou de glose pour mieux renseigner ses lecteurs.

Conclusion

Qu'il s'agisse des toponymes, des anthroponymes ou des éponymes, la traduction des noms propres exige une réflexion que l'on ne soupçonne pas de prime abord. Inoffensifs en apparence, de par leur rôle de simples désignateurs à fonction d'identification, ils ont dans de nombreux cas une valeur de symbole parce qu'ils sont souvent motivés et renferment donc des éléments propres à la culture d'origine, que le traducteur devra transférer dans la culture de ses lecteurs. Les situations qui se présentent à lui

sont évidemment multiples et nécessitent des solutions *ad hoc*. Mais le traducteur doit se laisser guider, en tant que deuxième émetteur, par la même loi d'informativité que Catherine Kerbrat-Orecchioni (1984, 143) a énoncée pour les auteurs : "La loi d'informativité veut que s'il estime que le nom propre n'est pas suffisamment connu de son auditoire éventuel pour qu'il soit capable d'y associer au moins une ébauche de représentation, l'émetteur l'assortisse obligatoirement d'une périphrase explicative ou définitionnelle."

Chapitre III

LOCUTIONS ET PROVERBES

Introduction

Les noms propres soulèvent donc, à quelque catégorie qu'ils appartiennent, le problème de savoir s'ils sont des signes et s'ils ont un sens. Comme nous l'avons vu, la plupart des linguistes répondent non à ces deux questions. Pour eux en effet, le nom propre n'ayant pas de signifié, ce n'est pas un signe, et étant donné sa fonction d'identification, il n'a pas de sens et occupe donc une place en marge de la sémantique.

De telles questions ne se posent par contre pas pour les locutions et les proverbes. Leur sémantisme n'est pas mis en doute. Ils constituent des syntagmes lexicalisés, des unités de fonctionnement dont le sens s'est figé avec le temps.

Locutions et proverbes ont un caractère culturel marqué. Ce sont des témoignages des modes de vie et de pensée de leurs utilisateurs, véhiculés dans un langage culturellement codé. Ainsi, les locutions sont le reflet d'une expérience quotidienne, qui varie peu toutefois d'une culture à l'autre car elle est commune à l'homme en général. Par contre, la forme sous laquelle ces locutions se présentent varie, elle, souvent. L'idée que quelque chose ne se produira jamais, s'exprime en français par "quand

les poules auront des dents", alors qu'en anglais elle devient "when the pigs begin to fly". À un sémantisme commun correspond donc des variations stylistiques. Pour ce qui est des proverbes, ce sont peut-être eux qui illustrent le mieux les différences de vision du monde d'une langue à l'autre. On n'en veut pour preuve que les titres d'un certain nombre d'articles et d'ouvrages :

- *L'univers du vieux Monégasque d'après les proverbes et les dictons*, de Raymond Arveiller;
- *La société judéo-espagnole à travers ses proverbes, ou Dis-moi tes proverbes, je te dirais qui tu es*, de Haim Vidal Sephiha;
- *Les Baoulés d'après leurs dictons et proverbes*, de Cyprien Arbelbide;
- *Un bouquet de proverbes marocains ou l'authenticité du Maroc à travers ses proverbes*, de Mohamed Kabbaj et Mohamed Cherradi Fadili¹.

On constatera cependant à la lecture de ces écrits que, dans bien des cas, la culture ne transparaît pas au travers des concepts abordés, car on les retrouve dans bien des sociétés, mais dans la façon de les exprimer. C'est ce que fait ressortir P.M. Quitard (1860, 124) quand il affirme :

Le langage proverbial est extrêmement varié et diffère, chez les divers peuples, en raison du génie particulier de chacun d'eux. Mais les différences qu'il présente, quelque saillantes qu'elles soient, n'excluent pas des ressemblances et mêmes des identités bien marquées. S'il a des traits à part qui n'appartiennent qu'à un seul pays, par leur originalité native, il a des traits généraux qui sont communs à tous.

Autrement dit, les notions sont souvent les mêmes, mais l'expression peut changer.

En quoi ce phénomène va-t-il influencer sur la traduction de ces énoncés stéréotypés que sont les locutions et les proverbes? Pour répondre à cette question nous allons tout d'abord examiner les particularités de chacun d'eux et ensuite voir la façon dont se fait leur traduction dans les diverses situations qui peuvent se présenter dans une oeuvre littéraire.

¹ Les références de ces articles et ouvrages sont données dans la bibliographie.

1. LOCUTION

1.1. Définition

On peut donner de 'locution' une définition que Alain Rey et Sophie Chantreau (1979, VI) qualifient de 'savante', en disant que c'est 'une unité fonctionnelle plus longue que le mot graphique, appartenant au code de la langue (devant être apprise) en tant que forme stable et soumise aux règles syntactiques de manière à assumer la fonction d'intégrant (au sens de Benveniste)². Mais, pour les besoins de notre étude, nous préférons celle de Pierre Guiraud (1962, 5-6), qui dit qu'une locution est un tour idiomatique, c'est-à-dire une façon particulière de s'exprimer qui se caractérise par une unité de forme et de sens, un écart par rapport à la norme grammaticale ou lexicale et une valeur métaphorique particulière. Nous ne nous étendrons pas sur les deux premières caractéristiques, que nous nous contenterons d'illustrer d'un exemple. Si l'on prend ainsi l'expression "perdre pied", qui veut dire "se troubler, être emporté par quelque chose qu'on ne contrôle plus", on constate qu'elle est indissoluble sur le plan syntaxique, car on ne peut dire, entre autres, "perdre le pied" ou "trouver pied", et solidaire sur le plan du sens, puisqu'on ne peut la décomposer en ses deux éléments formels : "perdre", d'une part, et "pied", de l'autre. Elle s'écarte aussi de la norme grammaticale, étant donné que le nom n'est pas accompagné d'un article.

Ce qui nous intéresse plutôt ici, c'est la valeur métaphorique des locutions, car c'est à ce niveau qu'elles témoignent de leur héritage culturel, qu'elles présentent l'image d'une culture. "Perdre pied", c'est ne plus pouvoir, en touchant du pied le fond, garder la tête hors de l'eau, et, par suite, perdre le contrôle de soi-même. La métaphore qui est à l'origine de la locution et qui en motive le sens a tendance avec le temps à s'affaiblir, voire à disparaître, ce qui transforme la locution en un signe arbitraire et lui donne un sens nouveau. Mais, de par leur nature, les locutions gardent leur motivation, car les mots qui les

² L'"Intégrant" de Benveniste est une unité apte à être reprise pour être intégrée dans une unité de niveau supérieur : élément dans le mot, mot dans le syntagme, syntagme dans la phrase minimale, etc.

composent, tout en formant une unité, conservent une certaine autonomie et continuent à évoquer des images qui leur sont propres. Ce sont ces images que les auteurs actualisent à l'occasion pour, comme nous le verrons plus tard, y greffer une idée complémentaire ou nouvelle, ou encore faire un jeu de mots.

1.2. Présence :

Les locutions reviennent souvent sous la plume des auteurs. Dans la majorité des cas, bien entendu, ces derniers puisent dans le vaste réservoir de leur propre langue, quelle qu'elle soit. "Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant", écrit Albert Camus (1961, 88) dans *L'Étranger*. Simone de Beauvoir (1966, 118), dans *Les belles images*, fait dire à l'un de ses personnages : "Mais non. Ils n'iront pas laver leur linge sale en public." On trouve par ailleurs dans *The Last Night of Summer*, d'Erskine Caldwell (1963, 54-55) : "But you start bribing, and you'll end up quaking in your shoes for fear you're going to be double-crossed." Dino Buzzati (1965, 72) pose, lui, cette question dans *Un Amore* : "Bisogna far tutto con l'acqua in gola, allora?" Et dans *¿Quien mató a Palomino Molero?* enfin, on peut lire cette phrase de Mario Vargas Llosa (1986, 46) : "Lo que es yo, me quedé con el alma en los pies por culpa de esa entrevista."

Mais, comme si ce réservoir ne suffisait pas, il leur arrive d'aller chercher dans une autre langue, soit directement, soit par le biais d'un calque, une image qui manquerait peut-être à leur idiome ou qui serait un peu plus appropriée pour traduire leur pensée, ou encore tout simplement qui introduirait dans leur texte un certain parfum étranger. C'est ainsi que Fruttero et Lucentini (1987, 240) nous disent dans *La Donna della Domenica* : "E così domani ci arriverà in casa tutta la Squadra Mobile à chercher midi à quatorze heures [...] e a mettere in piazza gli affari nostri." Maurice Dekobra (1972, 76), lui, n'est pas aussi direct dans *La Madonne des Sleepings*, et, tout en se tournant vers l'extérieur, il facilite la tâche de ses lecteurs en traduisant l'expression étrangère et en leur en indiquant l'origine : "Mme Mouravieff aura senti un rat, comme on dit en Angleterre."

1.3. Traduction

Pour ne pas être en reste avec les auteurs, les traducteurs, de leur côté, agissent avec tout autant de liberté, sauf lorsque le contexte impose sa loi. Cela ne veut pas dire cependant qu'ils agissent de façon indiscriminée, car l'objectif peut être différent d'un traducteur à l'autre - selon que c'est l'auteur ou le lecteur que l'on veut privilégier - ou, pour un traducteur donné, d'un roman à l'autre, voire à l'intérieur d'une même oeuvre si les conditions changent.

1.3.1. Équivalent fonctionnel

La première méthode employée, la plus évidente, la plus naturelle, celle qui répond à l'universalité de certains thèmes ou de certains concepts, c'est le remplacement de la locution étrangère par une locution équivalente dans la langue d'arrivée.

Dans *Rabbit est riche*, où il doit rendre "Did you see what gold did last week?" Webb smiles. "That's the Arabs dumping their dollars in Europe. They smell a rat" (Updike, 1981, 171), Rambaud ne se montre pas aussi audacieux que Dekobra. Il délaisse l'étrange de l'original pour se tourner de préférence vers le lecteur et lui transmettre le message dans des termes qui lui sont familiers : "Vous avez vu la cote de l'or la semaine dernière? sourit Webb. Les Arabes fourguent leurs dollars en Europe, et voilà le résultat. Ils *flairent la catastrophe*" (Updike/Rambaud, 1983, 221). Il procède de la même façon dans "The man is leaning over backwards to give us a church service, and I think from the way he acts he sincerely like you" (Updike, 1981, 214), qu'il rend par "Ce type *se met en quatre* pour que nous ayons un service religieux et à voir comment il se comporte, je crois que, sincèrement, il t'aime bien" (Updike/Rambaud, 1983, 274). Ou encore dans le cas de cette locution modifiée par l'auteur : "Melanie let some of the cat out of the bag and then I confronted Nelson with it" (Updike, 1981, 184) qui devient "Mélanie a lâché une ou deux petites choses, après quoi j'en ai parlé à Nelson" (Updike/Rambaud, 1983, 237).

Cette méthode de l'équivalence fonctionnelle utilisée ici par Rambaud est adoptée également par Bernard Willerval dans *La dernière nuit de l'été*. Ainsi, "A man is beating hell out of his wife in a trailer court" (Caldwell, 1963, 145) est traduit par "Un homme bat sa femme comme plâtre dans un camp de roulottes" (Caldwell/Willerval, 1972, 155), ce qui ne respecte pas toutefois le niveau de langue. Par ailleurs, dans "Then the first thing you know the word gets around town and Maureen's going to hear about it as sure as a nickel won't buy a decent drink of whisky" (Caldwell, 1963, 66), cette savoureuse expression créée par l'auteur est remplacée par un équivalent qui souffre de la comparaison : "Alors, avant que tu t'en aperçoives, le bruit se répand en ville et Maureen en entendra parler aussi sûr que deux et deux font quatre" (Caldwell/Willerval, 1972, 72-73).

C'est encore à l'équivalence fonctionnelle que fait appel Georges Pillement pour rendre cette phrase extraite de *El Señor Presidente*, "Como yo sé dónde me aprieta el zapato, derecho me fui a donde mi licenciado, don Juan Vidalitas, [...] para que le escribiera en mi nombre una buena carta al Auditor [...]" (Asturias, 1977, 359) par "Comme je sais où le bât blesse le bonhomme, je m'en allais tout droit voir mon avocat, don Juan Vidalitas, [...] afin qu'il écrive de ma part une bonne lettre au juge [...]" (Asturias/Pillement, 1968, 220).

Cette technique de l'équivalence fonctionnelle, comme les exemples qui précèdent l'ont bien montré, est d'un usage très répandu qui se justifie par le fait qu'elle répond à ce que l'on entend généralement par traduction, à savoir la recherche d'une équivalence sémantique dans une forme propre à la langue d'arrivée. Si elle permet au lecteur de s'y retrouver aisément, cette méthode le coupe cependant de tout accès à l'étrangéité du texte original.

1.3.2. Calque

C'est pour éviter cette "standardisation de la littérature étrangère", selon l'expression d'Inès Oseki-Dépré, que certains traducteurs se sont tournés vers ce que nous avons appelé la méthode du calque,

qui leur permet de faire découvrir à leurs lecteurs certaines tournures pittoresques et surtout une vision du monde différente.

Dans *La dernière nuit de l'été*, par exemple, Willerval, qui, comme nous venons de le voir, a recours dans ce même texte à l'équivalence fonctionnelle, rend "It'll happen as certain as the sun comes up and goes down" (Caldwell, 1963, 55) - autre locution, après celle que nous avons vue plus haut, créée par l'auteur pour exprimer une idée de certitude - par "Et c'est ce qui vous arrivera d'ailleurs, tôt ou tard, aussi sûr que le soleil se lève et se couche" (Caldwell/Willerval, 1972, 61). Par ailleurs, il traduit, toujours dans la même oeuvre, "But you start bribing, and you'll end up quaking in your shoes for fear you're going to be double-crossed" (Caldwell, 1963, 54-55) par "Mais commencez à graisser la patte, et vous finirez par trembler dans vos chaussures de peur d'être refait" (Caldwell/Willerval, 1972, 61), alors qu'il aurait très bien pu employer l'expression française équivalente, et d'ailleurs voisine, *trembler dans sa culotte*.

Rimbaud, pour sa part, n'hésite pas à recourir, lui aussi, à cette méthode. Pour rendre l'idée de responsabilité commune contenue dans "The girl gets knocked up, O.K., it takes two to tango, you have some responsibility there, nobody can deny it" (Updike, 1981, 205), il écrit en effet dans *Rabbit est riche* : "La fille se retrouve enceinte, d'accord, faut être deux pour danser le tango, et pour ça tu as ta part de responsabilité, personne ne peut le nier" (Updike/Rimbaud, 1983, 263).

D'autres traducteurs ont emboîté le pas à Willerval et Rimbaud dans le but sans doute de refléter la culture d'origine et d'en communiquer le charme, la poésie ou l'exotisme. Dans *El Señor Presidente*, un personnage qui ne veut pas se laisser duper affirme : "No quería que me fueran a dar gato por liebre" (Asturias, 1977, 359-360). Et Georges Pillement a conservé l'image en traduisant par "Je ne voulais pas qu'on me donne un chat pour un lièvre" (Asturias/Pillement, 1968, 220). Claude Couffon agit de la même façon, dans *La Mala Hora*, quand il traduit "Cuando pasan las elecciones [...], no tengo compedidores, y de paso sigo con la sartén por el mango aunque cambie el Gobierno" (García Márquez, 1982, 49) par "Quand arrivent les élections, [...], je n'ai pas d'opposants, le gouvernement peut changer, je continue à tenir la queue de la poêle" (García Márquez/Couffon, 1986, 55).

Enfin, dans un exemple que nous avons déjà évoqué à propos des noms propres, *"Mario o Attilio di Roma possono andare a nascondersi, non sono degni neppure di allacciargli le scarpe"* (Moravia, 1973, 49), Claude Poncet a conservé l'image de la langue originale. Il a traduit cette phrase par *"Les grands coiffeurs de Rome peuvent aller se cacher, ils ne sont pas dignes de lacer ses souliers"* (Moravia/Poncet, 1969, 59), préférant écarter l'équivalent français qui aurait été *ils ne lui arrivent pas à la cheville*. C'est ce qu'a fait également Angus Davidson, qui a délaissé la locution anglaise pourtant proche, *they are not worthy to tie his shoe laces*³, au profit de *"Mario and Attilio in Rome can go and bury their heads, they're not worthy even to tie his shoes"* (Moravia/Davidson, 1955, 52).

Les écrivains, d'ailleurs, se comportent de la même façon, et Elia Kazan (1984, 123), par exemple, dans *America, America*, met dans la bouche de l'un de ses personnages ces salutations calquées sur le turc : *"I kiss your mother's hand"* et, un peu plus loin, *"I kiss your mother's eyes"*.

Mais une locution, avons-nous dit également, est plus que la somme des mots qui la composent et une de ses caractéristiques principales est sa valeur métaphorique. Prendre les mots dans leur sens réel et calquer la locution étrangère peut conduire à une traduction qui passe tout à fait à côté du sens de l'original.

Rabbit Is Rich nous fournit plusieurs exemples de ce genre de situation.

Ainsi, quand Rabbit explique à un client éventuel qu'il est important, étant donné la pénurie d'essence et les nombreux vols - au moyen d'un siphon - qu'elle entraîne, d'équiper son réservoir d'un bouchon à serrure, il lui déclare pour appuyer ses dires : *"You can't buy a siphon in Brewer today for love or money, guess why"* (Updike, 1981, 15), ce qui devient dans la traduction : *"Que vous payiez en espèces ou en nature, impossible aujourd'hui d'acheter un seul siphon à Brewer, devinez pourquoi"* (Updike/Rimbaud, 1983, 26). En traduisant ainsi quasi littéralement la locution originale, influencé sans doute par la ressemblance structurelle des deux énoncés, Rimbaud introduit une idée nouvelle - le paiement en nature - et dépasse de ce fait la pensée de l'auteur, lequel semble vouloir simplement indiquer qu'on ne pouvait plus à *aucun prix* acheter de siphon à Brewer.

³ Une autre locution aurait pu rendre cette idée : *"He is head and shoulders above them."*

Dans une autre partie du texte, Rabbit discute d'investissement avec Harry, l'un de ses employés. "Tu crois que l'or est encore un bon placement?", demande Rabbit. "Oui", répond Harry, et il donne ses raisons : "The dollar is bound to keep leaking, Harry, until they figure out how to get gasoline cheap out of grain alcohol, which'll put us back in the driver's seat" (Updike, 1981, 175) ou, dans la version française, "Le dollar est condamné à s'essouffler, Harry, tant qu'on aura pas trouvé le moyen de fabriquer de l'essence bon marché à partir de l'alcool de grain, ce qui nous permettra de continuer à rouler" (Updike/Rimbaud, 1983, 226). Sans faire un calque de structure, le traducteur n'en fait pas moins ici un calque d'idée (*driver* = *rouler*). Ce faisant, il a malheureusement faussé le sens de la locution originale, qu'une adaptation, telle que *ce qui nous permettra de reprendre la situation en mains* ou encore *ce qui nous permettra d'être de nouveau maîtres de la situation*, aurait permis de rendre.

Dernier exemple pris cette fois dans un contexte de futures noces. Les fiancés ont participé à toutes les réunions de préparation au mariage exigées par le pasteur, appelé familièrement Soupy, pour célébrer la cérémonie, et l'atmosphère est à la joie chez le futur marié : "They will be sitting around waiting for him [the bridegroom's father], watching the boob tube or going on about the wedding, getting silly about it now that it's so close and Soupy has declared all systems go, [...]" (Updike, 1981, 230). En français, cela donne : "Ils seront tous là à attendre, devant la télé ou en train de discuter du mariage, plus le moment approche plus tout ça devient ridicule, surtout depuis que Soupy a déclaré que tous les systèmes se valent, [...]" (Updike/Rimbaud, 1983, 294). Comme on peut le constater, ce n'est pas ce qu'a dit l'auteur, de nouveau trahi ici par ce calque de la locution originale, qui reste en-deça de la valeur métaphorique de l'expression : "surtout depuis que Soupy a donné le feu vert". On peut d'ailleurs se demander de quels systèmes il s'agit vu qu'il n'en est pas du tout question dans le contexte.

Les traducteurs disposent donc principalement, comme nous venons de le voir, de deux façons de rendre une locution étrangère, et si certains montrent une préférence marquée pour l'une ou pour l'autre, en général l'équivalence fonctionnelle, d'autres semblent les utiliser indifféremment dans un même

texte⁴. Ces deux méthodes peuvent d'ailleurs se rejoindre lorsqu'il y a identité de vue dans deux cultures différentes sur la manière d'exprimer une même idée. Ainsi, Rambaud a traduit 'I of course was still deep in the arms of Morpheus [...]' (Updike, 1981, 340) tout simplement par 'Moi, bien sûr, j'étais encore *dans les bras de Morphée* [...]' (Updike/Rambaud, 1983, 428)⁵. Une telle situation se rencontre d'autant plus fréquemment que les deux langues en présence sont proches l'une de l'autre. L'italien et le français ou l'espagnol en fournissent de nombreux exemples.

1.4. *Limites au choix de la méthode*

Mais ce choix dont disposent les traducteurs, voire les auteurs, est-il total? Ont-ils toute latitude pour remplacer ou calquer l'expression étrangère ou se voient-ils imposer une certaine limite par la langue ou la culture d'arrivée ou encore par le contexte? On semblerait devoir répondre par l'affirmative à cette dernière partie de la question si l'on considère un certain nombre de situations.

1.4.1. *Limites établies par la langue*

Si l'on prend par exemple une phrase comme 'She is over there talking the ear off Charlie Stavros' (Updike, 1981, 257), il est évident que la locution qu'elle contient se prête mal à un calque du fait de la présence de 'off', qui est une particule dont l'usage est propre à la langue anglaise et qui ne peut donc être reproduite dans la langue d'arrivée. En conséquence, Rambaud n'a d'autre choix que d'utiliser un équivalent fonctionnel dans sa traduction : 'Elle est là-bas, *en train de casser les pieds* à Charlie Stavros' (Updike/Rambaud, 1983, 325). Il aurait tout aussi bien pu dire d'ailleurs *en train de casser les oreilles* pour rester plus près de l'original.

⁴ Nous avons vu que, dans *La dernière nuit de l'été*, Bernard Willerval a utilisé tour à tour les deux méthodes pour traduire deux locutions exprimant la même idée de certitude.

⁵ On trouve aussi dans la version italienne : 'Io naturalmente ero ancora fra le braccia di Morfeo...'

La liberté d'action du traducteur peut aussi être entravée par la nécessité de faire passer clairement le message. Ainsi Rambaud rend "before he kicked the bucket" (Updike, 1981, 442) en faisant appel à un équivalent fonctionnel : "avant de *casser sa pipe*" (Updike/Rambaud, 1983, 555). Il ne pouvait ici utiliser le calque - "avant de *donner un coup de pied dans le seau*" - sous peine de laisser son lecteur dans le noir. Et c'est d'ailleurs ce qu'il fait lorsque qu'il traduit "that was the time Janice ran off with Charlie and all hell broke loose on the home front" (Updike, 1981, 181) par "elle coïncide avec l'époque où Janice avait levé le pied avec Charlie et où *l'enfer s'était déchaîné sur le front domestique*" (Updike/Rambaud, 1983, 234). Le lecteur a en effet peu de chances de saisir le sens de la locution originale.

C'est aussi ce qui se passe, mais à un degré moindre puisqu'il s'agit essentiellement de fréquence d'usage, dans le court dialogue suivant extrait de *La Donna della Domenica* (Fruttero-Lucentini, 1987, 56) :

- L'ho detto per farti piacere. Per seppellire il passato.
- Adesso non imbiancarmi sepolcri.
- E tu non resuscitarmi cadaveri.

dont Philippe Jaccottet (Fruttero-Lucentini, 1975, 61) a fait :

- C'était pour te faire plaisir. Pour enterrer le passé.
- Attention, *ne va pas me blanchir les sépulcres*, à présent.
- Ni toi, ressusciter les morts.

Bien que la locution italienne soit d'un usage assez fréquent, il n'en est pas de même de la locution française utilisée par le traducteur, qui ne sera donc pas des plus compréhensibles pour le lecteur français, sauf si les allusions bibliques lui sont très familières⁶. Là encore, il aurait sans doute été préférable de renoncer au cachet étranger de l'expression et de procéder par équivalence fonctionnelle pour bien rendre la pensée de l'auteur : "Attention, *ne fait pas l'hypocrite* à présent." Il est possible

⁶ Une mini-enquête a fait ressortir que cette locution n'était pas connue de la plupart des répondants. On la trouve pourtant dans le roman de Charles Exbrayat, *Une brune aux yeux bleus* (1972, 176) : "Malheur à vous, scribes et pharisiens ! Parce que vous ressemblez à des sépulcres blanchis qui paraissent beaux au-dehors, et qui, au-dedans, sont pleins d'ossements de morts et de toute espèce d'impuretés."

cependant que le traducteur ait employé *blanchir les sépulcres* dans le désir de rester dans le champ sémantique du trépas, dont certains autres éléments figurent dans le contexte : 'enterrer le passé', 'ressusciter les morts'.

S'il est parfois difficile, comme nous venons de le voir, de recourir au calque lorsque la locution qui en résulte n'est pas très explicite, il est des cas où le contexte vient au secours du traducteur qui veut employer cette méthode. *La dernière nuit de l'été* (Caldwell, 1963, 115) nous offre par exemple ce dialogue entre une jeune femme et un prisonnier évadé qui la séquestre dans une voiture :

- Where do you work?
- I don't work, baby. I put in time.
- What does that mean?
- You still talk like you're trying to act dumb so you can find out something about me. You know what putting in time means. Hell, it means six months. A year. Five years. Whatever the bastard cops can hang on me every time they catch me.

Le traducteur, Bernard Willerval (Caldwell, 1972, 122), en donne la version suivante :

- Où travaillez-vous?
- Je ne travaille pas, mignonne. *Je fais mon temps*.
- Qu'est-ce que ça veut dire?
- Tu continues à parler comme si tu essayais de jouer à l'idiote pour me tirer les vers du nez. Tu sais ce que ça veut dire, *faire son temps*. Nom de Dieu, Ça veut dire six mois. Un an. Cinq ans. N'importe quoi que ces salauds de flics peuvent me foutre sur le dos à chaque fois qu'ils m'attrapent.

Prise hors contexte, la locution *je fais mon temps* pose le même problème que celles que nous venons d'évoquer. D'une part, elle ne fait pas partie du patrimoine linguistique français et, d'autre part, elle ne laisse pas transparaître son sens pour qui n'a pas une certaine connaissance de la langue originale. Cependant, si le traducteur a pu préférer dans ce cas le calque à un équivalent fonctionnel comme *je fais de la taule*, c'est qu'il disposait ici d'un contexte qui éclairait suffisamment le lecteur sur la signification de cette expression.

1.4.2. Limites établies par le contexte

Le contexte peut aussi, par contre, avoir un caractère astreignant pour le traducteur. Dans *Rabbit Is Rich*, Updike (1981, 13), évoquant le vieillissement de Rabbit, dit :

He falls asleep, for instance, **at the drop of a hat**. He never used to understand the phrase. But then he never used to wear a hat and now, at the first breath of cold weather, he does.

Et Rambaud (Updike, 1983, 23) traduit ce passage ainsi :

Il sombre dans le sommeil, par exemple, *aussi facilement qu'on enlève son chapeau*. Autrefois, le sens de cette expression lui échappait. Mais il faut le dire, il ne portait jamais de *chapeau*, tandis que maintenant, à la première morsure du froid, il en porte.

Le traducteur a donc utilisé la méthode du calque même s'il y a introduit une petite variante due certainement au génie de la langue d'arrivée. Pouvait-il en être autrement? Aurait-il pu dire, en adaptant en français la locution étrangère : "Il sombre dans le sommeil, par exemple, *en un clin d'oeil*"? Non, car nous avons là un cas où la métaphore sur laquelle se fonde la locution, dont l'aspect figuratif ne ressort pas en temps normal du fait de sa lexicalisation, est, comme le dit Newmark (1981, 48), "revived by an extended image". Si dans l'exemple ci-dessus l'allusion au chapeau disparaissait de l'énoncé français, c'est tout le reste du paragraphe qu'il faudrait supprimer. Sans quoi, le lecteur se demanderait d'où vient cette histoire de chapeau. Comme a d'ailleurs dû le faire le lecteur de la version de Bertola (Updike, 1983, 15) :

Adesso, ad esempio, si addormenta *in un batter d'occhio*. Una frase di cui una volta non capiva mai bene il significato. Una volta non si sarebbe neanche mai messo un *cappello*, eppure adesso al primo soffio di aria fredda lo fa.

La traductrice italienne n'a manifestement pas vu le lien sémantique et logique étroit qui unit les trois phrases.

Ce débordement dans le contexte de l'image contenue dans la locution peut ne pas être aussi bref que dans le cas que nous venons de voir. L'auteur peut en effet s'étendre longuement sur cette image. Samuel Butler (1927, 399) ne s'en prive d'ailleurs pas dans *Erewhon Revisited* :

We all of us have skeletons, large or small, in some cupboard of our lives, but a well regulated skeleton that will stay in its cupboard quietly does not much matter. There are skeletons, however, which can never be quite trusted not to open up the cupboard door at some awkward moment, go down stairs, ring the hall-door bell, with grinning face announce themselves as the skeleton, and ask whether the master or mistress is at home. This kind of skeleton, though no bigger than a rabbit, will sometimes loom large as that of a dinotherium. My father was Yram's skeleton. True he was a mere skeleton of a skeleton, for the chances were a thousand to one that he and my mother had perished long years ago; and even though he rang at the bell, there was no harm that he either could or would now do to her or hers; still, so long as she did not certainly know that he was dead, or otherwise precluded from returning, she could not be sure that he would not one day come back by the way that he would alone know, and she had rather he would not do so.

Il est évident que, dans une telle situation, le traducteur ne pouvait rendre "We all of us have skeletons, large or small, in some cupboard of our lives" par "Nous avons tous quelques secrets honteux, grands ou petits, cachés quelque part dans un coin de notre vie", comme il l'aurait fait normalement. Il lui aurait alors fallu supprimer tout le reste du paragraphe. Valéry Larbaud (Butler, 1984, 105) a donc reproduit l'image originale de "squelette dans le placard" :

Nous avons tous des squelettes, petits ou grands, dans quelque placard de notre vie, mais un squelette bien appris, qui se tient bien tranquille dans son placard, n'a pas beaucoup d'importance. Pourtant, il en est quelques-uns dont on ne peut jamais être bien sûr qu'ils ne vont pas ouvrir le placard à un moment inopportun, descendre l'escalier, sonner à la porte du vestibule, et le visage tout grimaçant, s'annoncer comme "le Squelette" et demander si Monsieur ou Madame peut le recevoir. Cette espèce de squelette, même s'il n'est pas plus gros qu'un lapin, prendra dans ces moments-là les dimensions d'un squelette de dinothérium. Or mon père était le squelette d'Yram. Sans doute il n'était qu'un squelette de squelette, car il y avait mille chances pour une qu'il eût péri, avec ma mère, vingt ans auparavant; et même s'il eût sonné à la porte, il ne pouvait plus faire aucune espèce de mal, ni à elle ni aux siens. Et cependant, tant qu'elle n'aurait pas acquis la certitude qu'il était mort, ou que, pour une raison ou pour une autre, il était dans l'impossibilité de jamais revenir, elle ne pouvait pas être sûre qu'il ne reviendrait pas un jour par la route qu'il était seul à connaître, et elle aurait préféré qu'il ne revînt pas.

Le texte y gagne bien sûr en étrangeté, mais il risque d'y perdre en clarté pour le lecteur confronté à cette locution qui ne lui est pas familière. On peut espérer cependant, dans un tel cas, que le contexte, qui est à la source de cette difficulté, aidera en même temps à la résoudre.

L'actualisation par un auteur de l'image contenue dans une locution ne va cependant pas toujours obliger le traducteur, du fait de la présence du contexte, à recourir au calque. Son habileté aidant, le même processus peut être appliqué à la locution équivalente en LA. C'est ce que parvient à faire Patrick O'Brian quand, pour traduire cet énoncé extrait du roman de Simone de Beauvoir, *Les belles images* (1987, 7) :

La ferme achetée pour une bouchée de pain - enfin, disons, de pain brioché - et aménagée par Jean-Charles au prix d'une tonne de caviar.

Il écrit (de Beauvoir/O'Brian, 1975, 7) :

The farmhouse bought for a song, or at least shall we say for an aria, and done by Jean-Charles at the cost of a grand opera.

Le traducteur a remplacé la locution française pour une bouchée de pain par son équivalent anglais for a song. Pain et song sont parallèlement actualisés et repris dans le contexte. En fait, on peut même dire que le traducteur va plus loin que l'auteur puisqu'il reste avec song, aria et grand opera dans le domaine du chant, alors que l'auteur passe de pain et de brioche, qui sont des produits de boulangerie, à caviar, qui n'en fait est pas partie.

Si dans les trois exemples précédents, le contexte intervient au niveau linguistique, par l'actualisation d'un des éléments de la locution étrangère, il arrive aussi qu'il se manifeste au niveau de la logique d'ensemble de l'énoncé. C'est à une situation de ce genre qu'a eu à faire face Rambaud dans ce passage de *Rabbit Is Rich* :

"Once you've achieved closure with somebody, all you have is good feelings for them."
 "What's this achieving closure? You've been looking at too many talk shows."
 "It's a phrase people use." (Updike, 1981, 247)

La traduction qu'il en donne est la suivante :

- Une fois qu'on a *rompu pour de bon* avec quelqu'un, on n'a plus que des bons sentiments.
- *Rompre pour de bon*, mais écoutez un peu ce foutu jargon? Tu regardes trop de débats à la télé.
- C'est une expression qu'emploient les gens. (Updike/Rambaud, 1983, 313)

Là encore, le contexte fait sentir sa présence. Le traducteur doit s'y plier s'il ne veut pas introduire dans son énoncé une certaine incohérence propre à déclencher chez le lecteur une réaction négative. Dans l'exemple qui nous occupe, *rompre pour de bon* ne peut être considérée, contrairement à la locution anglaise qu'elle est censée traduire, comme un jargon susceptible de s'apprendre en regardant de trop nombreux débats télévisés ni comme "une expression qu'emploient les gens". C'est une locution toute simple qui fait partie du langage courant. Le contexte impose donc ici l'utilisation d'une locution qui fasse vraiment jargon, qui ne soit pas tout à fait compréhensible pour le profane. Si l'on revient à l'expression anglaise, on s'aperçoit qu'elle appartient au domaine juridique, celui des contrats plus précisément, et qu'elle a en fait une connotation positive puisqu'elle indique qu'une affaire a été menée à bonne fin. Son emploi crée donc une certaine anomalie, étant donné qu'elle marque ici une séparation. Mais là n'est pas notre propos et nous ne pensons pas qu'il faille reproduire une telle anomalie dans la version française. Il suffirait, à notre avis, d'employer une locution tirée d'un domaine quelconque, et pas forcément juridique donc, et qui soit suffisamment déplacée dans le contexte pour justifier la surprise de celui qui l'entendrait utiliser de la sorte pour la première fois. Nous pensons en particulier à des expressions comme *larguer les amarres*, issue du domaine maritime, ou encore *baisser le rideau* qui vient du théâtre.

1.4.3. Limites établies par la culture d'arrivée

Un troisième obstacle va orienter le traducteur dans une voie plutôt qu'une autre. Comme nous l'avons vu, la vision du monde peut différer d'une culture à l'autre, et une image utilisée dans une langue pour décrire un phénomène peut servir dans une autre pour illustrer un phénomène différent. C'est ce qui se produit dans *La Femme du Dimanche*, où Fruttero et Lucentini (1987, 152) expriment ainsi la très forte chaleur qui régnait ce jour-là : "Si alzò e andò lentamente fino al parapetto sotto un sole da spaccare le pietre." De cette phrase, Philippe Jaccottet (Fruttero-Lucentini, 1975, 164) a fait : "Il se leva et gagna le parapet sous un soleil à fendre les pierres." Bien sûr, le message passe, on comprend que le personnage se déplace sous un soleil de plomb, mais le lecteur n'en reste pas moins quelque peu perplexe car, pour ce qui est de "fendre les pierres", le terrain est déjà occupé en français par une autre locution avec laquelle il ne peut s'empêcher de faire le rapprochement et qui va, elle, en sens opposé : "geler à pierre fendre". Claude Couffon ne s'est pas heurté, lui, à un tel conflit dans *La Mala Hora* pour rendre cette même idée de très forte chaleur tout en respectant l'image de l'original : "Había un sol de cobre" (García Márquez, 1982, 26) est devenu "Il y avait un soleil de cuivre" (García Márquez/Couffon, 1986, 28). L'espagnol en effet envisage ici les choses d'une façon très proche du français. Seul le métal change.

Par ailleurs, les activités pratiquées dans une société donnée ne le sont pas toujours dans une autre. Le sport en est un exemple. Comme nous le verrons plus tard, le sport fait partie des moeurs américaines et il n'est donc pas rare qu'il soit à la base de plusieurs locutions. Nous trouvons ainsi dans *Rabbit Is Rich* "When the Saudis are in trouble, then it's really a new ball game" (Updike, 1981, 367), ou encore "Then he sees through the fork of the apple tree, about a six iron away allowing for the slope, the orange Corolla [...]" (Updike, 1981, 279). Rien dans ces deux cas n'empêche le traducteur d'employer l'une ou l'autre méthode, ce qu'il a fait d'ailleurs en les rendant respectivement par "alors là vraiment, les choses se gâtent" (Updike/Rimbaud, 1983, 463) et "à environ un jet de fer-6 compte tenu de la déclivité" (Updike/Rimbaud, 1983, 353). Mais il arrive aussi que le sport auquel il est fait allusion dans la locution

ne soit essentiellement pratiqué que dans une société donnée. C'est le cas du "snooker" dans les pays anglo-saxons et du football américain aux États-Unis. Quand donc Updike écrit dans *Rabbit Is Rich* "Bessie, every generation has its problems, we all start behind the eight ball" (1981, 262) ou "Actually, people's philosophy seems to be they'll burn it [gas] while it's here and when it's fourth down and twenty-seven Carter can punt" (1981, 347), Rambaud n'a guère d'autre solution, sachant que ses lecteurs ne seront pas à même de saisir la métaphore, que d'emprunter la voie de l'équivalence fonctionnelle : "Bessie, toutes les générations ont leurs problèmes, tout le monde commence par bouffer de la vache enragée" (Updike/Rambaud, 1983, 332) et "En fait, les gens sont devenus philosophes et semblent résolus à rouler tant qu'il y aura de l'essence à brûler, et quand on se trouvera pour de bon dans la merde, Carter pourra toujours essayer de nous en sortir" (Updike/Rambaud, 1983, 438).

En résumé, nous dirons que la traduction de cette façon de voir le monde que sont les locutions est à la fois simple et complexe. Simple, parce que le traducteur a généralement le choix, selon son point de vue, entre l'équivalence fonctionnelle, qui favorise la langue d'arrivée, et la calque, qui fait une plus grande place à la langue de départ. Mais complexe aussi, parce que, comme on l'a vu, cette liberté d'action est entravée par toute une série de contraintes.

À côté des locutions existent également une forme apparentée d'énoncés figés, les proverbes.

2. PROVERBES

2.1. Définition

Dans la définition qu'il en donne dans *Proverbes et dictons français*, Jacques Pineaux (1963, 6) dit que "le proverbe est une formule nettement frappée, de forme généralement métaphorique, par laquelle la sagesse populaire exprime son expérience de la vie". En effet, comme le précise Quidard (1860, 297) :

Ce sont presque toujours les usages, les habitudes, les moeurs publiques et les façons de sentir et de penser d'un peuple qui impriment à ses proverbes le caractère spécial qui les différencie des proverbes des autres peuples.

Mais Pineaux ajoute (1963, 124) que l'expérience de la vie qu'exprime le proverbe est généralisée : "Cette expérience n'est d'ailleurs pas particulière à notre pays; il serait facile d'établir de pays à pays des correspondances entre proverbes." Et pour bien étayer ses dires, il illustre son propos de quelques exemples :

- . Paris n'a pas été bâti en un jour = Rome was not built in a day.
- . Loin des yeux, loin du coeur = Out of sight, out of mind.

C'est ce même point de vue qu'exprime Evelyne Brôuzeng (1984, 63) lorsqu'elle dit que "la diversité des origines de parémies porteuses d'un même message prouve l'existence d'un fond de thèmes communs à de nombreuses langues". Comme elle nous l'indique (1984, 53), nous avons ainsi pour stigmatiser l'ingratitude des méchants :

- Dépend un pendard, il te pendra (proverbe français)
- Si tu sauves un voleur, il te tranchera la gorge (proverbe anglais)
- Le scorpion pique celui qui l'aide à sortir du feu (proverbe indien)
- Nourris le corbeau, il te crèvera les yeux (proverbe espagnol)
- Le zébu que tu as désenlisé te transpercera de ses cornes (proverbe malgache)

On peut donc conclure de ce qui précède que les proverbes s'articulent autour de deux pôles : ils ont des traits à part au niveau de l'expression et des traits généraux sur le plan des idées.

2.2. Présence

Contrairement aux locutions, très nombreuses dans la plupart des écrits, les proverbes se rencontrent beaucoup plus rarement. Il est vrai que les locutions sont, comme nous l'avons vu, des syntagmes lexicalisés et, à ce titre, beaucoup plus intégrées dans le système de la langue. Les proverbes sont des sentences à caractère solennel que l'on ne profère qu'à l'occasion. En outre, comme le dit Bruno Lafleur (1986, VII), 'on en trouve d'ailleurs très peu dans la langue écrite'. Mais il se peut aussi que ce phénomène, ainsi que l'affirme Pineaux (1963, 123), soit dû également au fait que 'le nombre des proverbes s'est [...] bien réduit'. Quoi qu'il en soit, certaines oeuvres en sont tout à fait dépourvues.

2.3. Traduction

En principe, le traducteur qui rencontre un proverbe dans le texte sur lequel il travaille ne devrait avoir aucune difficulté à le rendre dans la langue d'arrivée. Il lui suffira en effet d'en chercher l'équivalent, dans un dictionnaire bilingue par exemple, et le tour sera joué.

Mais en est-il ainsi dans la réalité? Les choses sont-elles aussi simples qu'on le croit? C'est la réponse à ces questions que nous sommes allés chercher dans plusieurs ouvrages, à commencer par *La Mala Hora*, où Gabriel García Márquez a recours à cette forme d'expression à - le compte est vite fait - deux reprises.

Pour rendre ces deux proverbes, le traducteur, Claude Couffon, a réagi dans chacun des cas de façon différente. Dans le premier, *la necesidad tiene carra de perro* (García Márquez, 1982, 155) devient sous sa plume *nécessité fait loi* (García Márquez/Couffon, 1986, 178). On constate donc qu'il a opté purement et simplement pour le remplacement du proverbe espagnol par son équivalent français. Dans le second, il rend *el que come tierra [...] carga su terron* (García Márquez, 1982, 102) par *qui mange de la terre transporte sa motte* (García Márquez/Couffon, 1986, 116). Il traduit donc littéralement cette fois

l'énoncé original et en garde l'image propre à la culture espagnole plutôt que de faire appel à l'équivalent français, qui aurait été *on n'est jamais si bien servi que par soi-même*.

Ce manque de cohérence - apparent ou réel, il nous est difficile de le dire - a cependant pour nous l'avantage de bien poser le problème de la traduction des proverbes. Rappelons ici les deux caractéristiques du proverbe, dont nous avons parlé plus haut : universalité du thème et diversité des modes d'expression. À cette dualité du proverbe correspond une double approche de sa traduction selon que l'on privilégie le premier, c'est-à-dire le fond, ou que l'on insiste sur les seconds, à savoir la forme.

2.3.1. Fond : remplacement par un proverbe de la LA

Nous donnerons tout d'abord la parole à ceux que nous appellerons les "orthodoxes", à ceux qui, comme Couffon dans son premier exemple, se tournent vers l'équivalence fonctionnelle, suivant en cela Nida qui donne la priorité à la "dynamic equivalence" sur la "formal correspondance".

Dans la *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Vinay et Darbelnet (1958, 52) soulignent le caractère figé des proverbes, lesquels sont pour eux le type même de l'équivalence syntagmatique portant sur la totalité du message :

[...] la plupart des équivalences [...] sont figées et font partie d'un répertoire phraséologique d'idiotismes, de clichés, de proverbes, de locutions substantivales ou adjectivales, etc. Les proverbes offrent en général de parfaites illustrations de l'équivalence : "like a bull in a china shop : comme un chien dans un jeu de quilles"⁷; "Too many cook spoil the broth : Deux patrons font chavirer la barque"⁸.

⁷ Il s'agit plutôt d'un idiotisme.

⁸ On pourrait dire aussi, plus couramment peut-être, "Chacun son métier, les vaches seront bien gardées".

C'est cette même idée de fixité qui ressort chez Brouzeng (1984, 51), pour laquelle le traducteur n'a pas d'autre choix que l'équivalence car "l'énoncé est figé et dans la langue de départ et dans la langue d'arrivée", qu'il y ait parallélisme conceptuel total :

- **Les petits ruisseaux font les grandes rivières**
- **Little brooks make great rivers**

ou variation de forme à la suite, par exemple, d'un changement de point de vue :

- **À l'oeuvre on connaît l'artiste**
- **A tree is known by its fruits**

Elle déplore d'ailleurs (1984, 52) cette situation où "pour le proverbe, c'est donc la notion de servitude qui prévaut sur celle de liberté, de choix" car justement, nous dit-elle (1984, 52), "ce qui rend le travail du traducteur passionnant mais difficile, c'est que s'offrent à lui un certain nombre d'options parmi lesquelles il devra choisir".

De son côté, Stella Cragie (1984, 80), après avoir constaté elle aussi que "there is a certain degree of universality in most proverbs (due to common experience)", établit l'existence d'équivalents entre l'anglais et l'italien. Ce sont des équivalents figés qui n'ont rien à voir avec une traduction littérale du proverbe étranger car elle estime (1984, 81) que "a 'through-translation' of an original, well-established proverb cannot really be accepted as an 'equivalent'". Ainsi, des proverbes comme :

- **Nessuna nuova, buona nuova**
- **No news is good news**

- **Ride bene chi ride l'ultimo**
- **He who laughs last, laughs longer**

ou encore

- Non vendere la pelle dell'orso prima di averlo ucciso
- Don't count your chickens before they hatch

sont pour elle des équivalents au vrai sens du mot, étant donné que - et on croirait entendre Nida - "they create the same effect on both Italian and English listeners, and are used in similar situations" (1984, 80).

Cependant, aussi bien Brouzeng que Cragie ne se contentent pas d'une simple équivalence au niveau du message. Elles recherchent également un certain parallélisme de forme. Brouzeng estime ainsi que le critère du rythme est essentiel dans la parémie (par ex. "Qui veut la fin veut les moyens") et elle regrette qu'il soit effacé par la traduction, ou plutôt, dirons-nous, qu'il disparaît dans l'équivalent ("He who would catch fish must not mind getting wet"). Mais elle ne rend pas le traducteur responsable de ce qu'elle appelle "cette trahison" "puisque'il ne peut créer". Et elle ajoute (1984, 60) pour conclure son étude :

La traduction des parémies suppose que le traducteur se livre à une double recherche : il doit rendre l'effet proverbial sans rien perdre ou en limitant les pertes au niveau de la concision, de la symétrie, des associations analogiques qui régissent le genre, mais aussi il doit retrouver dans la langue d'arrivée le contenu sous-jacent de la norme sociale de la communauté langagière.

Quant à Cragie, qui rejette la traduction littérale, comme nous venons de le voir, ce qui importe pour elle, c'est "the way (mode) in which the message is offered to the TL public" (1984, 79).

Ainsi, pour pouvoir prétendre au qualificatif d'équivalent, le proverbe traduit doit être aussi "succinct", aussi "colourful", aussi "poetic", aussi "attractive" que le proverbe original. C'est ainsi qu'elle rejette "Non fare agli altri ciò che non vorresti fosse fatto a te" (pour "Do as you would be done by") parce que "it is more like a sermon than a proverb" (1984, 80), et "Gli uccelli si appaiono con i loro simili" (pour "Birds of a feather flock together") parce que "this proverb [...] is certainly less 'poetic' than the English one" (1984, 81). Par contre, elle admet volontiers "L'ultima goccia fa traboccare il vaso" (pour "The last straw breaks the camel's back") car la formulation est "just as colourful in Italian as in English" (1984, 80),

ainsi que "Chi dorme non piglia pesci" (pour "The early bird catches the worm"), déjà cité, vu que "the same message is conveyed in an equally attractive way" (1984, 80).

2.3.2. Forme : traduction littérale

Ce souci de la forme que l'on retrouve parallèlement chez ces deux auteurs à côté de la notion d'équivalence devient l'objectif principal chez certains autres qui, comme Valéry Larbaud (1946, 176), veulent s'ouvrir sur l'étranger et, suivant en cela Aristote, "donner, en poésie et en prose poétique, un air 'étranger' à ce qu'on écrit, être, en somme, aussi ξενιχός que possible tout en restant clair". Larbaud préconise à cet effet que, tout comme les écrivains grecs du temps d'Aristote empruntaient aux divers dialectes de leur langue, les langues de civilisation euro-américaines empruntent elles aussi les unes aux autres "des mots et des tournures qui, tout en restant claires, rempliraient les conditions de rareté, d'"étrangeté" que demande Aristote" (1946, 177). Pour ce qui est plus particulièrement des proverbes, Larbaud (1946, 177) ajoute :

Mais les emprunts d'origine littéraire et faits à la langue littéraire sont de vraies γλωτται qui enrichissent incontestablement les langues où elles sont introduites. Les traducteurs s'en rendent bien compte, lorsqu'ils se trouvent en présence de locutions toutes faites, de proverbes, de dictons, et même de simples idiotismes, dont l'équivalent dans leur langue serait sans caractère, et qui en acquièrent beaucoup si on les traduit littéralement.

Il tempère cependant quelque peu cette affirmation d'une mise en garde (1946, 177) :

Bien entendu il y faut du tact, de la mesure, le souci de l'harmonie et de la convenance que recommande, justement à propos de l'"air étranger", Aristote.

Mais il n'en revient pas moins à la charge pour s'en prendre à ceux qu'il appelle les puristes (1946, 178) :

D'autre part, les protestations des puristes sont souvent entachées de préjugé national, de ce nationalisme étroit qui est plus dangereux pour l'essentiel de la culture que la plus rustique et la plus farouche ignorance.

Ce nationalisme, Antoine Berman (1985, 48-49) l'appelle ethnocentrisme, et il le définit comme étant l'attitude de celui "qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci - l'Étranger - comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture". Pour lui, la traduction ethnocentrique est fondée sur la primauté du sens, et "la captation du sens affirme toujours la primauté d'une langue" (1985, 53). Cet accent mis sur la langue d'arrivée, cette recherche aveugle de l'équivalence, Berman les rejette au profit de la traduction "littérale", qui est non pas une traduction mot-à-mot mais une traduction de la lettre d'un texte. Le cas des proverbes justement lui paraît des plus symboliques parce qu'il permet de bien exposer la problématique de l'équivalence. En effet, à l'instar des auteurs dont nous avons déjà parlé, il admet que "reposant sur une expérience en principe identique, les proverbes d'une langue ont presque toujours des équivalents dans une autre langue" (1985, 36). Le proverbe allemand "Morgenstunde hat Gold im Munde" a par exemple comme correspondant français "Le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt". Mais, nous dit Berman (1985, 36-37), :

Chercher des équivalents, ce n'est pas seulement poser un sens invariant, une idéalité qui s'exprimerait dans les différents proverbes de langue à langue. C'est refuser d'introduire dans la langue traduisante l'étrangeté du proverbe original, [...], c'est refuser de faire de la langue traduisante l'"auberge du lointain", c'est, pour nous, franciser.

D'où cette traduction où, comme c'est le cas pour les proverbes, dit-il, la traduction littérale s'apparente au mot-à-mot : "L'air du matin a de l'or dans la bouche".

Toutefois, reproduire l'image du proverbe original est bien, mais il y a plus. Un proverbe est aussi une forme, et il faut donc également "traduire son rythme, sa longueur (ou sa concision), ses éventuelles allitérations, etc." (1985, 36), même s'il est nécessaire à cet effet de "forcer le français et [de] modifier certains éléments de l'original" (1985, 36). C'est ce que fait Berman dans *Moi, le Suprême*, d'Augusto Roa

Bastos. Ayant à traduire le proverbe espagnol *A cada día su pena, a cada año su daño*, il rejette le recours à l'équivalent français, *À chaque jour suffit sa peine*, parce qu'il ne lui permet pas de reproduire la double allitération qui caractérise l'original. Il opte donc pour une traduction "à la fois littérale et libre" qui lui permet de retrouver la structure allitérative du proverbe espagnol : *À chaque jour suffit sa peine, à chaque année sa déveine*.

Pour ce qui est de la traduction de la forme du proverbe, Berman énonce un principe général qu'il n'applique que partiellement. Ainsi, dans sa traduction du proverbe espagnol, il ne va pas jusqu'au bout de ses intentions puisqu'il se contente de rendre la double homéotéleute de l'original par une seule. Pourquoi, tant qu'à faire, ne pas aller plus loin et dire par exemple : *À chaque semaine suffit sa peine, à chaque an son tourment*.

Enfin, on ne peut s'empêcher de penser au pauvre lecteur de romans étrangers qu'on ne pourra blâmer de rester quelque peu perplexe lorsqu'il verra que l'idée qu'il a appris à exprimer par *Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras* devient *Un oiseau dans la main vaut mieux que deux dans le buisson* ("A bird in the hand is better than two in the bush") quand la langue de départ est l'anglais, *Mieux vaut un oeuf aujourd'hui qu'une poule demain* ("Meglio un uovo oggi che una gallina domani") dans une traduction de l'italien, *Mieux vaut un oiseau dans la main que cent dans le ciel* ("Mas vale pajarero en mano que ciento volando") dans un texte dont l'original est espagnol, ou encore *Un moineau dans la main vaut mieux que dix sur le toit* ("Ein Sparling in der Hand ist besser denn zehn auf dem Dache") lorsqu'on traduit de l'allemand.

2.3.3. Limites au choix de la méthode

Cependant, on ne peut rejeter le calque de façon catégorique. En effet, si Berman et les autres tenants de la traduction de la lettre, dans leur désir d'accueillir l'idiome étranger, font preuve de créativité par choix, le traducteur se trouve dans certains cas contraint d'adopter une telle approche. Et, comme nous l'avons déjà vu dans le cas des locutions, cette contrainte lui vient du contexte.

Si les proverbes n'abondent généralement pas dans une oeuvre littéraire, il arrive parfois que l'un d'entre eux y occupe une place stratégique, au tout début, où il conditionne le reste de l'oeuvre. L'auteur américain John Hawkes amorce *Whistlejacket* (1988) avec cette phrase : "Beauty is not in the eye of the beholder, as they say, but in the lens of the camera" (1988, 3). Elle est essentielle, car elle situe le roman, dont le héros va être un photographe de mode ("Who am I? Only a twenty-eight-year-old fashion photographer"). Le proverbe qu'elle contient est courant dans la culture d'origine, bien connu de la société à laquelle il s'adresse et qui est représentée ici par "as they say"⁹. Mais les lecteurs du traducteur, eux, "ne le disent pas". Ils n'utilisent pas cette image pour exprimer la relativité de la beauté. Ils disposent à cet effet d'un autre proverbe : *Il n'est nulles laides amours* ou, dans une version plus moderne, *Il n'y a point de laides amours*. Et c'est donc cette parémie que le traducteur devrait substituer au proverbe anglais pour leur communiquer cette idée de relativité de la beauté. Il est évident cependant que l'image de l'oeil qui regarde est nécessaire ici au développement de la pensée de l'auteur. Michel Doury, dans *Le photographe et ses modèles* (1989), s'est donc vu contraint de la conserver et de recourir à un calque : "La beauté n'est pas dans l'oeil du spectateur, comme ils disent, mais dans l'objectif de l'appareil photographique" (Hawkes/Doury, 1989, 7). Nous aurions simplement souhaité, quant à nous, pour mieux éclairer le lecteur et accentuer tant qu'à faire la note de couleur locale, un terme plus précis que "ils"; par exemple, "comme disent les Américains".

C'est devant une situation semblable que se sont trouvés les traducteurs d'*Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll. Faisant exception à la tendance que nous avons évoquée plus haut, ce livre contient de nombreux proverbes, soit cités textuellement, soit déformés par l'auteur dans un but humoristique, car un de ses personnages, la Duchesse, en est particulièrement friande. Nous n'allons bien sûr pas les passer tous en revue, mais nous en avons retenu certains pour la traduction desquels le recours à l'équivalence n'était pas une solution envisageable.

⁹ Adaptant le proverbe, Lieberman (1977, 69) écrit ainsi dans *City of the Dead* : "Dirtiness is in the eye of the beholder", ce que Rambaud (1977, 84) traduit par "La pornographie est dans l'oeil de celui qui regarde."

Ainsi, lorsque le Chat du Cheshire refuse de lui baiser la main, le Roi de Coeur le réprimande en disant : "Don't be impertinent, [...] and don't look at me like that!" Ce à quoi Alice, prenant la défense du Chat, rétorque : "A cat may look at a king, [...] I've read that somewhere, but I don't remember where" (Carroll, 1954, 95). Ce proverbe qu'Alice emploie, semble-t-il, sans le savoir a comme équivalent en français : *un chien regarde bien un évêque*. Utiliser cet équivalent - comme l'a fait un des traducteurs, nous dit Romney - serait une hérésie, car les deux personnages mentionnés n'ont plus de rapport avec ceux de l'histoire, le Roi de Coeur et le Chat du Cheshire. C'est pourquoi les autres traducteurs ont opté pour une traduction littérale, *Un chat peut bien regarder un roi*, Jacques Papy (Carroll, 1977, 137) précisant pour sa part dans une note : "Expression qui correspond au proverbe français : 'Un chien regarde bien un évêque'". Nous accorderons, quant à nous, notre préférence à cet énoncé d'Henri Parisot où il fait preuve de créativité pour contourner l'écueil du contexte et combine traduction littérale et équivalent : "Pourquoi, dit Alice, *un chat ne regarderait-il pas un roi? Un chien regarde bien un évêque!*" (Carroll/Parisot, 1979, 164).

De son côté, la Duchesse n'hésite pas, comme nous l'avons vu, à utiliser des proverbes, dont elle se sert en fait pour énoncer une morale. Lorsque, à un moment donné, Alice vient l'avertir que le flamant qui lui sert de maillet pour jouer au croquet pourrait lui donner un coup de bec, elle lui dit : "Very true, [...] flamingoes and mustard both bite. And the moral of that is - 'Birds of a feather flock together.'" Et Alice de répondre en toute logique : "Only mustard isn't a bird" (Carroll, 1954, 99). Pour rendre le proverbe anglais, la plupart des traducteurs, toujours d'après Romney, ont employé son équivalent français, *Qui se ressemble s'assemble*. Mais, le français envisageant les choses de façon abstraite, toute référence aux oiseaux disparaît, et la réplique d'Alice, "Mais la moutarde n'est pas un oiseau", ne contredit plus ce qu'a déclaré la Duchesse. Cette version n'est donc pas très heureuse. La solution était là encore dans le recours à une traduction libre, c'est-à-dire ne faisant appel à aucun proverbe établi, semblable à celle,

excellente, de René Bour, qui a créé un énoncé ayant l'allure d'un véritable proverbe, rime y compris : *Oiseaux de même plumage volent à même rivage*¹⁰.

Ce proverbe employé par la Duchesse est le seul qu'elle ait cité dans sa forme usuelle. Pour ce qui est des autres, elle leur fait subir toutes sortes de transformations afin de les adapter à ses besoins. Et elle complique par le fait même la tâche du traducteur. Considérons en effet ce dialogue entre Alice et la Duchesse qui sont toujours en train de jouer au croquet (Carroll, 1954, 98) :

"The game's going on rather better now," she [Alice] said, by way of keeping up the conversation a little.

"'Tis so," said the Duchess; "and the moral of that is - Oh, 'tis love, 'tis love, that makes the world go round!"

"Somebody said," whispered Alice, "that it's done by everybody minding their own business!"

"Ah, well! It means much the same thing," said the Duchess digging her sharp little chin into Alice's shoulder as she added, "and the moral of that is - 'Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves.'"

Or, reconnaîtra dans la dernière phrase le proverbe anglais *Take care of the pence and the pounds will take care of themselves*, qui a pour équivalent en français *Les petites économies font les bonnes maisons*. Mais si la duchesse a transformé "pence" en "sense", c'est pour que sa morale puisse renvoyer à ce qu'elle vient de dire : "Ah, well! It means much the same thing." Le recours à l'équivalence fonctionnelle n'est donc pas possible ici. En conséquence, les traducteurs se sont tournés vers les deux autres solutions : littéralité et créativité. Jacques Papy, par exemple, a écrit : *Occupez-vous du sens, et les mots s'occuperont d'eux-mêmes*. Cet énoncé peut se rattacher à ce qui précède mais on perd toute analogie avec un proverbe existant. Pour sa part, Henri Bué a voulu justement conserver cette analogie en traduisant par *Un chien vaut mieux que deux gros rats*, qui est une déformation de *Un tiens vaut mieux*

¹⁰ À noter toutefois que Jacques Papy s'en tire également assez bien. Si, en ayant recours à l'équivalence dynamique, il perd la référence à un oiseau, sa solution - *Mais la moutarde ne ressemble pas à un flamant* - a du moins le mérite de renvoyer au proverbe.

que deux tu l'auras. Mais si la trouvaille est bonne, elle s'insère difficilement dans un tel contexte. Il n'existe donc pas ici de solution qui donne satisfaction sur tous les plans.

Par ailleurs, tout comme les locutions, les proverbes peuvent être "revived by an extended image", pour reprendre l'expression de Newmark (1981, 48). Ainsi, dans *Brothers in Law* (1962), de Henry Cecil, un juge essaie de persuader un homme de reprendre sa femme, ne serait-ce que par pure charité : "Have you ever heard of charity?" "Charity, said the man, begins at home. She left home" (1962, 195). On voit la difficulté que la traduction de ce passage pourrait poser. De même, dans *Banco*, Henri Charrière (1972, 165-166) fait dire à l'un de ses personnages : "Alors aide-toi, supporte, ferme ta gueule et le Ciel t'aidera!" L'équivalent de ce proverbe serait en anglais *God helps those who help themselves*, mais Patrick O'Brian (Charrière, 1974, 109) ne peut faire autrement que de s'en écarter pour suivre l'auteur dans sa variance stylistique : *So help yourself, bear it, shut your trap and heaven will help you.*

24. Attitude des écrivains

Enfin, nous voudrions aborder un dernier point concernant les proverbes, celui de leur "traduction" par un écrivain.

Comme nous l'avons vu, Elia Kazan dans *America, America* et Maurice Dekobra dans *La Madonne des Sleepings* ont tous deux cherché à donner à leur texte une saveur étrangère en y intégrant des expressions traduites littéralement du turc et de l'anglais. Un auteur africain, Chinua Achebe, leur emboîte le pas dans *Arrow of God*, avec cependant une motivation quelque peu différente puisqu'il s'agit pour lui qui n'écrit pas dans sa langue maternelle, de faire passer son expérience africaine au travers d'une langue étrangère, l'anglais. Un anglais un peu spécial d'ailleurs qu'il adapte dans cette optique, ainsi qu'il l'affirme lui-même¹¹ :

¹¹ Cité par Irène Assiba d'Almeida (1982, 288).

I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit its new African surroundings.

Ce 'new English', il le façonne par le choix de certains mots, par la manière dont il construit ses phrases et aussi, comme l'indique Irène Assiba d'Almeida (1982, 289), qui a traduit son roman en français, en faisant 'a profuse use of proverbs, metaphors and similes which describe the cultural atmosphere in which actions unfold, the cultural milieu in which characters evolve'. On peut le constater, dans ce court passage cité par d'Almeida (1982, 289) :

What I say is this, continued Nwaka, a man who brings ant-ridden faggots in his hut should expect the visit of lizards. But if Ezeulu is now telling us that he is tired of the white man's friendship our advice to him should be : you tied the knot, you should also know how to undo it. You passed shit that is smelling, you should carry it away. Fortunately the evil charm brought in at the end of the pole is not difficult to take out again.

Or ces proverbes, dont il dit (1982, 290) qu'ils sont 'the palmoil with which words are eaten', Achebe les obtient tout simplement en faisant une traduction littérale de proverbes de la langue ibo.

Conclusion

Les proverbes sont un des véhicules privilégiés de la culture et leur transfert dans une langue étrangère pose au traducteur un problème conceptuel. Dans la mesure où l'alternative existe, faut-il nationaliser l'original pour placer le lecteur dans son élément naturel, et donc rechercher l'équivalence? Ou doit-on plutôt traduire littéralement, quitte à bousculer quelque peu la langue d'arrivée, afin de faire une plus large place à la culture étrangère et de la faire assimiler par le lecteur? Tout en admettant qu'il faut laisser la porte ouverte à certains 'écarts' destinés à donner au texte d'arrivée un parfum étranger, nous dirons que la première solution semble recueillir de nombreux suffrages, dont le nôtre. À trop vouloir être accueillante, une langue risque en effet de perdre son identité.

Comme dans le cas des noms propres, la traduction des locutions et des proverbes, simple en apparence, exige donc une bonne dose d'efforts. "Pas de pain sans peine" dit justement un proverbe. Ce jeu de mots, qui contribue à donner au message toute sa force en lui apportant concision et humour, constitue d'ailleurs lui aussi, comme nous allons le voir, une forme d'écriture porteuse de culture.

Chapitre IV

HUMOUR ET JEU DE MOTS

"Why did the Russian ballet dancer defect to the U.S.A.?"
"I don't know, why?"
"Because Communism wasn't Goodunov."

Cette devinette extraite de *Rabbit Is Rich* va peut-être amuser le lecteur ou encore déclencher chez lui un rire de complaisance, comme dans le roman. Mais le jeu de mots qui la sanctionne risque fort de faire naître sur le visage du traducteur une...grimace. Non pas qu'il soit insensible à l'humour, loin de là, il lui en faut pour survivre, mais parce que, comme l'affirme Michel Gresset (1987, 132), l'humour "est [...] peut-être - avec le poétique - le mode d'écriture capable de nous faire douter de ce que signifie traduire, douter même que traduire soit possible".

Mais qu'est-ce donc que l'humour et pourquoi sa traduction fait-elle naître un tel scepticisme chez Gresset?

1. HUMOUR

1.1. *Nature*

Alors que Robert Escarpit (1963, 5) parle de "l'impossible définition", et qu'Alfred Sauvy (1979, 85) se désiste : "Le rire, l'humour, l'esprit, l'ironie, la farce, etc., autant de notions subtiles que nous avons renoncé à préciser", Michel Ballard (1989, 25), nous dit qu'il s'agit d'une "forme de détachement par rapport au réel, qui permet d'en donner une présentation inattendue et amusante" et Albert Bensoussan (1987, 130) y voit une "distance subtile que peut prendre à un moment tel personnage ou tel auteur au détour d'un mot d'une phrase". Outre l'aspect ludique, il ressort de ces différents éclairages deux caractéristiques : la présence dans tout énoncé humoristique d'un double message, présence exprimée selon les définitions par des mots comme "détachement" ou "distance", et l'existence d'un élément de surprise, manifestée par des termes tels que "inattendue" ou "détour". Toutefois, il est un aspect, important sur le plan de la traduction, que ces définitions n'explicitent pas. C'est le niveau auquel les deux messages peuvent se lire. Anne-Marie Laurian (1989, 6) vient corriger cette lacune en faisant ressortir le "caractère ressenti immédiatement comme doublement constitué de l'humour : caractère linguistique et caractère culturel".

Ces nombreuses composantes de l'humour sont d'ailleurs très bien résumées, et sa définition complétée, par Don Nilsen (1989, 123) lorsqu'il dit :

Humor is based on complication. In the first place, there are always two scripts, the natural one and the unexpected one. And there is a kind of oppositional relationship between the two scripts. And there is frequently a key word or a trigger that operates to change the mind of the listener into a new mind set. [...] Now we are adding still another complication - that of translating the humor from one language and culture to another.

Compte tenu de ces caractéristiques de l'humour que nous venons de voir, cette autre complication dont parle Nilsen - à savoir la traduction - va-t-elle pouvoir trouver une solution?

1.2. Traduction

Il est évident que l'humour étant universel, rien n'empêche que l'aspect amusant et insolite d'un énoncé soit reproduit dans une autre langue. C'est d'ailleurs ce critère de la traduisibilité que Jacques de Callières¹ utilise au XVIIe siècle pour identifier un bon mot, c'est-à-dire un mot d'esprit :

La première et la plus certaine règle, pour distinguer un bon mot d'une fausse pensée, est qu'il puisse être traduit en toutes sortes de langues sans rien perdre de sa justesse et de son agrément.

Si l'on prend, par exemple², cette plaisanterie attribuée par Don Nilsen (1989, 122) au sémanticien Victor Raskin :

In the United States man exploits man; however in the Soviet Union, the reverse is true.

on peut très bien dire, et c'est nous qui traduisons :

Aux États-Unis, on assiste à l'exploitation de l'homme par l'homme, alors qu'en Union soviétique, c'est tout à fait le contraire.

Il en est de même pour cette remarque de Paul Anderson (Nilsen, 1989, 123) :

I have yet to see any problem, however complicated, which when you looked at it the right way did not become still more complicated.

que nous traduisons par :

¹ Cité par Pierre Guiraud (1976, 102).

² Afin de ne pas trop étendre notre corpus, nous avons, dans la partie sur l'humour, emprunté nos exemples à des théoriciens.

Je n'ai pas encore découvert de problème, si complexe soit-il, qui, pris par le bon bout, ne soit pas devenu encore plus complexe.

Comme on peut le constater, l'aspect plaisant et insolite que l'auteur de chacune de ces phrases a voulu leur donner se retrouve de façon tout aussi marquée dans la traduction. Avant d'en conclure cependant qu'il est des plus aisé de faire passer l'humour d'une langue à une autre, il faut noter que si la traduction de ces deux énoncés n'a pas présenté de problèmes différents de ceux que pose un texte quelconque, c'est parce qu'aucun d'entre eux ne renferme d'élément culturel.

En effet, la présence d'un élément culturel, de façon concrète ou en filigrane, dans un texte humoristique va singulièrement compliquer les choses et dresser une série d'obstacles à sa traduction. Plusieurs situations peuvent en effet se présenter.

Il y a premièrement le fait que l'humour n'est pas toujours perçu de la même façon par tout le monde. Au sein d'une même culture, ce qui fait rire les uns ne va pas forcément faire rire les autres. Les vieux ne rient pas des mêmes choses que les jeunes. Ce qui amuse les hommes - les histoires de belles-mères par exemple - ne va pas toujours amuser les femmes. Que dire aussi de l'humour noir qui fait grincer les dents de certains alors que d'autres s'en délectent. Quand on passe d'une culture à une autre, même s'il arrive, comme le dit justement Irene del Corral (1988, 25), que "some types of humor are equally appreciated in cultures of both origin and new access", ces différences de perception sont encore plus marquées. C'est ainsi que, entre autres, l'humour fondé sur le mensonge ne passe pas bien dans certaines cultures. On peut aussi citer ce commentaire³ fait à Washington le jour de la fête de Martin Luther King par un animateur de radio : "If we kill one black leader and get the day off, why don't we kill four more and get the whole week off?" Outre qu'un étranger doit savoir que le jour de la fête de Martin Luther King est chômé aux États-Unis, il n'est pas sûr qu'il apprécierait ce genre d'humour noir américain.

Deuxièmement, il y a les cas où la réalité à laquelle se réfère l'énoncé humoristique n'existe pas dans la culture d'arrivée. Comment rendre en français par exemple cette définition : "A pessimist is one

³ Rapporté par Debra Raphaelson-West (1989, 129).

who can only see the hole in the doughnut"? Si le texte est destiné à des lecteurs canadiens, le problème ne se pose pas puisqu'ils connaissent cette spécialité américaine et qu'un mot - beigne - a été créé pour la désigner. Mais s'il s'adresse à un public de France, où aucun beignet - qui est le terme donné pour "doughnut" dans les dictionnaires bilingues - n'a de trou central, l'image originale devra être remplacée par une autre image évoquant une réalité connue des destinataires du texte. Dans le cas présent, l'idée qui vient immédiatement à l'esprit, c'est l'allusion à la bouteille qui est à moitié pleine ou à moitié vide. Mais cette image est éculée et n'a pas le potentiel ludique du texte de départ. Il faut retrouver ce potentiel en utilisant une image qui sorte de l'ordinaire. La solution proposée par Anne-Marie Laurian (1989, 8), et qui lui a été suggérée par des étudiants, a le mérite d'être imaginative tout en restant proche de l'original : "Le pessimiste est celui qui ne voit dans le gruyère que les trous."

Troisièmement, l'humour d'un texte repose parfois sur une connaissance de faits de culture que l'auteur et le lecteur doivent avoir en commun. Si cette connaissance est des plus répandues au sein d'une même culture, elle n'est par contre généralement pas partagée par des étrangers, sauf dans les cas, bien entendu, où ces faits ont une portée internationale. Prenons par exemple cette histoire :

- Alors, ce voyage de noces? demande MacIntosh à son ami MacTavish.
- Je reviens de Paris. Quelle belle ville!
- Et ta femme a aimé aussi?
- Oh, je ne l'ai pas emmenée. Elle connaissait déjà.

Toute cette histoire repose sur un élément culturel, l'avarice des Écossais. Dans la culture d'origine, sa compréhension ne pose aucun problème car, comme le dit Irene del Corral (1988, 25), "when we hear a story that begins 'there was a man named MacTavish,' we are immediately prepared to understand that it will deal with thrift". Mais dans sa forme traduite, des difficultés pourraient surgir car "anyone who is unaware of [...] this traditional perception of the Scot will miss the point whatever follows". Dans ce cas particulier cependant, l'histoire pourra se traduire dans bien des langues car la réputation des Écossais en matière d'avarice a fait le tour du monde.

Il en va tout autrement lorsque l'élément culturel sur lequel se fonde l'humour n'a pas la même audience. Prenons cette histoire tirée d'un recueil de Clément de Wroblesky :

Eine japanische Delegation besucht die DDR. Am Schluss der Besuchreise wir der Leiter der Delegation gefragt, was die Delegation besonders beeindruckt hat. "Am meisten", sagt der Leiter der Delegation, "haben uns in der DDR die wunderschönen Museen beeindruckt : Pergamon, Robotron, Pentakon..."

Laurian (1989, 11), qui cite cette histoire, en donne la traduction suivante :

À la fin d'une visite effectuée par une délégation japonaise en RDA, on demande à celui qui la conduit ce qui a le plus impressionné les membres de la délégation. "Ce qui nous a le plus impressionnés, dit le chef de la délégation, ce sont vos merveilleux musées : Pergamon, Robotron, Pentakon..."

Comme on peut le voir, la traduction de ce texte ne présente aucune difficulté d'ordre linguistique. Mais le caractère amusant qu'on lui suppose a disparu au cours du transfert. Pour la comprendre en effet et pour savourer l'humour, volontaire ou non, du chef de la délégation japonaise, il faut savoir que si "Pergamon" est bien un musée, "Robotron", est une usine d'ordinateurs et "Pentakon", une société de matériel optique. Dans un tel cas, l'humour est inexportable, et le seul recours du traducteur est - sauf à supprimer l'histoire s'il en a la possibilité - de fournir au lecteur, dans une note de bas de page, l'information qui lui manque. Mais, comme nous le verrons plus tard, cette pratique est critiquée.

Quatrièmement, une mentalité propre à une culture donnée peut faire obstacle au transfert de l'humour d'une langue à une autre. C'est ce qui se passe dans la satire, par exemple, qui est un écrit où, entre autres, on s'attaque en s'en moquant aux travers d'une société ou d'une catégorie de personnes. Raphaelson-West (1989, 133) cite l'exemple d'un court texte intitulé *Amicus Redivivus*. Son auteur, Charles Battell Loomis, y tourne en ridicule les intellectuels qui émaillent leurs propos pseudo-philosophiques de citations étrangères, dans un contexte, les États-Unis, où les gens sont généralement unilingues et jugent prétentieuse une telle attitude. Il écrit en particulier :

So, then, may we with an unflinching trust approach our grave,* and, as Schiller says so musically : *"Ich kann nicht mit der linken Hand schreiben."*

La traduction d'une telle phrase et, au-delà, d'un texte satirique présente sur le plan culturel plusieurs difficultés. Il y a tout d'abord, comme dans le premier cas, le fait que l'humour n'est pas perçu de la même façon dans toutes les sociétés et que l'objet de la satire peut être sacré ou tabou dans la culture d'arrivée. Ensuite, comme dans toute caricature, Loomis exagère le défaut auquel il s'attaque pour mieux le faire ressortir. Mais cette démarche, si évidente soit-elle pour un lecteur américain, risque fort d'échapper, dans le cas d'une traduction directe, à un lecteur européen plus ouvert aux langues étrangères et qui ne trouve rien à redire à l'utilisation de citations allemandes, espagnoles ou autres. Ces difficultés ne sont cependant pas les seules, et Raphaelson-West (1989, 133) en voit trois autres au moins qui pourraient faire reculer un traducteur :

- Such lofty writing does not exist in his society, so there is no basis for ridicule.
- If such writing exists, it may be appreciated by everyone.
- The foreign quotations may be understood, while Loomis intended them to be esoteric.

Dans ce dernier cas, cependant, le fait que la citation étrangère soit comprise par le lecteur va jouer en faveur du traducteur en lui fournissant la possibilité de véhiculer, sinon l'humour voulu par l'auteur, du moins un humour susceptible de le remplacer et de conserver au texte traduit le ton de l'original. En effet, l'opposition entre le caractère sentencieux de la première partie de la déclaration et la banalité de la seconde, qui signifie, précisons-le, "Je ne peux écrire de la main gauche", produit une absurdité comique qui, dissimulée sous une impassibilité apparente, est à la base de cette forme d'humour.

Mais en dehors de situations de ce genre, la satire est difficile à traduire, car elle est fondée sur la connaissance de ce qui en fait l'objet, connaissance que le lecteur de la traduction ne possède généralement pas. Pour apprécier, par exemple, *Erewhon* et *Erewhon Revisited*, de Samuel Butler, il faut savoir reconnaître dans son texte les travers de la société anglaise de l'époque victorienne.

Nous terminerons enfin ce survol de l'humour en général en abordant une autre sorte d'écrit humoristique : la parodie. Cette forme d'humour a des racines culturelles tout aussi profondes que la satire car elle constitue un travestissement plaisant d'un genre littéraire qui a été en vogue dans un pays donné ou, de façon plus précise, une imitation burlesque d'une oeuvre littéraire, voire d'un passage de cette oeuvre⁴. L'exemple que nous avons choisi pour traiter de ce sujet appartient à la première catégorie.

La révolution mexicaine de 1910 et les remous qui l'ont suivie ont donné naissance au cours des années 50 à un genre nouveau : la *novela de la revolución*. Dans les différents romans regroupés sous ce terme générique, les auteurs présentaient leur version des événements qui se sont déroulés au cours de cette période agitée de l'histoire du Mexique et cherchaient à justifier leur action dans ce contexte. Ce sont ces auteurs qu'un écrivain mexicain, Jorge Ibargüengoitia, a voulu tourner en ridicule en écrivant une courte parodie, *Los relámpagos de agosto*, dans laquelle le narrateur, José Guadalupe Arroyo, fait un récit qui devient, au dire d'Irene del Corral (1988, 26) à qui nous avons emprunté cet exemple, "a tale of confusion, mishap, stupidity, betrayal and greed, all unwittingly revealed as Arroyo boasts of his patriotic zeal and constant concern with the loftiest, most noble principles of the revolution".

Dans ce roman à clefs, le lecteur mexicain averti n'a aucun mal à distinguer sous leur déguisement les personnages historiques auxquels il est fait allusion ou encore à reconnaître dans la formation politique créée à la suite de toutes sortes d'intrigues machiavéliques, le *Partido Revolucionario Institucional*, encore au pouvoir à l'heure actuelle. Mais tout cela est bien sûr, en général, inaccessible au lecteur de la traduction de cette parodie, qui n'a présenté ici encore aucun obstacle d'ordre linguistique. Contrairement à son homologue mexicain, il ne pourra rire aux dépens des auteurs dont Ibargüengoitia se moque et il ne pourra pas jouir de l'humour dont son oeuvre est imprégnée.

Cependant, comme dans le cas de la satire, tout n'est pas perdu pour lui. Pour del Corral (1988, 26) en effet, il se produit dans l'oeuvre qui nous occupe et probablement dans la majeure partie des

⁴ La tirade du nez dans *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand, et le récit de la bataille dans *Le Cid*, de Corneille, ont par exemple fait l'objet de nombreuses parodies.

textes humoristiques traduits, un phénomène intéressant : parallèlement au "national humor" accessible presque uniquement au lecteur de l'original, peut exister un "literary humor" perceptible par celui de la traduction. Tous deux trouveront le texte humoristique, mais pour des raisons différentes :

Where the Mexican identifies the characters as historic personages, the non-Mexican sees caricatures of less-than-sincere political leaders; where the Mexican sees the narrator as an imitator of other *novelas de la revolución*, the foreigner sees the sympathetic scoundrel who reveals less about himself by what he says than by the way he says it; both enjoy the word- and language-play in which linguistic level is an index of hypocrisy.

Si elle aborde ainsi l'humour national et l'humour littéraire, qui sont les deux facettes d'une même réalité, à savoir les cas où l'humour d'un énoncé repose sur un élément purement culturel, del Corral ne traite pas de ce que l'on pourrait appeler l'humour linguistique⁵, qui serait celui où l'aspect ludique de l'énoncé provient d'un jeu sur les mots, c'est-à-dire d'un jeu qui porte sur le signifiant et sur le signifié. Et pourtant le titre de son article *Humor : Do We Lose It* contient bel et bien un jeu de mots.

2. JEU DE MOTS

2.1. *Nature*

Qu'est-ce donc que le jeu de mots⁶ et quelle place occupe-t-il dans cet immense domaine qu'est l'humour? C'est Ronald Landheer (1989, 37) qui nous répond : "Un jeu de mots est un énoncé qui contient un élément (ou plusieurs éléments de forme identique ou quasi identique) dont la plurivalence a été consciencieusement exploitée par l'émetteur." Cette définition ne fait cependant pas ressortir

⁵ Sur lequel, on le verra plus tard, peut venir se greffer une composante culturelle.

⁶ Nous employons ici "jeu de mots" dans son sens le plus large, c'est-à-dire "englobant toute utilisation non purement référentielle du langage", selon la définition de Marina Yaguello (1981, 16).

totallement ce qui, pour Pierre Guiraud (1976, 104), constitue l'essence même du jeu de mots⁷, à savoir son double caractère : "une manipulation des mots et qui déclenche le rire".

Le langage a en lui des éléments dotés d'un potentiel d'ambiguïté, et c'est en actualisant ce potentiel que le locuteur va obtenir un effet amusant. Guiraud (1976, 9) nous dit à ce propos que "l'équivoque constitue l'essence du jeu de mots". Et Landheer (1989, 34) lui fait écho en affirmant que "c'est elle [l'ambiguïté] qui est à la base, le plus souvent, du discours humoristique". Cette ambiguïté - qui est dite *in absentia* lorsqu'elle est implicite et *in praesentia*⁸ quand elle est explicite - se concrétise principalement par la substitution d'un terme à un autre⁹. Elle a sa base, au niveau linguistique, dans la polysémie¹⁰ et l'homonymie (ou la paronymie), et, au niveau culturel, dans l'allusion.

Pour ce qui est de la polysémie, l'auteur, s'appuyant sur le fait que les mots ont en général plusieurs sens, compose un énoncé où, écrit Guiraud (1976, 11), "chacun des deux sens du mot est la source d'un texte complet, cohérent quant au sens et à la grammaire, adéquat quant à la situation". C'est ce que Alistair MacLean (1984, 88) fait quand il écrit dans *Floodgate* :

You should make a splendid match. Soft heart. Soft head.

Dans le cas de l'homonymie, qu'il s'agisse d'homonymie simple, où les deux mots ont des signifiants phoniquement ou graphiquement identiques et des signifiés hétérogènes, ou de paronymie, où des mots de sens différents sont confondus en raison de leur ressemblance phonique et graphique,

⁷ Opposé au mot d'esprit, d'essence noble, le jeu de mots a été qualifié tour à tour d'"abus" par Littré, de "fausse pensée" par Jacques de Caillères, de "pire espèce de faux bel esprit" par Voltaire, de "forme la plus basse des sonorités verbales" par Gustave Lanson et de "fiente de l'esprit qui vole" par Victor Hugo. À l'heure actuelle, cependant, le jeu de mots fleurit, comme en témoigne par exemple cette réplique tirée du film *La Belle Américaine* : "Ils [des policiers] sont sur une filature à Roubaix." En littérature, il constitue ce que Régis Boyer (1968, 318) a appelé "l'un des traits les répandus du langage qu'utilisent nos écrivains actuels".

⁸ Ce sont là les termes saussuriens, repris par Pergnier. F.-J. Hausmann parle d'ambiguïté verticale et horizontale. "Implicite" et "explicite" sont utilisés par Pierre Guiraud.

⁹ Le jeu de mots peut aussi se faire par enchaînement et par inclusion. Voir Guiraud (1988, 7).

¹⁰ Guiraud (1988, 14) envisage aussi le cas de la synonymie avec des exemples comme "porte à grosse caisse" pour "porte à tambour". On trouve ainsi sur ce modèle : "Soucieux d'économiser ses cordes vocales (qui ne sont que des ficelles), je le hèle." (San-Antonio, 1975, 169).

l'auteur du jeu de mots établit entre des signes une relation sémantique qui normalement n'existe pas, et grâce à laquelle il obtient un effet d'autant plus amusant qu'il est inattendu. Ainsi, pour décrire le silence qui régnait dans la salle de lecture d'un club anglais, Pierre Daninos (1955, 87) écrit dans *Les carnets de major Thompson* :

On entendrait le roi des pickpockets voler.

En se fondant sur la polysémie et l'homonymie, l'ambiguïté opère donc respectivement en profondeur, au niveau des signifiés, et en surface, au niveau des signifiants.

Pour ce qui est maintenant de l'allusion, le jeu de mots repose en partie sur une réalité culturelle - événement, personnage, lieu, oeuvre littéraire ou artistique, produit, etc. - supposée connue du lecteur. C'est ainsi que Goscinny peut, sans craindre de ne pas être compris, écrire dans *Astérix et Cléopâtre* (1965, 44) : 'Je ne voudrais tout de même pas que Cléopâtre m'ait dans le nez.'

Le jeu de mots, qui associe, entre autres, homonymie, polysémie et fonds culturel, dresse donc un formidable obstacle devant l'infortuné traducteur. L'entreprise qui lui est proposée semble si pleine d'embûches que l'on ne peut que se poser la question : la traduction des jeux de mots est-elle possible?

2.2. Traduisibilité

La réponse que l'on obtient de certains théoriciens ne porte pas trop à l'optimisme. Olivier Reboul (1984, 37), par exemple, affirme que 'la première caractéristique des figures de mots est qu'elles sont intraduisibles, à moins qu'on ne trouve par hasard leur équivalent dans une autre langue'. Marina Yaguello (1981, 16-17) se situe légèrement en retrait. Pour elle, 'si la possibilité de jouer sur et avec les mots est universelle, si toutes les langues autorisent le jeu, la distribution des traits syntaxiques, morphologiques, phonétiques, prosodiques qui sont sources d'ambiguïté ou qui autorisent la créativité diffère d'une langue à l'autre'. En conséquence, 'la traduction n'est presque jamais possible'. Et il faut

effectivement reconnaître que les tentatives de traduction de jeux de mots se sont soldées, comme nous le verrons plus loin, par bien des échecs : phrases incompréhensibles, disparition de l'aspect ludique, suppression pure et simple de l'énoncé¹¹.

De leur côté, Raphaelson-West et Laurian mettent l'accent sur l'obstacle que constitue l'allusion à la culture. La première (1989, 140) affirme en effet : "Jokes are translatable if and only if the respective cultures are interested and available." Quant à la seconde (1989, 11), elle écrit : "Lorsque l'humour naît d'un double jeu sur la langue et sur la réalité à laquelle se réfèrent les mots, alors la traduction présente des difficultés parfois difficiles à surmonter." Cela ne veut pas dire cependant qu'elles lancent la serviette, car Raphaelson-West (1989, 129) nous dit aussi que "in the case of similar cultures and languages, it is often possible to do an effective translation". Et ce point de vue se retrouve chez Laurian (1989, 6), selon qui "l'humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit".

Pour sa part, Albert Bensoussan (1987, 130) n'a pas de telles hésitations : "En fait, et soyons résolument optimistes, tout est traduisible, tout doit être traduit par la transposition, le passage à autre chose, un jeu semblable qui tienne compte des capacités et des propres ressources de la langue d'arrivée."

En s'exprimant ainsi, Bensoussan ne donne d'ailleurs pas dans un optimisme béat si l'on se fie à ces deux séries de statistiques rapportées par Landheer (1989, 40-41) :

Dans cette étude¹², Van Olphen a relevé que sur 35 ambiguïtés-jeux de mots en français, la traduction anglaise en avait gardé 34, l'allemande 29, et la néerlandaise 23. Bien que toutes les traductions données ne soient pas parfaites, ce sont tout de même des pourcentages assez élevés de réussites relatives pour un type de discours réputé "intraduisible", même en ce qui concerne le néerlandais. À quoi il convient d'ajouter que parmi les 12 cas de non-traduction, il y en a au moins 9 qui auraient très bien pu être restitués convenablement.

Dans un autre mémoire de fin d'études (Oosterwaal, 1985), on s'est efforcé de trouver une traduction adéquate, en néerlandais, de 133 jeux de mots français, tirés de diverses

¹¹ Les théoriciens, nous le verrons, mettent une bonne partie de cet échec sur le compte d'un manque d'effort ou d'imagination.

¹² Il s'agit d'une comparaison des traductions anglaise, allemande et néerlandaise des jeux de mots contenus dans un album d'Astérix, *Le Tour de Gaule*.

sources. Or, il est apparu que pour une trentaine de ces énoncés, une traduction littérale était disponible; une cinquantaine de cas pouvaient être traduits avec des expressions ou des notions voisines, susceptibles d'évoquer une image analogue; quarante cas se traduisaient au moyen d'une image différente, il est vrai, mais sans que l'effet pragmatique diffère sensiblement de celui de l'original; pour treize jeux de mots seulement (c'est-à-dire moins de dix pour cent) il était impossible de trouver une traduction satisfaisante.

Et d'ailleurs, ce faible pourcentage d'échec risque lui-même de diminuer si l'on en croit Laurian (1989, 6) qui fait entièrement confiance aux générations futures de traducteurs :

Reconnaissons cependant qu'il existe des cas où la difficulté semble effectivement insurmontable - "semble" seulement car nous sommes persuadée qu'il pourra se trouver un jour un traducteur plus habile, mieux entraîné, ou plus inventif qui traduira ce qui était considéré comme désespéré auparavant. Il en est de la traduction comme des sports : la limite semble toujours pouvoir être reculée.

Nous voyons donc que, si quelques-uns d'entre eux se montrent très sceptiques, les théoriciens se prononcent en général, statistiques parfois même à l'appui, pour la traduisibilité des jeux de mots. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici que ces derniers, forts de leurs convictions, stigmatisent souvent chez les traducteurs la crainte de l'effort à faire pour vaincre les difficultés ou encore l'absence totale d'effort :

C'est l'effort, et bien souvent l'imagination et la créativité nécessaires à sa traduction qui lui donnent [au jeu de mots] cette image d'"objet intraduisible" (Laurian, 1989, 6).

Pour en venir à une évaluation de la traduisibilité ou de la non-traduisibilité des ambiguïtés-jeux de mots, on ne peut pas se fonder, malheureusement, sur la façon dont elles ont été effectivement traduites, puisqu'on rencontre couramment des cas de non-traduction ou de traduction inadéquate que l'on pourrait remplacer par des traductions tout à fait satisfaisantes (Landheer, 1989, 40)¹³.

¹³ Les solutions que nous apportons dans plusieurs des cas étudiés plus loin tendent à étayer ces affirmations.

On peut se demander cependant dans quel sens doit porter l'effort préconisé par les théoriciens et quels sont les moyens à utiliser pour atteindre cette réussite qu'on nous dit possible. Passant de leurs affirmations optimistes à des propos plus concrets, les théoriciens ne se dérobent pas et nous donnent une marche à suivre.

2.3. Techniques de traduction

La méthode la plus simple est celle évoquée en premier lieu par Landheer (1989, 41) : la traduction littérale. Elle sera d'autant plus fréquente que les deux langues et les deux cultures en présence seront proches l'une de l'autre. Considérons par exemple ce dialogue entre un architecte égyptien, Numérobis, et Astérix (Goscinny, 1965, 9) :

Numérobis : Et surtout, [nous aurons à lutter] contre Amonbofils, un architecte concurrent qui veut toujours me nuire... Il a beaucoup de talents..
 Astérix : Il est doué?..
 Numérobis : Non. Il est riche. Il a beaucoup de talents d'or. C'est la monnaie que nous utilisons.

Ce bref échange a été rendu de la façon suivante par les traducteurs de l'album, Anthea Bell et Derek Hockridge (Goscinny, 1969, 9) :

Edifis¹⁴ : And above all [we shall have to contend] with Artifis, a rival architect. He's always got it in for me. He has a lot of talents...
 Asterix : Clever, is he?
 Edifis : No, rich. He has a lot of gold talents - that's the money we use in Egypt.

Comme on peut le voir, les traducteurs n'ont pas eu trop de difficulté à rendre ce jeu de mots puisqu'il existe en anglais un mot ayant la même polysémie que le terme français. Qui plus est, il s'agit ici du même mot.

¹⁴ Dans la version anglaise, 'Numérobis' et 'Amonbofils' deviennent respectivement 'Edifis' et 'Artifis'.

Mais, pour les raisons que nous avons vues plus haut, une traduction aussi 'fidèle' n'est pas toujours possible. Qu'à cela ne tienne, car, dit Landheer (1989, 41), 'la fidélité au texte-source n'est pas [...] une exigence essentielle' :

Souvent on peut obtenir un effet ambigu analogue, entièrement satisfaisant, en changeant légèrement la forme linguistique et même le contenu du message. Pour atteindre un effet ludique analogue, on peut sans inconvénient sauter d'un type de jeu de mots à un autre : traduire un jeu homonymique par un jeu paronymique, ou inversement, un jeu vertical par un jeu horizontal, et ainsi de suite.

D'ailleurs est-on vraiment 'infidèle' à l'original en procédant de la sorte? Bensoussan (1987, 129) ne le pense pas. Pour lui, si effectivement le jeu de mots 'sollicite du traducteur un véritable travail de transposition, de recréation, une création véritablement autre', c'est 'au nom même de la fidélité'. En d'autres termes, le traducteur a toute latitude - dans les limites que lui impose le contexte, comme nous allons le voir - pour aller, s'il le faut, jusqu'à une 'création véritablement autre' afin d'atteindre 'un effet ludique analogue'¹⁵.

C'est effectivement ce que propose Terrence Gordon (1986, 146) quand il écrit : 'One approach consists of subordinating the search for words of closely equivalent meaning and concentrating instead on the imitation of the word-play as process.' Par exemple, dans 'Les musiciens produisent des sons et les grainetiers les vendent', où le jeu de mots est gratuit, des mots comme 'musiciens', 'sons' ou 'grainetiers' n'ont pas d'importance particulière pour le message. Ils ne sont que les instruments qui servent à créer le jeu de mots. Une traduction directe n'est donc pas nécessaire, et Gordon suggère de rendre l'énoncé original par 'Hunters shoot *hares* and academics split *them*', ou encore par 'If there's *rum* in the recipe, there's *proof* in the pudding.' D'un jeu de mots fondé sur des homonymes homophones et homographes (*son* et *son*), on passe, dans le premier cas, à un jeu de mots reposant sur des homonymes homophones mais non homographes (*hare* et *hair*) et, dans le second, à un jeu de mots basé sur la polysémie de *proof*.

¹⁵ Et il aurait la bénédiction de James Joyce qui, comme le rapporte Terrence Gordon (1986, 146), 'shocked his translators by counselling them to abandon the meaning of the text altogether at certain points'.

C'est une méthode semblable que préconisent Jacquain et Cole (1970, 7-8), lesquels introduisent cependant un élément nouveau : le déplacement du jeu de mots. Parlant de la traduction des albums d'Astérix en différentes langues, ils déclarent en effet :

Dans tous ces exemples, les jeux de mots en langue étrangère ne correspondent pas toujours exactement au jeu de mots français, et ne se trouvent pas aux mêmes endroits du dialogue, mais ceci n'a pas d'importance...

Les exemples dont il s'agit concernent un épisode d'*Astérix le Gaulois*, au cours duquel Astérix et Obélix ont fait boire aux Romains une potion capillaire terriblement efficace. Ils se moquent ensuite d'eux en utilisant des mots comme *cheveu*, *poil* ou *barbe* dans chacune de leurs phrases :

- Ce sera pour eux une leçon.
Poil au menton.
- Parlons sans couper les cheveux en quatre.
- Puisque c'est comme ça... la barbe.
- D'accord, mais ne me prend plus à rebrousse-poil!
- Tout ceci est échevelé.
- Il a un poil dans la main.
- Parfois il a un cheveu sur la langue aussi.

Tout cela semble parfois quelque peu tiré par les cheveux, mais le but a été atteint puisqu'il s'agissait de faire enrager les Romains en multipliant les allusions à leur système pileux. C'est en effet cet objectif qu'il importait de retenir au niveau de la traduction, et non pas le transfert expression pour expression, ce qui n'aurait pas été possible étant donné que, comme dit plus haut, les mots n'ont pas la même polysémie d'une langue à l'autre. L'étendue du champ sémantique aidant, les traducteurs anglais et italien, entre autres, ont ainsi parsemé les remarques de nos deux héros de termes relatifs au domaine capillaire, sans chercher à les placer à un endroit précis. On trouve ainsi en anglais :

- Here's *hair* on your chest!
- They've got us by the short *hairs*.
- Let's not split any *hairs*.
- Well, if you will *beard* us in our own tents...
- This talk will *bristle* with difficulties.

- Try a *hair* of the dog.
- He's a bit *hare*-brained sometimes.

Et dans la version italienne :

- Gli faremo il *contropelo*.
- Oh, Caius Bonus, se facessimo il *contropelo* a questi Galli?
- Il *contropelo* avresti potuto fartelo prima di venirmi davanti.
- Cosa stai *barbottando*?
- E allora discutiamo senza stare a spaccare il *capello* in quattro.
- E io me ne faccio un *bafo*.
- D'accordo, ma non stare a cercare il *pelo* nell'uovo.
- La faccenda diventa *pelosa*.
- Ha del *pelo* sullo stomaco.
- E non hai *pei* sulla lingua.

Comme on peut le constater, le traducteur italien s'est même permis de dépasser l'original pour le nombre d'allusions. Et d'ailleurs, Jacquain et Cole (1970, 8) ne semblent pas du tout réprover cette façon de faire :

Parfois même la virtuosité des traducteurs est telle qu'ils se livrent à une véritable surenchère dans ce domaine [la traduction des jeux de mots]. Obliger les Romains à servir des fraises à leurs otages est simplement "une idée qui n'est pas mal" en français, mais "a fruitful suggestion" en anglais;

Mais cette liberté d'action laissée au traducteur peut être limitée par le contexte et aussi par la situation. Gordon (1986, 147) nous donne un exemple d'obstacle constitué par le contexte en s'appuyant sur cet énoncé de Roland Barthes : "Je suis le marchand de *sens*; on s'arrête chez moi pour faire le plein de *sens*.", qu'il traduit par : "I am the *sense* merchant; people come to me to get their two *sense* worth." En effet, la méthode (recréation) qu'il préconisait plus haut pour la traduction du jeu de mots fondé sur l'homonymie de "son" (sensation auditive) et "son" (résidu de mouture) n'est pas utilisable ici du fait que "it is essential in translating here to retain the meaning of "s*ens*", since the topic is Barthes' pontificating pronouncements on meaning". C'est par ailleurs la situation qui fait obstacle à la traduction proposée par

Bensoussan pour ce jeu de mots de Quevedo, qui "évoquant les célèbres *empanadas* (pâtés en croûte) servies par des rôtisseurs félons, estime qu'ils *serven en pan nada*". Bensoussan (1987, 130) nous dit en effet qu'il est aisément traduisible en recourant à un équivalent français : "*vol-au-vent*, qui n'est que *vol* et que *vent*". C'est vrai dans l'absolu. Mais la chose ne nous paraît pas possible si l'on se situe dans le contexte situationnel de la culture ibérique, car le *vol-au-vent* n'est pas une spécialité espagnole et nous le voyons mal remplacer les "célèbres" *empanadas* sur la table d'une rôtisserie de Séville ou de Cordoue. Comme pour les locutions et les proverbes, le contexte et la situation apportent ici une restriction à la liberté de manoeuvre dont dispose par ailleurs le traducteur sur le plan de l'adaptation et de la recreation.

Pour cette raison comme pour d'autres, il peut donc arriver que, malgré l'optimisme des uns et la technique des autres, un jeu de mots reste rebelle à toute traduction. Dans un tel cas, écrit Raphaelson-West (1989, 133), "the pun is best given in the original so that the pun is visible, and with footnotes explaining its parts". Cette façon de faire a pour principal avantage de permettre de conserver le jeu de mots, ce qui est particulièrement utile lorsque son existence est soulignée dans le contexte. La note de bas de page est aussi la solution que propose Landheer (1989, 36) si la traduction pose vraiment des problèmes insurmontables :

Si la traduction est vraiment impossible, le traducteur aura soin, ou bien de compenser d'une manière ou d'une autre¹⁶, par exemple en évoquant un effet analogue dans le contexte immédiat, ou bien de l'expliciter au moyen d'une note critique (ce qui est un pis-aller!).

Tout lui semble préférable à la suppression pure et simple du jeu de mots, car, affirme-il (1989, 42) :

Négliger ses occurrences sous quelque prétexte que ce soit, mène toujours à une perte sensible dans le texte d'arrivée. L'essentiel de la traduction du jeu de mots n'est ni sa structure linguistique, ni (souvent) le contenu exact de son message, mais plutôt sa valeur pragma-rhétorique.

¹⁶ Il rejoint donc là Terrence Gordon ainsi que Monique Jacquain et Herman Cole.

Mais toutes ces techniques ainsi exposées sur le papier sont-elles mises en pratique par les traducteurs? En dehors des quelques exemples que nous avons donnés, comment ont-ils réagi devant les jeux de mots qu'ils ont dû "affronter"? C'est ce que nous allons voir maintenant en examinant la traduction de différentes œuvres allant du roman à la bande dessinée. Pour la commodité de l'étude, nous avons classé les jeux de mots en fonction de leur caractère, linguistique ou culturel, et, à l'intérieur de ce caractère, en fonction de leur base : dans le premier cas, polysémie, pour ce qui est de la structure profonde, homonymie et paronymie, pour la structure de surface; dans le second, culture universelle et culture nationale.

2.4. Jeu de mots à caractère linguistique

2.4.1. Polysémie

Même si Lewis Carroll ne l'utilise pas dans *Alice's Adventures in Wonderland*, la polysémie est une source de jeux de mots dont les auteurs ne se privent pas. John Updike (1981, 162) écrit ainsi dans *Rabbit Is Rich* :

[...] the times the Mt. Judge varsity played the Brewer JV squad, more or less for laughs (theirs).

Dans ce jeu de mots qui repose sur une ambiguïté *in praesentia*, explicitée donc, l'auteur a joué sur les sens propre et figuré de *laughs*. Tout son art a, comme l'explique Guiraud (1976, 11), consisté à "bloquer le sens figuré en prenant l'expression au pied de la lettre".

Dans la version française, où Rambaud (Updike, 1983, 210) a fait de cette phrase :

[...] les fois où les Seniors de Mt. Judge se mesuraient aux Juniors de Brewer, même qu'ils s'étaient bien marrés - (les Juniors).

on voit que le traducteur a carrément mis de côté le jeu de mots¹⁷. Cela est d'autant plus étonnant que, dans ce cas-ci, la polysémie se retrouve en français et en anglais et qu'elle aurait permis d'obtenir dans la langue d'arrivée, au moyen de la même méthode, un énoncé humoristique en tous points semblable à celui de l'original :

[...] les fois où les Seniors de Mt. Judge se mesuraient aux Juniors de Brewer, plus ou moins *pour la rigolade (la leur)*.

Toutefois, cette identité de polysémie, si elle existe bien comme nous venons de le voir, n'est pas des plus fréquentes. Le plus souvent, le traducteur va se heurter à des obstacles qu'il va pouvoir parfois contourner ou sur lesquels il va venir buter. C'est ce qu'illustre l'exemple suivant que nous empruntons à *Astérix et Cléopâtre* (Goscinny, 1965, 7). Dans cet exemple, Numérobis, un architecte d'Alexandrie, arrive au village gaulois pour solliciter l'aide du druide Panoramix :

Numérobis (à Panoramix) : Je suis mon cher ami, très heureux de te voir.
Panoramix (à des Gaulois qui assistent à la scène) : C'est un alexandrin.

Nous avons là cette fois un jeu de mots *in absentia* fondé, d'une part, sur la polysémie d'alexandrin, qui est exploitée de façon implicite, et, d'autre part, sur le fait que la phrase prononcée par Numérobis comporte douze pieds, avec césure à l'hémistiche. Pour sa traduction, il s'agit de savoir s'il existe dans la langue d'arrivée, en l'occurrence l'anglais, un terme pouvant se prêter à ce même jeu. Bell et Hockridge (Goscinny, 1972, 7) le pensent puisqu'ils écrivent :

Edifis : My dear old Getafix, I hope I find you well?
Getafix¹⁸ : An *alexandrine*...

¹⁷ Outre l'absence du jeu de mots, on remarquera la contradiction entre l'aspect répétitif marqué par "les fois où" et l'aspect ponctuel reflété par le temps (plus-que-parfait) de "ils s'étaient bien marrés".

¹⁸ C'est le nom de Panoramix dans la version anglaise.

On constate cependant que si la longueur et le rythme de la première phrase en font bien un *alexandrine*, ce mot anglais ne sert normalement pas à désigner un habitant d'Alexandrie, lequel est un *Alexandrian*. Le jeu de mots est donc plutôt forcé et on peut même dire qu'il disparaît. En fait, c'est *alexandrian* qui a les deux sens¹⁹ et c'est lui que les traducteurs auraient donc dû employer. Mais il se pourrait très bien qu'ils n'aient pas cherché à reproduire le jeu de mots et que, des deux solutions qui s'offraient à eux dans un tel cas, ils aient choisi de se tourner vers le sens prosodique d'*alexandrin*, afin de limiter les dégâts et de conserver, à défaut du jeu de mots, ce que l'on pourrait appeler une remarque amusante ou un trait d'humour.

Jacqmain et Cole sont, quant à eux, beaucoup plus catégoriques en ce qui concerne la version italienne - *E' un alessandrino* - de ce même jeu de mots puisqu'ils estiment que le message ne passera pas (1970, 8) :

Quand un habitant d'Alexandrie salue un visiteur en ces termes : "Je suis, mon cher ami, très heureux de te voir", Panoramix a beau ajouter "E' un alessandrino", nous parions que le lecteur italien n'y comprendra goutte, puisque l'*alexandrin* est tout à fait exceptionnel dans la versification italienne basée surtout sur un nombre de pieds impairs.

Qu'elle se manifeste *in praesentia* ou *in absentia*, la polysémie crée donc des problèmes pour le traducteur, du fait de la distance qui sépare en général deux langues sur le plan de la multiplicité des valeurs d'un signe donné. Mais cette distance interlinguistique se retrouve également au niveau des signifiants que rapproche une ressemblance phonique ou graphique plus ou moins marquée. Les obstacles qui se dressent devant le traducteur auront alors pour origine l'homonymie et la paronymie.

¹⁹ En prosodie, c'est cependant *alexandrine* qui est le terme le plus courant.

24.2. Homonymie

Dans *The Big Money*, John Dos Passos (1961, 349) nous présente cette scène qui réunit Charley Anderson et Bill Cermak :

Charley slapped him on the back. "Good old Bill... Isn't this a great day for the *race*? Bill fell for it. "What *race*, boss?"

"The human *race*, you fathead... Say, Bill, [...] I don't mind tellin' you I feel wonderful today... made thirteen grand on the market yesterday... easy as rollin' off a log."

Si Bill se fait prendre, c'est parce que Charley fait un jeu de mots homonymique sur *race*. Il sait très bien que Bill, en entendant *race*, va penser à une course de chevaux, et il le prend à contrepied en lui parlant de *race* humaine. Mais, étant donné que l'homonymie des deux termes anglais disparaît quand ils sont traduits en français, cette ambiguïté *in praesentia* fondée sur deux mots homographes ne pourra être reproduite par simple transfert. Quelle va donc être la solution adoptée par le traducteur? Dans *La Grosse Galette*, Charles de Richter (Dos Passos, 1971, 47) nous offre de ce passage la version suivante :

Charley lui tapa dans le dos.

"Bon vieux Bill, lança-t-il, un grand jour pour la *race*, hein (2)!

- Quelle *race*? demanda Bill.

- Mais la *race* humaine, idiot!"

[...]

"Tu sais, Bill, j'aime autant te dire que je me sens d'attaque aujourd'hui. J'ai empoché 15 (*sic*) "grands" à la Bourse hier, et aussi facilement que si j'étais dégringolé de ma chaise!"

(2) Il y a ici un jeu de mots intraduisible : "race" voulant dire à la fois *race* et *course*!

C'est donc un renoncement pur et simple de la part du traducteur. Le lecteur ne bénéficie pas du jeu de mots. On ne lui offre qu'un constat d'échec dans une note de bas de page, ce qui constitue une méthode contre laquelle Bensoussan (1987, 131) s'élève de façon catégorique : "Quand le jeu de mots est intraduisible, [il faut] se garder de le dire en note, ce qui est ajouter pour le lecteur une nouvelle frustration."

Mais en fait pourquoi cette note? Le lecteur aurait, semble-t-il, été mieux servi sans elle. Il aurait en effet trouvé dans son texte une petite plaisanterie, un peu banale peut-être, mais qui aurait marqué quand même l'humeur joyeuse de son auteur. *Race* employé tout seul est suffisamment ambigu - il y a la race chevaline, la race des bâtisseurs, la race... humaine - pour se prêter à un léger badinage.

De plus, cette note a un effet d'autant plus dommageable que le lecteur n'a pas toujours présent à l'esprit, surtout si la traduction est bonne, le fait qu'il lit une traduction et le lui rappeler soudainement au moyen d'une telle note ne peut qu'être nuisible.

Il existait cependant, parmi toutes celles que préconisent les théoriciens, une autre solution : créer, avec les outils que la langue d'arrivée met à notre disposition, un autre jeu de mots qui viendrait remplacer l'original. Expérience faite, une telle démarche s'avérait possible :

Charley lui tapa dans le dos.
 - Bon vieux Bill, lança-t-il, beau temps pour le *blé*, hein!
 Bill tomba dans le panneau.
 - Quel *blé*, patron?
 - Mais le *blé* vert, idiot, le pognon!

Le seul obstacle à une telle approche aurait été le contexte, et ici il s'y prête admirablement. En effet, dans quelles circonstances intervient le jeu de mots? Charley vient de gagner treize "grands". Il est d'humeur à jouer un tour à quelqu'un et il choisit Bill comme victime. Le jeu de mots par lequel il extériorise sa joie n'a aucun lien particulier avec le contexte et pouvait très bien céder sa place à un autre calembour du même genre.

La solution que nous avons proposée offre en fait deux avantages. Tout d'abord, elle s'inscrit bien dans le contexte puisque Charley vient de gagner de l'argent. Elle permet ensuite une surenchère en introduisant une allusion d'ordre culturel avec le mot "vert" qui renvoie à la couleur des billets américains, les "greenbacks".

Un cas différent d'homonymie nous est donné dans *Alice's Adventures in Wonderland*. Alice demande à la Souris de lui raconter son histoire et il s'ensuit ce dialogue :

"Mine is a long and sad tale!" said the Mouse, turning to Alice, and sighing.
 "It is a long tail, certainly," said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; "but why do you call it sad?" (Carroll, 1954, 43-44)

Les deux éléments de l'homonymie sont deux noms homophones, dont les équivalents français ne sont d'aucun secours pour le traducteur. C'est dans son imagination qu'il devra trouver une solution à ce problème, qui est d'autant plus épineux que le contexte est ici contraignant. En effet, à l'étonnement manifeste d'Alice s'ajoute le fait que l'histoire racontée par la Souris s'inscrit graphiquement dans un calligramme représentant une queue.

Papy (Carroll, 1977, 45) essaie :

- (Tu m'avais promis [...], dit Alice, [...] de me raconter ton *histoire*.)
- Elle est bien longue et bien triste ! s'exclama la Souris en soupirant et *en regardant sa queue*.
- Il est exact qu'elle est très longue, déclara Alice, *en regardant la queue*, elle aussi, d'un air stupéfait, mais pourquoi la trouves-tu triste?

Il crée, par l'addition de *en regardant sa queue*, ce que Landheer (1989, 38) appelle une ambiguïté sélective²⁰, mais il ne traduit pas le jeu de mots en tant que tel. Il se contente de l'expliquer dans une note placée à la fin de l'ouvrage (Carroll/Papy, 1977, 214)²¹ :

Les mots "tale" (histoire) et "tail" (queue) se prononcent exactement de la même façon. Il en résulte un quiproquo intraduisible en français.

André Bay (Carroll, 1980, 41) a pourtant cherché à relever le défi que constituait la traduction de ce quiproquo en proposant :

²⁰ C'est-à-dire que l'on ne sait pas très bien si "elle" se rapporte à "histoire" ou à "queue".

²¹ À noter que Papy procède toujours de cette façon même lorsqu'il traduit le jeu de mots.

- *C'est que*, c'est une histoire bien longue et bien triste que la mienne, dit la Souris en se tournant vers Alice et en soupirant.
- Cette *"queue"* est bien longue, c'est certain, dit Alice en regardant rêveusement la queue de la Souris, mais pourquoi dites-vous qu'elle est triste?

L'effort est méritoire et va dans la bonne direction, mais il y a néanmoins une anomalie. Malgré la présence de *c'est que*, la Souris dit bien que c'est son histoire qui est bien longue et bien triste. On ne voit donc pas pourquoi Alice pense qu'il s'agit de la queue.

C'est Parisot (Carroll, 1979, 115) qui, à notre avis, propose la meilleure version, en ce qui concerne du moins le jeu de mots :

- "C'est que... c'est long et triste!"* dit la Souris en se tournant vers Alice et en exhalant un soupir.
- "Vos queues, à vous autres souris, sont longues, sans doute, dit Alice, en abaissant avec étonnement son regard vers l'appendice caudal de son interlocutrice; mais pourquoi dire qu'elles sont tristes?"*

La solution est la même que celle de Bay, mais l'anomalie disparaît puisqu'il n'est plus question d'histoire.

2.4.3. Paronymie

La paronymie a donné lieu au jeu de mots le plus connu sans doute des traducteurs, le fameux *Traduttore, traditore*. Mais elle sert de base à beaucoup d'autres, dont celui-ci qu'Erskine Caldwell (1933, 59) fait dans *God's Little Acre* :

- You know what a cotton **broker** is, don't you? Do you know why they're called **brokers**?
- Why?
- Because they keep the farmers **broke** all the time.

Maurice Coindreau (Caldwell, 1936, 93) en a donné la traduction suivante :

Vous savez bien ce que c'est, un *courtier* en coton. Savez-vous pourquoi on les appelle *courtiers*?
 Pourquoi?
 Parce qu'il s'arrangent toujours à ce que les fermiers soient à *court* d'argent.

Voilà donc un traducteur qui n'a pas été à court d'idées! La solution était simple, direz-vous. En apparence seulement. Le mérite du traducteur a été de découvrir dans le lexique les éléments nécessaires pour produire un énoncé tout à fait parallèle à celui de l'original. Dans ce jeu de mots *in praesentia*, il a substitué à deux lexèmes de catégorie grammaticale et de niveau de langue différents, un lexème et un syntagme adjectival.

À noter ici que, de tous les exemples que nous avons vus, c'est le seul où le traducteur a réussi à conserver l'image originale en nous offrant une solution qui ne souffre aucune contestation. Est-ce là, comme le laisse entendre Reboul, un heureux effet du hasard? Ce que l'on peut dire, c'est que de tels cas sont relativement rares. Encore faut-il, quand ils se présentent, ne pas laisser passer l'occasion et faire preuve, comme Coindreau, d'imagination et d'esprit de créativité.

C'est ce qui a peut-être manqué à Rambaud et, à un degré moindre, à Bertola dans ce deuxième exemple tiré de *Rabbit Is Rich* (Updike, 1981, 376) :

([...] those new little front-wheel drive Tercels. Where do they get their names? Sounds like an Edsel.)

Even *Toyota*, it has too many o's, makes people think of **toy**.

(Datsun and Honda, you don't know where they're coming from.)

Nous avons donc ici un jeu de mots *in praesentia*, qui devient dans la version française (Updike/Rambaud, 1983, 473) :

([...] des nouvelles petites Tercel à traction avant. Où vont-ils chercher ces noms? On pense à Edsel.)

Même dans *Toyota*, il y a trop de O, du coup les gens pensent à **jouet**.

(Datsun et Honda, personne ne sait d'où ces noms-là sortent.)

et dans le texte italien (Updike/Bertola, 1983, 322) :

([...] di queste nuove Tercel a trazione anteriore. Dove li andranno a scovare i nomi?)

Perfino *Toyota*, ha troppe *o*, e fa pensare a *toy*, *giocattolo*.

(Datsun e Honda, chissà da dove vengono.)

Dans *Rabbit est riche*, la méthode utilisée est donc la traduction littérale, laquelle donne à l'évidence un énoncé dont on ne saisit pas la logique²². De toutes les techniques proposées par les théoriciens, Rambaud a choisi celle qui donne ici le résultat le moins acceptable, celle qui laisse le lecteur perplexe. Le lecteur de *Sei ricco Coniglio* pourrait être, lui, intrigué puisque la traductrice a choisi de conserver intégralement le jeu de mots anglais, dont elle explicite le second élément, *toy*, au moyen d'une glose. Il est en effet en droit de s'interroger sur la référence à ce vocable étranger, auquel il n'aurait pas, sauf à être bilingue, pensé de façon naturelle. N'est-ce pas, de ce fait, attirer l'attention du lecteur sur la nature traductionnelle du texte qu'il a entre les mains?

Il aurait mieux valu en fait, dans les deux cas, et surtout dans le premier, supprimer le jeu de mots car, comme le dit Anny Amberni (Bensoussan, 1987, 131), "un décalage dans le ton est préférable à une restitution laborieuse de ce qui n'est pas traduisible". Mais ce jeu de mots était-il vraiment intraduisible? Il ne le semble pas. N'aurait-on pas pu le rendre en effet par, en français :

Même *Toyota*, il y a trop de *O*, les gens pensent à "yo-yo".

et en italien :

²² En ajoutant "du coup", Rambaud établit un rapport de causalité qui n'existe pas dans le texte anglais et qui rend son énoncé illogique, car il n'y a pas beaucoup de *O* dans "jouet".

Perfino *Toyota*, ha troppe o, e fa pensare a "yo-yo".

On retrouve ainsi la paronymie de l'original, dont on reste d'ailleurs proche puisque le yo-yo est un jouet.

La "traduction" de ce jeu de mots, surtout dans la version française, rappelle le manque d'effort évoqué par les théoriciens. Sans contester, bien au contraire, la compétence de Rambaud, force est de constater que, dans *Rabbit est riche*, il s'est désintéressé des jeux de mots²³. Une telle attitude est d'autant plus regrettable que les jeux de mots contribuent, dans l'oeuvre d'Updike, à dépeindre le personnage central de l'oeuvre, Rabbit, à qui ils sont dus dans bon nombre de cas, et qu'ils sont très nombreux d'une façon générale, qu'il s'agisse de jeux de mots à caractère linguistique ou de jeux de mots à caractère culturel.

2.5. Jeu de mots à caractère culturel

Le jeu de mots de cette catégorie conserve sa base linguistique, sur laquelle vient se greffer un élément culturel d'ordre national ou universel.

2.5.1. Culture nationale

Le jeu de mots fondé sur un élément de culture nationale est celui qui donne le plus de mal au traducteur car la connivence qui existe entre l'auteur et son lecteur du fait de leur appartenance à une même culture, disparaît dès que, comme c'est le cas dans la traduction, on change de lecteur. Prenons ainsi cet exemple, qui vient là encore de *Rabbit Is Rich* (Updike, 1981, 276) :

Across the silence cuts the far-off whine and snarl of a chain saw. The new national anthem. Ohio say can you saw...

²³ Pas tout à fait cependant. C'est ainsi qu'il a traduit cette inscription figurant sur une pancarte brandie par un camionneur gréviste, TO HELL WITH SHELL, un jeu de mots fondé sur une homéotéleute, par SHELL À LA POUBELLE.

Au seul niveau linguistique, nous avons déjà un jeu de mots complexe puisqu'il repose tout d'abord sur une ambiguïté *in praesentia* due à l'homonymie des deux *saw*, et ensuite sur une ambiguïté *in absentia* représentée par la paronymie du deuxième *saw* et de *see* sous-entendu. C'est à cette base homonymique que vient en outre s'ajouter l'élément culturel. En effet, ce *see* fait partie des premières paroles de l'hymne national américain - *Oho say can you see* - que Updike parodie. Ce dernier a pu faire son jeu de mots sans craindre de ne pas être compris par ses lecteurs, car s'ils ne savent vraisemblablement pas toutes les paroles de leur hymne national, les Américains en connaissent certainement les premières. Cela, par contre, ne va pas être le cas des lecteurs étrangers, d'où la difficulté à laquelle se heurte le traducteur qui doit rendre un tel énoncé. Sauf à supprimer purement et simplement le passage récalcitrant, ce qui constitue toujours une perte, comment faire pour transférer cet élément de culture, et le jeu de mots auquel il contribue, dans le texte français? Rambaud (Updike, 1983, 349), pour sa part, s'y est pris de la façon suivante :

Dans le lointain, le gémissement et le grondement d'une *scie* électrique hachent le silence. Le nouvel hymne national. *Oho say can you saw...*

Il a donc conservé l'énoncé original, ainsi que le préconisait Raphaelson-West. Il ne pouvait en effet pas le traduire, car le lecteur français aurait encore moins compris l'allusion à l'hymne américain étant donné qu'il n'en existe pas bien sûr de version française, comme dans le cas de l'hymne canadien. Et il ne lui était pas non plus possible, étant donné le contexte américain dans lequel se déroule le roman, de faire une adaptation en remplaçant l'hymne américain par l'hymne français ou canadien, par exemple, afin de créer un nouveau jeu de mots²⁴; enfin, compte tenu de ce qui a été dit plus haut, les obstacles linguistiques²⁵ étaient insurmontables.

²⁴ Mais, en dehors de tout contexte, des solutions sont possibles. La scène se déroulant à la campagne, on pourrait, en ce qui concerne l'hymne canadien, remplacer le gémissement de la scie par le bêlement d'agneaux et dire : 'O Canada, terre de nos agneaux...'. Pour l'hymne français, on pourrait parler de prairie que l'on voyait au loin, ce qui donnerait : 'Allons enfants de la prairie...' Ce n'est donc pas l'élément culturel qui n'est pas transposable.

²⁵ Nous n'aborderons pas ici dans le détail les aspects linguistiques, ces derniers ayant été traités plus haut.

Mais peut-on dire que cette solution éclaire le lecteur? Tout d'abord, le jeu de mots a disparu, et, par la même occasion, le lien logique entre les différentes parties de l'énoncé. Ensuite, même s'il comprend l'énoncé anglais et malgré l'indication qu'on lui donne juste avant, *le nouvel hymne national*, il est fort vraisemblable qu'il ne saisira pas l'allusion à l'hymne national américain²⁶. Car Rambaud s'est arrêté à mi-chemin de ce que prônait Raphaelson-West. Il n'a pas en effet, comme cette dernière le conseillait également, expliqué dans une note ce que la traduction n'avait pu faire ressortir. Et c'est son lecteur qui en sortira perdant.

Tel ne sera toutefois pas le cas de celui de Coindreau, qui, dans *The Sound and the Fury*, de William Faulkner, s'est trouvé placé dans ce même contexte de l'hymne national américain. Après avoir traduit "Land of the kike home of the wop" (1974, 124) par "Terre des youpins, patrie des Ritals" (1987, 155), il n'hésite pas pour sa part à préciser dans une note de bas de page : "Référence parodique à l'hymne national américain : 'Terre des hommes libres, patrie des braves.'"

Mais pour en revenir à l'énoncé de Rambaud, il existait une solution qui, bien que maintenant la nécessité d'une note explicative au sujet de l'hymne américain, aurait néanmoins permis de conserver le jeu de mots dans la traduction :

Dans le lointain, le gémissément et le grondement d'une scie électrique hachent le silence. C'est l'hymne national. Oho say can you see.

En rétablissant les vraies paroles de l'hymne américain, on retrouve le jeu de mots par homonymie de l'original. Il faut aussi, bien sûr, supprimer "new" pour tenir compte du nouveau contexte.

Si dans l'exemple que nous venons de voir, le jeu de mots linguistique était complexe et ne se laissait pas traduire directement, il n'en est pas tout à fait de même pour le suivant dans lequel nous retrouvons, dans *Astérix et Cléopâtre*, deux célèbres Gaulois en villégiature à Louksor, où ils admirent de

²⁶ Par contre, il est fort probable qu'un lecteur canadien la comprendrait.

magnifiques obélisques. Si magnifiques d'ailleurs que Obélix, le bien nommé, veut en ramener un chez lui. Mais Astérix n'est pas d'accord (Goscinny, 1965, 26) :

Astérix : Non, non et non, Obélix! Cet objet au milieu de la place du village? Mais ce serait ridicule, voyons!

Obélix : Nos opinions ne concordent jamais!

Cet échange devient sous la plume de Bell et Hockridge (Goscinny, 1969, 26) :

Asterix : No, no, and for the third time no, Obelix! That thing in the *middle* of the village? It would just look silly.

Obelix : We shall never be in *concord* over this!²⁷

Nous avons ici un jeu de mots *in absentia* reposant sur une double ambiguïté allusive dont les éléments coordonnés, *place* et *concordent*, renvoient à une même réalité extratextuelle de nature culturelle : la place de la Concorde à Paris. Là encore, l'auteur n'hésite pas à faire ce jeu de mots car il sait qu'il va être compris par la grande majorité de ses lecteurs, étant donné que les Français ont appris dans leurs cours d'histoire que Napoléon a ramené de Louksor, à l'issue de sa campagne d'Égypte, un obélisque qui a été installé sur la place de la Concorde à Paris. Ces connaissances sont en outre nécessaires pour comprendre la réaction d'Astérix. À quoi s'oppose-t-il en effet si catégoriquement? Obélix n'a rien demandé de façon concrète. Mais il est sous-entendu qu'il veut ramener l'obélisque dans son village, puisque c'est en réalité ce qui est arrivé par la suite.

Il est évident, toutefois, que les lecteurs anglophones de la traduction de Bell et Hockridge ne disposeront pas en général de la même information, et il est fort probable que le jeu de mots leur échappera. D'autant plus que les traducteurs, en rendant *place* par *middle*, ne les aident qu'à moitié à le comprendre. Mais, sauf à employer *place* dans son très vieux sens de "square or court in a city", que

²⁷ Pourquoi cet écart de traduction qui donne lieu à un énoncé illogique dans ce contexte ? Astérix et Obélix ne font que passer à Louksor. Or, en disant "over this", on laisse entendre que les deux Gaulois ont eu de nombreuses discussions au sujet de l'obélisque. C'est "over anything" qu'il aurait fallu mettre.

pouvaient-ils faire d'autre, compte tenu du fait que les langues, comme nous l'avons vu, utilisent des signes différents pour désigner un même concept?

Quoi qu'il en soit, existait-il un moyen d'éviter cette perte attribuable à un changement de milieu culturel, puisque tel semble avoir été l'objectif des traducteurs? Une note de bas de page, ou plutôt ici de bas de vignette, aurait-elle été possible? En principe oui, vu que Goscinny y a recours. Ainsi, lorsqu'il fait s'exprimer des Égyptiens dans leur propre langue, représentée dans les ballons par de supposés hiéroglyphes, il "traduit" leurs propos dans une note placée au bas de la vignette. Mais à la différence du créateur qui prévoit une case à cet effet, le traducteur doit, lui, travailler sur des flans déjà imprimés. Cela n'a cependant pas arrêté Marcello Marchesi, le traducteur italien du même album, comme nous le rapportent Jacquain et Cole (1970, 10) :

Marchesi, en particulier, a cherché d'éliminer (*sic*) ce problème²⁸ au moyen de notes personnelles : ainsi, quand les Gaulois vont prendre congé de Cléopâtre et lui disent "Toujours à votre service... et si un jour vous avez envie de construire autre chose en Égypte, un canal entre la Mer Rouge et la Mer Méditerranée, par exemple... eh bien, faites appel à quelqu'un de chez nous...", Marchesi se fait un devoir d'expliquer : "Secoli dopo, il canale di Suez fu aperto per iniziativa del Gallo F. de Lesseps."²⁹

Bien sûr, il ne s'agit pas de multiplier de telles notes, car le texte y perdrait beaucoup de sa fluidité. Mais elles nous semblent très utiles pour communiquer au lecteur étranger des éléments de culture qui vont lui permettre de mieux goûter le charme de certains écrits et, accessoirement, d'accroître ses connaissances, ne serait-ce que de façon fragmentaire. Dans le cas de Bell et Hockridge, elles auraient en outre complété un travail particulièrement remarquable au niveau des jeux de mots linguistiques et aussi de l'ensemble du texte. Cette qualité de la traduction est d'ailleurs reconnue, entre autres, par le chroniqueur du *Sunday Telegraph*, dont l'opinion est reprise en quatrième page de

²⁸ Les complications qui surgissent lorsqu'une allusion vise une situation ou un personnage spécifiquement français.

²⁹ À noter qu'une telle précision n'est pas donnée dans la version de Bell et Hockridge, ce qui fait que l'allusion historique sera perdue pour le lecteur anglais.

couverture d'*Asterix and Cleopatra* : "[...] and Goscinny's text loses none of its wit in the admirable translation".

2.5.2. Culture universelle

Si certaines réalités culturelles appartiennent spécifiquement à un pays donné, d'autres ont franchi les frontières et se sont imposées dans le monde entier. Nous en avons un exemple, et cela nous permet de boucler la boucle, dans la devinette tirée de *Rabbit Is Rich* (Updike, 1981, 180), que nous citons au début de ce chapitre et que nous reprenons ici pour la commodité du lecteur :

Why did the Russian ballet dancer defect to the U.S.A?
I don't know, why?
Because Communism wasn't **Goodunov**.

L'élément culturel est ici **Goodunov**, déformation, pour les besoins du jeu de mots, de l'orthographe anglaise (Godunov) du nom de Boris Godounov, tsar de Russie, dont la vie inspira à Pouchkine une tragédie historique et à Moussorgski un opéra. Ces oeuvres sont suffisamment connues à travers le monde pour permettre à un auteur, dans quelque langue qu'il écrive - ou presque -, d'y faire allusion dans un de ses textes sans avoir à donner d'explication. Ne trouve-t-on pas dans *Le Canard enchaîné*, en français donc cette fois, ce titre qui prend la forme d'un autre jeu de mots sur le nom de ce personnage : 'Beau Russe Godounov'.

Dans le jeu de mots qui nous occupe, l'élément culturel est donc exportable et ne va pas constituer en soi un obstacle pour le traducteur. Mais, comme tous ceux de sa catégorie, ce jeu de mots présente un caractère double. Il comporte aussi un élément linguistique, qui est ici la paronymie de **Goodunov**, présent dans l'énoncé, et de **good enough**, sous-entendu. Et c'est là que se situe la véritable difficulté car, nous l'avons vu, les structures de surface que sont les homonymies varient

considérablement d'une langue à l'autre. Le problème étant posé, voyons comment a réagi le traducteur (Updike/Rimbaud, 1983, 232) :

Pourquoi le danseur des ballets russes a-t-il demandé asile aux États-Unis?
J'en sais rien, pourquoi?
Parce que le communisme n'était pas *Goodunov* (1)!

(1). Jeu de mots : pour *good enough*. (N.d.T.)

Comme dans l'exemple de l'hymne national américain, Rimbaud conserve donc en anglais l'élément central du jeu de mots, mais il a cette fois recours à une note. Cependant, ainsi qu'on peut le voir, son explication ne se situe pas au niveau culturel, où elle n'est pas nécessaire pour les raisons que nous avons données plus haut, mais bien au niveau linguistique. Encore aurait-il dû, à notre avis, aller un peu plus loin et donner à son lecteur le sens de *good enough*³⁰. À ce détail près, le lecteur dispose donc de toutes les données pour comprendre l'intention de l'auteur et le jeu de mots passe, bien que de façon cahotique.

Mais peut-on dire que l'ambiguïté de cet énoncé a été traduite, comme le demande Landheer (1989, 37), "de façon à ce qu'elle produise sur les récepteurs du texte-cible un effet analogue à celui qu'elle provoque sur les récepteurs du texte original"? Nous ne le pensons pas, et il nous semble qu'il aurait été préférable ici de suivre Gordon, qui veut qu'on se concentre dans un tel cas sur "the imitation of the word-play as process". Il aurait été possible, par exemple, de remplacer le jeu de mots original par un nouveau jeu de mots dans le genre de celui-ci :

Sais-tu ce qu'est une *odyssee*?
C'est un voyage rempli d'aventures.
Pas du tout. C'est une croisière où on attrape le *mal d'Homère*³¹.

³⁰ Comme l'a fait Bertola (Updike, 1983, 158) dans sa note de bas de page : "Il gioco di parole si basa sull'assonanza fra GOUDUNOV, il ballerino russo che ha chiesto asilo politico e GOOD ENOUGH, che vuole dire : abbastanza buono.

³¹ D'après le *Petit Robert* et le *Dictionnaire Français-Russe*.

Cet énoncé reprend toutes les caractéristiques de l'original : ambiguïté *in absentia*, homonymie approximative et composante culturelle appartenant au fonds de culture universel. Il respecte donc l'intention de l'auteur. Par ailleurs, facteur très important dans la décision du traducteur de se livrer ou non à ce travail de récréation, rien dans le contexte ne s'oppose au recours à un tel procédé. Il n'y est en effet question ni de danseur, ni de ballets russes, ni de communisme, ni de Godounov. La devinette est soudainement posée à un de ses amis qui s'apprête à partir par un golfeur qui joue le dix-neuvième trou et qu'une deuxième tournée de consommations a rendu guilleret. Elle tombe un peu comme un cheveu sur la soupe et pouvait être remplacée sans difficulté par un énoncé analogue.

Conclusion

Ce procédé de réécriture du jeu de mots, qui rallie les suffrages de bien des théoriciens - Bensoussan, Raphaelson-West, Gordon, entre autres -, semble donc, d'après les nombreux exemples que nous venons d'examiner, celui qui se révèle le plus efficace pour la traduction des jeux de mots dont les composantes linguistiques et surtout culturelles présentent des obstacles qui seraient autrement difficilement surmontables. En dehors de ce procédé, en effet, les solutions utilisées ont souvent été la suppression pure et simple du jeu de mots ou le recours à des énoncés qui constituaient, de la part du traducteur, autant d'aveux d'impuissance, exprimés implicitement, du fait de la mauvaise qualité de leur texte, ou implicitement, dans une note de bas de page.

Chapitre V

FAITS DE CULTURE

Les éléments culturels de l'humour et du jeu de mots, ajoutés à ceux que nous avons déjà vus dans le cas des noms propres ainsi que des locutions et proverbes, ne représentent qu'une petite partie du vaste domaine de la culture, qui peut se manifester de différentes façons et surgir à tout moment dans l'oeuvre d'un auteur, étant donné que c'est en général dans sa culture qu'il situe l'action de son roman et fait évoluer ses personnages. C'est pour compléter ce tableau de la multiplicité de formes et de l'omniprésence de la culture que nous allons maintenant, après les avoir abordés en vrac, étudier certains éléments culturels au sein de quelques aspects - événements, activités ludiques, arts et lettres -, avant de nous arrêter un peu plus longuement, du fait de la place importante qu'il occupe dans la société américaine, sur le sport.

1. Culture en vrac

Dans leur ouvrage sur la *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Vinay et Darbelnet (1958, 52-53) font allusion au genre d'éléments culturels qui nous intéressent ici quand ils parlent, au paragraphe sur l'adaptation, des cas où "la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas en LA". Voilà donc posé le problème qu'auront à résoudre les traducteurs : que faire dans une telle circonstance?

Pour Vinay et Darbelnet (1958, 53), il s'agit de créer une situation équivalente. Ils s'en expliquent :

Pour prendre un exemple, on peut citer le fait pour un père anglais d'embrasser sa fille sur la bouche comme une donnée culturelle qui ne passerait telle quelle dans le texte français. Traduire : "he kissed his daughter on the mouth" par "il embrassa sa fille sur la bouche", alors qu'il s'agit simplement d'un bon père de famille rentrant chez lui après un long voyage, serait introduire dans le message LA un élément qui n'existe pas dans LD; c'est une sorte particulière de surtraduction. Disons : "il serra tendrement sa fille dans ses bras", à moins que le traducteur ne veuille faire de la couleur locale à bon marché.

Plus que faire de la surtraduction d'ailleurs, plus que faire de la couleur locale, traduire littéralement serait ici, à notre avis, induire le lecteur en erreur, lui donner une fausse image de la situation et l'amener peut-être à tirer des conclusions qui n'ont pas lieu d'être.

Une autre façon de résoudre la difficulté que peut causer la présence d'éléments culturels dans un texte nous est donnée par Copi¹, dans sa traduction de *La vida es un tango*. À la toute fin de la première partie de l'ouvrage, où l'action se passe en Argentine, Angelino Pagano, un Noir, amène un jeune journaliste en fuite, Silvano Urrutia, dans le taudis où habitent son père, un guérisseur uruguayen surnommé "el Rey Pagano", ainsi que ses trois sœurs. Copi (1981, 77) écrit :

Le presento a mi padre, dijo el Negro, el Rey Pagano. Silvano perdió el conocimiento, cayó al suelo mientras Angelino lo sostenía para que no se golpeará. Las tres hermanas [...] lo arrastraron a Silvano a un colchón en un rincón del patio y lo abanicaron con hojas de palma [...] Lo cubrieron con una manta de guanaco verde-cotorra para que no

¹ Bien qu'il ait eu recours à cette méthode à plusieurs reprises, Copi n'a pas toujours, évidemment, supprimé dans sa traduction les éléments culturels de l'original. Il a aussi utilisé la glose et, en deux occasions très exactement, la note de bas de page.

atrapara una insolación y corrieron el colchón a la sombra de una higuera. Un perro se le sentó encima y se puso a roer un hueso sin lograr despertarlo. - **Vengo a rendirle a sus pies un león**, le dijo Angelino al padre poniéndose de rodillas. Es el único hombre honesto de la República Argentina.

De ce passage, Copi (1979, 93) nous donne la version française suivante :

Elles le recouvrirent d'une fourrure de guanaco vert perroquet et traînèrent le matelas à l'ombre d'un figuier. Un chien vint s'installer sur sa poitrine pour ronger un os mais il ne se réveilla pas.

On voit donc qu'il n'a pas rendu **Vengo a rendirle a sus pies un leon**, ainsi que ce qui suit. Il en résultera une perte de tonalité, car, comme le dit Raquel Linenberg-Fressard (1988, 81) à qui nous avons emprunté cet exemple, en prononçant cette phrase, Angelino parodiait "avec un effet grotesque très réussi" la *Marcha patriótica*, c'est-à-dire l'hymne national argentin, dont une strophe dit :

Se levanta a la faz de la tierra
Una nueva y gloriosa Nación,
Coronada su sien de laureles
Y a sus plantas rendido un león.

Mais Copi savait bien que, sauf à expliquer l'allusion dans une note de bas de page, traduire cette phrase n'aurait servi à rien, car le résultat n'aurait eu aucun effet évocateur sur le lecteur français. Il a donc préféré la supprimer purement et simplement. C'est là une solution quelque peu radicale, on pourrait même dire la solution de facilité, qui prive par ailleurs le lecteur d'un élément bien dans le ton de l'ouvrage. Mais, ayant renoncé dans ce cas particulier à la note de bas de page, Copi pouvait difficilement se sortir autrement de cette situation.

Dans *Alice's Aventures in Wonderland*, c'est à un autre moyen qu'ont eu recours les traducteurs pour résoudre le problème des usages judiciaires, qui diffèrent d'un pays à l'autre. Alice va assister pour la première fois à un procès. Elle n'a jamais mis les pieds dans la salle d'audience d'un tribunal mais elle

s'aperçoit avec beaucoup de plaisir que, grâce à ses lectures, elle peut nommer tout ce qui l'entoure.

Dont le juge :

That's the judge, she said to herself, because of his great wig. (Carroll, 1954, 116)

Effectivement, en Angleterre, les juges portent une perruque lorsqu'ils président à un procès. Mais ce n'est pas le cas en France. Quelle va donc être la réaction d'une petite fille française quand elle lira la traduction d'André Bay (Carroll, 1980, 156) :

Ça, c'est le juge, se dit-elle, à cause de sa grande perruque.

ou encore celle d'Henri Parisot (Carroll, 1979, 187) :

Celui-ci, se dit-elle, c'est le juge, car il porte une grande perruque.

où wig est traduit directement par *perruque*?

Elle ne peut arriver à la même conclusion que son homologue anglaise car ce qu'elle a appris, elle, dans ses lectures, c'est que les juges sont coiffés d'une toque et que c'est à cela qu'on les reconnaît. Va-t-elle de ce fait se trouver désespérée? À ceux qui le prétendent, qui estiment que "le livre d'enfant [...] dépeint des types humains et des milieux que les enfants d'un autre pays, pris au filet de leur petite expérience, sont incapables de comprendre, avec lesquels ils ne peuvent s'identifier", l'auteure suédoise, Astrid Lindgrén, répond (1969, 98) :

Je suis convaincue [...] que les enfants ont une prodigieuse faculté d'adhésion, qu'ils savent vivre les choses et les situations les plus insolites pour peu qu'un bon traducteur les y aide.

C'est ce petit coup de pouce qu'a certainement voulu leur donner Jacques Papy, qui, après avoir donné de la phrase originale une version très semblable aux précédentes :

Celui-là, c'est le juge, se dit-elle, puisqu'il a une perruque.

ajoute dans une note de bas de page : 'En Angleterre, les juges portent perruque.'

Certains traducteurs cependant n'ont pas jugé une telle approche suffisante. Pour éviter tout désarroi à la petite lectrice française, ils ont opté pour une adaptation en coiffant le juge d'une toque comme c'est le cas en France. C'est cette solution qu'ont retenue Marie-Madeleine Fayet (Carroll, 1930, 118) :

Voilà le juge, se dit-elle, à cause de sa grande toque.

et René Bour, ce dernier allant même, dans un souci de précision, jusqu'à compléter la tenue vestimentaire du juge :

Voilà le juge [...] à cause de sa toque ronde et de sa robe.

Cependant, les problèmes ne s'arrêtent pas là. Tout d'abord, le contexte vient une fois de plus mettre des batons dans les roues des traducteurs, de ceux du moins qui ont parlé de la toque. Dans la phrase suivante en effet Lewis Carroll (1954, 116) écrit :

The judge, by the way, was the King; and as he wore his crown over the wig, he did not look at all comfortable, and it was certainly not becoming.

Si en portant sa couronne sur sa perruque, le roi n'avait pas l'air très à son aise et s'il manquait par ailleurs d'élégance ainsi affublé, on peut s'imaginer ce que cela donnerait s'il devait placer ladite couronne sur une toque, quand l'on sait surtout que cette coiffure comporte un petit bord dans sa partie supérieure.

Mais le contexte n'est pas dans ce cas particulier le seul obstacle à la liberté d'action du traducteur. Il y a aussi l'image. Par deux fois en effet, dans les illustrations de l'original, le roi est montré portant couronne et perruque. Dans les versions où l'on dit que le juge est coiffé d'une toque, il fallait donc supprimer ces illustrations ou les refaire. Ce qui n'a pas été effectué dans un exemple que nous signale Claude Romney (1984, 276), qui conclut : "Dans un tel cas, la confusion du lecteur sera probablement plus grande que si la transposition de la perruque en toque n'avait pas été effectuée."

Notre dernier exemple, qui concerne cette fois le secteur militaire, porte sur une coutume très chère aux "appelés", c'est-à-dire ceux qui n'ont pas embrassé la carrière militaire mais que l'État a conviés à servir temporairement sous les drapeaux. Cette coutume des militaires français, Goscinny l'a prêtée, comme bien d'autres au fil des différents albums, à la célèbre armée romaine qui fait les délices d'Obélix. Dans *Le Cadeau de César* (Goscinny, 1974, 6) un soldat romain en prison, saoul, discute avec son geôlier :

Le prisonnier : T'as plus qu'dix-huit ans à faire, mon gars. Ça s'tire!

Le geôlier : Oui, avec les copains on a déjà fêté le père MMMMMMD*

* Vieille coutume de la légion : on célèbre le fait qu'il ne manque plus que 6500 jours jusqu'à la libération.

Le père MMMMMMD dont il est question ici, et avec lequel Goscinny crée un effet comique par exagération, renvoie à une véritable coutume, plus rationnelle, de l'armée française : le père 100. Comme l'indique la note, les soldats fêtent à cette occasion leur libération prochaine, dont ils ne sont plus séparés que de 100 jours. On peut s'imaginer à quel genre de fête cet événement donne lieu, mais, pour ceux qui ne sont pas passés par là, précisons qu'à compter de ce jour, la préoccupation première de tout appelé au sortir de son lit le matin, c'est d'aller tourner une (ou deux) des trois petites roues à chiffres

dont est dotée une carte spécialement conçue à cet effet, afin de poursuivre le compte à rebours qui va le mener au moment suprême : la quille. Il s'agit là d'une coutume bien française, que le lecteur français reconnaîtra facilement, mais que ne partagent pas par contre les armées espagnole et britannique, entre autres, vu que la seconde par exemple est une armée de métier.

Voilà donc une belle épine dans le pied des traducteurs espagnol et anglais qui ont eu à rendre le court dialogue ci-dessus. Comment sont-ils parvenus à l'ôter?

Dans *El regalo del Cesar*, Victor Mora (Goscinny, 1978, 6) écrit :

Le prisonnier : Solo te quedan XVIII años, chico...!Esto se acaba!

Le geôlier : Sí, y cuando termine, me casaré. Para entonces, espero que ya tendremos, mi novia y yo, casi todo el ajuar...*

* Como se ve, en aquellos días remotos también costaba muchísimo casarse.

Le contexte et l'image n'imposant aucune contrainte, toute réponse de la part du geôlier pouvait ici convenir pour remplacer l'allusion au père 100. Mora n'a pas eu recours à une coutume établie en Espagne, qu'elle soit ou non du domaine militaire. Il a introduit une histoire un peu fade de mariage, mais il a réussi à conserver l'effet comique par exagération.

De leur côté, Anthea Bell and Derek Hockridge (Goscinny, 1984, 6) nous proposent la version suivante dans *Asterix and Caesar's Gift* :

Le prisonnier : Only eighteen more to go, son! The end's in sight!

Le geôlier : Yes : This time XVIII years where shall I be? Not in the Roman infantry!*

* Old Roman army song, an adaptation of which is still current in English schools today.

La réponse du geôlier ne vient pas renforcer l'effet comique par exagération qui se dégage de l'affirmation du prisonnier. Il y a donc une certaine perte. Cependant, les traducteurs ont fait intervenir, eux aussi, une coutume.

2. Événements

La vie d'un pays, d'une communauté, est ponctuée d'événements, qui restent dans sa mémoire collective et que les membres de cette communauté peuvent ensuite évoquer au hasard de leurs conversations ou, s'il s'agit d'écrivains, dans leurs oeuvres. C'est ce que fait, entre autres, John Updike dans *Rabbit Is Rich*. La lecture de ce roman nous remémore ainsi l'affaire du Watergate, l'explosion de Three Mile Island, la tuerie de Charles Manson et la tentative d'assassinat de Squeaky Fromme ainsi que l'accident de Chappaquiddick². Le lecteur américain se situe aisément dans un tel contexte puisqu'il a vécu ces événements. Il en a, à des degrés divers, été question dans les journaux, à la radio, à la télévision. Contrairement à l'auteur, cependant, le traducteur va s'adresser à des gens qui n'ont pas évolué dans ce contexte situationnel et qui risquent donc de ne pas s'y reconnaître. "Risquent" seulement car tous ces événements ne se situent pas au même niveau, et il en est parmi eux qui ont atteint au-delà des frontières une notoriété qui facilitera la tâche du traducteur car elle mettra son lecteur sur le même pied que celui de l'auteur.

Prenons par exemple le premier de ces événements (Updike, 1981, 103) :

"You know I think it broke Fred's heart," Ma Springer pronounces. "Watergate. He followed it right to the end, [...], and he used to say to me, 'Bessie, there's never been a President who hasn't done worse. They just have it in for him because he isn't a glamour boy. If that had been Roosevelt or one of the Kennedys,' he'd say, 'you would never have heard 'boo' about Watergate.' He believed it too."

Ce passage devient en français, sous la plume de Maurice Rambaud (Updike, 1983, 136) :

- Vous savez, je crois que c'est ça qui lui a brisé le coeur, à Fred, laisse tomber Ma Springer. *Watergate*. Il a suivi l'affaire jusqu'à son dernier souffle, [...], et il me disait : "Bessie, de tous nos Présidents, impossible d'en trouver un seul qui n'ait pas fait pire que Nixon. Mais lui, ils lui gardent une dent, parce que ce n'est pas un m'as-tu-vu. S'il s'était

² Voir annexe 3.

agi de Roosevelt ou d'un des Kennedy, disait-il encore, personne n'aurait osé dire un mot de *Watergate*." Et il le croyait, en plus.

Le traducteur parle donc de *Watergate* sans autre explication. Il n'en a pas besoin car l'affaire a eu un très grand retentissement à travers le monde et elle est connue de tous. En France, par exemple, lorsque des agents de la D.S.T.³ s'introduisent dans les locaux du *Canard enchaîné* au cours de la nuit du 3 décembre 1973 pour y installer des écoutes téléphoniques, le journal titre : "Oh! Marcellin⁴, quelle Watergaffe!" Donc, non seulement l'événement est connu mais on brode même sur son thème. Rambaud précise cependant dans sa traduction qu'il s'agit ici de Nixon. Peut-être voulait-il simplement rafraîchir la mémoire de ses lecteurs.

C'est une situation à peu près identique qui s'offre à nous dans le cas de Three Mile Island. L'utilisation de l'énergie nucléaire à des fins industrielles est encore l'objet de nombreuses controverses, et le principal argument de ceux qui s'y opposent est précisément la crainte d'un accident du genre de celui qui est arrivé à Three Mile Island. Il n'est donc pas étonnant que, lorsqu'il s'est produit, la nouvelle ait vite fait le tour du monde. Le traducteur pourra donc y faire allusion de la même façon que l'auteur. Ainsi, lorsque Updike (1981, 297) écrit :

"No, my wife-she needs to go to some anti-nuclear meeting tomorrow morning at some Universalist church."
 "No wonder she's down on the Pope then. I hear the Vatican and Three-Mile Island are hand-in-glove, [...]."

Rambaud (Updike, 1983, 375) peut simplement traduire par :

- Non, mais ma femme - demain matin, elle doit assister à un truc, une espèce de meeting antinucléaire à l'église universaliste.

³ Direction de la Surveillance du Territoire.

⁴ Il s'agit de Raymond Marcellin, ministre français de l'intérieur de 1968 à 1974.

- Ah, bon, pas étonnant qu'elle puisse pas blairer le Pape. À ce qu'on dit, le Vatican et *Three Mile Island* sont comme cul et chemise, [...].

Étant au courant de la catastrophe de *Three Mile Island*, le lecteur français va pouvoir lui aussi, sans autre précision, faire le rapport entre le fait d'assister à un meeting antinucléaire et celui de ne pas blairer le Pape.

Si les deux événements dont nous venons de parler ont eu une portée internationale et se sont imposés à l'esprit des gens parce qu'ils ont fait l'objet de nombreux reportages et qu'ils sont revenus périodiquement sur le devant de la scène, certains autres, tout en ayant eu un certain retentissement à l'échelle internationale, présentaient davantage le caractère d'un fait divers et ont donc disparu assez rapidement de l'actualité. C'est le cas, par exemple, de l'affaire Fromme et de l'affaire Manson, auxquelles il est fait allusion dans le passage suivant (Updike, 1981, 229) :

The Pope, Jesus, you have to hope he isn't shot, just like America to have some nut take a shot to get his name in the papers, that Squeaky Fromme who used to lay the old cowboys for the Manson ranch, all the ass that Manson had you'd think it would have made him nicer since it's being sexually frustrated that causes war, he read somewhere.

Pour comprendre cette réflexion quelque peu décousue de Rabbit, il est nécessaire de savoir que Squeaky Fromme a tenté d'assassiner le président américain Gerald Ford et que Charles Manson, membre d'une secte dont faisait également partie Squeaky Fromme, a fait irruption un jour dans une propriété où l'actrice américaine Sharon Tate recevait des amis et a abattu les neuf personnes présentes. Il est évident que pour être en mesure de décider si son lecteur va saisir directement l'allusion contenue dans l'énoncé ou s'il lui faudra ajouter une glose ou une note pour lui en permettre ou lui en faciliter la compréhension, et aussi pour bien rendre le sens de cet énoncé, le traducteur devra connaître lui-même l'événement. Or, il ne semble pas que cela ait été ici le cas puisque Rambaud (Updike, 1983, 292-293) écrit :

Le Pape, Seigneur, pourvu qu'il ne se fasse pas descendre, typique de l'Amérique qu'un dingue s'avise de faire un carton sur le Pape, histoire d'avoir son nom à la une, comme ce *Squeaky Fromme* qui assommait les vieux cowboys pour le compte de la bande à *Manson*, il en avait tiré des coups, le *Manson*, bizarre que ça ne l'ait pas rendu plus gentil, on le sait ce sont les frustations sexuelles qui provoquent les guerres, il a lu ça quelque part.

Ce *Squeaky Fromme*. Quiconque est au courant de l'affaire sait en fait que *Squeaky Fromme* est une femme⁵. En l'ignorant, le traducteur n'a pas été en mesure de saisir le sens réel de l'énoncé et il s'est donc trouvé obligé de forcer le sens de "lay" pour le faire cadrer avec le contexte. Comment, pensant que *Squeaky Fromme* était un homme, pouvait-il rendre en effet "who used to lay the old cowboys" par "qui s'envoyait les vieux cowboys"? Inversement, s'il avait su qu'il s'agissait d'une femme, il aurait vraisemblablement exclu de dire : "qui assommait les vieux cowboys". Il ne nous semble pas en effet que c'est le moyen qu'une femme emploierait pour venir à bout d'un cowboy, et encore moins *Squeaky Fromme* qui était très menue.

Par ailleurs, si la connaissance de l'événement était, comme nous venons de le voir, essentielle pour le traducteur lui-même, elle n'était pas particulièrement importante pour le lecteur, qui peut très bien comprendre ce passage sans savoir de façon précise qui se cache derrière les personnages de *Squeaky Fromme* et de *Charles Manson* puisqu'ils n'étaient pour l'auteur que des exemples d'un individu prêt à commettre un meurtre "histoire d'avoir son nom à la une".

Il est donc vrai que, pris isolément, ces différents événements n'exercent aucune influence sur le déroulement de l'oeuvre. Il s'agit simplement de sujets dont débattent dans un endroit ou un autre, au hasard de rencontres sociales, *Rabbit* et ses amis, et il aurait pu tout aussi bien être question du dernier film à succès ou du lancement d'une nouvelle fusée. L'oeuvre d'*Updike* est d'ailleurs tissée de passages non essentiels de ce genre et d'autres références à la culture américaine. Outre les trois situations dont nous venons de parler, on peut citer par exemple une longue série de manifestations sportives, sur lesquelles nous reviendrons un peu plus tard. Mais ce sont ces éléments culturels, qui, pris ensemble,

⁵ C'est sans doute le surnom sous lequel elle était connue qui a induit le traducteur en erreur. Avec son vrai prénom, *Lynette*, il n'aurait pas eu ce problème.

donnent au roman tout son caractère américain. Si l'on n'aide pas d'une façon ou d'une autre le lecteur de la traduction à se situer par rapport à tous les événements et autres faits de culture dont l'oeuvre fourmille, il risque de la trouver bien fade. C'est pourquoi il nous aurait semblé utile dans le cas du dernier exemple, à savoir un événement dont un étranger n'a pas entendu parler ou dont il n'a pas gardé le souvenir, que le traducteur ait recours à une note de bas de page ou à tout autre moyen susceptible de fournir à son lecteur les éléments de compréhension dont dispose déjà celui de l'auteur de par son appartenance à la même culture.

3. Activités ludiques

Si au lieu de tenir de longues et nombreuses discussions les personnages de *Rabbit Is Rich* s'étaient livrés à des activités ludiques, le travail du traducteur en aurait-il été facilité? Rien n'est moins certain. Dans ce domaine également en effet, les sociétés connaissent une évolution différente, et les activités ludiques de leurs membres diffèrent parfois, même lorsque le matériel dont ils se servent est identique. C'est le cas de l'un des divertissements les plus populaires, les cartes, que l'on retrouve dans plusieurs oeuvres issues de divers pays.

Ainsi, dans *Un amore*, Dino Buzzati (1965, 84), dans une de ses phrases proustiennes, écrit :

[...] con l'ingenua vanità della campagnola che crede forse di vivere così un pezzo del romanzo a fumetti letto due ore prima mentre il cavalier Frazzi e il Viscardoni giocavano a briscola nel angolo là in fondo [...].

Ce jeu typiquement italien n'a pas d'équivalent en français, ce qui a poussé Michel Breitman (Buzzati, 1964, 87) à en supprimer la mention dans sa traduction et à le remplacer par un terme générique :

[...] avec cette ingénue vanité de la paysanne qui croit peut-être revivre ainsi un passage du roman en bandes dessinées lu deux heures plus tôt tandis que le cavalier Frazzi et Viscardoni jouent aux cartes dans un coin de la pièce [...].

Existait-il d'autres solutions? La consultation du *Garzanti* nous en suggère deux. Ce dictionnaire nous donne en effet pour ce mot italien : "briscola" (jeu de cartes populaire ressemblant à la belote). À partir de là, il serait donc possible soit d'avoir recours à l'emprunt, *jouent à la briscola*, avec une note expliquant qu'il s'agit d'un jeu de cartes⁶, soit d'écrire carrément *jouent à la belote*. La première version contribuerait à conserver au texte son cachet italien et la seconde permettrait d'être un peu plus précis et de parler d'un jeu connu du lecteur. Dans ce dernier cas cependant, ne serait-il pas incongru de faire jouer des Italiens à la belote?

Quoi qu'il en soit, ce sont justement ces deux solutions - emprunt et adaptation - qui ont été respectivement adoptées dans les deux prochains exemples, qui concernent eux aussi des jeux de cartes.

Ainsi, pour rendre cet énoncé extrait de *Rabbit Is Rich* (Updike, 1981, 138) :

At night they play three-handed *pinochle* by the harsh light of bridge lamp, [...].

Rimbaud (Updike, 1983, 180) a utilisé un emprunt, qu'il a accompagné d'une note :

Le soir, ils disputent à trois une partie de *pinochle* (1) à la lumière crue des lampes de bridge, [...].

(1) Pinochle : jeu de cartes, variante du rami.

Puisque le *pinochle* est une variante du rami, aurait-on pu tout simplement parler d'une partie de rami? On serait tenté de dire oui, mais on s'exposerait, ce faisant, à la même objection soulevée dans le cas de *briscola* : le rami étant un jeu typiquement français, il serait incongru d'en faire jouer une partie par des Américains.

⁶ On peut également introduire une glose : *jouent aux cartes, à la briscola*.

On peut se demander, devant cette double objection, si le recours à l'adaptation dont il a été question plus haut est possible. Carmen Mascasas nous répond dans sa traduction en espagnol de ce passage de *L'inspecteur Cadavre*, de Georges Simenon (1968, 172) :

- C'était un brave garçon, je pense. On m'a dit que, ce soir-là, il avait joué aux cartes. Est-ce la *belote* qui est à la mode dans le pays?
- C'est la *coinchée*.
- Il a donc joué à la *coinchée* avec ses amis.

La *belote* et la *coinchée* n'étant pas connues des Espagnols, la traductrice (Simenon/Mascasas, 1974, 32) a choisi, elle, de procéder par adaptation et de proposer à ses lecteurs des jeux de cartes auxquels ils sont habitués :

- Era un buen muchacho, creo. Me han dicho que aquella noche había estado jugando a la cartas. ¿Es la *canasta* lo que se acostumbra a jugar aquí?
- No, es la *manilla*.
- Entonces, estuvo jugando a la *manilla* con sus amigos.

Belote et *coinchée* deviennent donc *canasta* et *manilla*. Mais le remplacement d'un jeu de cartes par un autre n'est décidément pas tout à fait libre. Nous venons de voir que, sous peine de créer une situation étrange, le traducteur doit choisir un jeu qui se joue dans la culture d'arrivée. Cette fois, c'est parmi les jeux que l'on trouve dans cette culture qu'un choix devra être opéré. Les jeux de cartes sont en effet nombreux et variés. Il y a ceux que l'on joue lorsqu'on reçoit des amis ou dans des clubs, comme le bridge, et ceux que l'on voit jouer dans les salles de café par exemple. C'est donc une fois de plus le contexte qui va dicter le choix à faire. Or, la scène se passe ici dans le bar d'un petit hôtel, et il ne nous semble pas que la *canasta* soit le genre de jeu de cartes que préfèrent les clients d'un tel établissement.

C'est également dans les cafés et les bars que se pratique à l'heure actuelle ce jeu de dés auquel s'adonnent Astérix et le druide Panoramix dans *Astérix et Cléopâtre* (1965, 6) :

Astérix : CDXXI* encore!... Ça tient du prodige!

Panoramix : Héli héli C'est du prodige!

* 421

Si le 421⁷ est devenu très populaire en France malgré la prédiction d'Obélix ("ça ne prendra jamais chez nous ce jeu de Romain..."), il reste inconnu dans d'autres pays, où existent par contre des jeux de dés différents. Bell et Hockridge (Goscinny, 1972, 6) n'ont donc pas eu trop de mal à traduire cet échange entre les deux Gaulois :

Asterix : VI,VI,VI* again, it's like magic!

Getafix : Hal hal it is magic!

* 3 sixes

C'est donc là encore la méthode de l'adaptation qui prévaut. Il a fallu cependant procéder dans ce cas à une légère modification de l'image car, dans la version française, les dés montraient clairement le quatre, le deux et l'as.

Comme nous venons de le voir, la traduction des jeux n'est pas une opération des plus simples, étant donné les nombreux facteurs à prendre en considération. Mais, heureusement pour les traducteurs, il est des jeux qui ont réussi à franchir les frontières et que l'on retrouve ainsi dans divers pays.

Suivons à nouveau Astérix, qui se rend cette fois *chez les Goths*, où, après maintes péripéties, il se retrouve dans une cellule en compagnie d'Obélix et de Panoramix. Rassurés par l'invincibilité que leur accorde la potion magique, ils attendent tranquillement qu'on les envoie dans l'arène où il doivent être exécutés, et, pour passer le temps, ils jouent à la lutte des nautes, version gauloise de ce que nous connaissons de nos jours sous le nom de "bataille navale" (Goscinny, 1963, 38) :

Panoramix : B2, B3, B4.

Astérix : Galère coulée*.

⁷ Jeu qui se joue avec trois dés et où la combinaison la plus forte est composée d'un quatre, d'un deux et d'un as.

* Ce jeu : la lutte des nautes, se pratique encore de nos jours dans les salles de classe. Les joueurs portent toujours le nom latin de "cancre".

Cet énoncé devient dans la version anglaise (Goscinny/Bell-Hockridge, 1974, 38) :

Getafix : *B2, B3, B4.*

Asterix : *You've sunk a galley* *.

* *This game, quinqueremes and galleys, is still played during lessons today, though the players, if discovered, may find themselves in dire straits.*

La bataille navale se pratiquant dans les mêmes conditions en Grande-Bretagne, la seule tâche des traducteurs a été en la circonstance de trouver à ce jeu un nom adapté à l'époque. À noter ici l'emploi de "straits", qui permet une surenchère par rapport au texte français.

Mais si cette pratique scolaire rassemble les étudiants de divers pays, on ne retrouve pas pareille uniformité pour ce qui est des établissements qu'ils fréquentent et aussi d'autres institutions.

4. Institutions

Les établissements scolaires en général se répartissent universellement en trois niveaux : primaire, secondaire et universitaire. Mais des différences se manifestent lorsque l'on se place à l'intérieur de ces niveaux. Il n'y a pas correspondance d'un pays à l'autre car le découpage de la scolarité n'est pas le même partout⁸. Ainsi, si on peut assimiler les "grammar schools" anglaises aux lycées français, rien ne correspond en France aux "comprehensive schools". Et le "liceo" italien n'est qu'en partie le lycée français puisque, d'une part, on y entre, venant du "ginnasio", pour faire des études de deuxième cycle, et, d'autre

⁸ C'est ce que souligne Maurice Gravier (1982, 6) quand il dit : "Il est dangereux de transcrire [voulait-il dire traduire?] le nom des divers établissements d'enseignement. On risque de faire de grossières confusions, étant donné, entre autres, qu'une high school n'a rien de commun avec une Hochschule."

part, il en existe quatre types selon la branche à laquelle on se destine : "artistico", "classico", "linguistico" et "scientifico".

C'est justement d'un lycée de ce dernier type qu'il est question dans *La sposa americana*, de Mario Soldati (1978, 83) :

In Italia mi aspettava lavoro : una supplenza in un liceo scientifico di Milano o vicino a Milano, [...].

Cette spécialisation des lycées italiens n'existe pas en France où, à l'exception des lycées techniques, les différentes orientations offertes aux étudiants sont rassemblées au sein d'un même lycée sous forme de sections : classique, moderne - qui prépare aux études scientifiques -, etc. Un problème s'est donc certainement posé à Françoise Bouillot (Soldati, 1979, 78), et elle l'a résolu ainsi :

Un emploi m'attendait en Italie : un poste de suppléant dans un *lycée technique* de Milan ou près de Milan.

On peut se demander pourquoi de *scientifico* le lycée est devenu *technique*. La première raison, à notre avis, est une question d'authenticité culturelle. Il n'existe pas en France de lycées scientifiques, alors qu'il existe bien des lycées techniques. Ensuite, si l'on en croit le *Grande dizionario della lingua italiana*, le "liceo scientifico" est un établissement "che impartisce un insegnamento di carattere [...] tecnico-scientifico"⁹. La solution adoptée est donc en partie sémantiquement exacte. Enfin, rien dans le contexte n'empêchait la traductrice, dont la version a été revue par l'auteur, de procéder de cette façon. Il s'agit en effet d'un professeur de littérature américaine, qui est une matière qui peut s'enseigner dans le cadre d'études aussi bien scientifiques que techniques. Ce qui n'aurait pas été le cas de la biologie, par exemple.

⁹ Pour sa part, le *Dizionario italiano ragionato*, indique, sans plus de précision, que le "liceo scientifico" offre une "formazione prevalentemente scientifica". En ce qui concerne les dictionnaires bilingues, le *Dizionario Garzanti* conserve l'appellation italienne : "liceo scientifico" (correspondant en France à la série C du lycée). On voit donc la complexité du problème.

À côté de ce cas de différence très marquée dans l'organisation des études secondaires, il en est d'autres où la difficulté naît de la façon de désigner des établissements somme toute assez semblables. Dans *Rabbit Is Rich* (Updike, 1981, 34), on peut lire cette phrase :

His route takes him up into the area of the stately Brewer High School, called the Castle, built in 1933, the year of his birth is how he remembers.

dont Maurice Rambaud (Updike, 1983, 51) nous propose la version suivante :

Son itinéraire le conduit dans le quartier du majestueux *Lycée de Brewer*, le Château, construit en 1933, l'année de sa naissance, voilà pourquoi il s'en souvient.

Au-delà de la question de la correspondance entre une *high school* et un *lycée*, ce qui est gênant, à notre avis, c'est l'emploi du mot *lycée* dans un contexte que le lecteur de la traduction sait être américain. Une telle 'naturalisation' nous semble abusive car, comme le dit Claude Romney (1984, 269) au sujet d'*Alice au pays des merveilles*, 'le récit conserve une toile de fond entrelacée d'éléments perçus comme étrangers'. Par souci d'authenticité, nous aurions préféré que le traducteur conserve dans son texte *Brewer High School*, ce qui aurait en même temps renforcé la coloration américaine de son texte.

D'ailleurs, ce sentiment d'étrangeté demeure même lorsque 'lycée' ne désigne pas un établissement particulier. Dans *City of the Dead* (Lieberman, 1977, 232 et 234), un père est à la recherche de sa fille disparue. Il pense tout à coup à interroger sa meilleure amie :

Ginny-Virginia. [...] Lolly's best friend. High-school chums; later, college.

Watched her along with his own child, graduate high school, college, now mother-to-be.

Ces phrases deviennent dans *Nécropolis* (Lieberman/Rambaud, 1977, 260 et 262) :

Ginny - Virginia. [...]. La meilleure amie de Lolly. Des copines de *lycée*; et plus tard d'université.

En même temps que sa propre enfant, il l'a vu passer du *lycée* à l'université, et maintenant, elle est sur le point d'être mère.

Là encore *lycée* a une curieuse résonance. Car le lecteur a à l'esprit le contexte américain dans lequel se déroule l'action. Faut-il donc à nouveau conserver *high school* et dire "des copines de *high school*"? Ce serait en effet une première solution. Une deuxième serait de passer, comme nous l'avons vu faire ci-dessus par Michel Breitman à propos de "briscola", du spécifique au générique : "Des copines de classe *au secondaire*; et plus tard à l'université."

C'est à ces deux procédés que s'est rallié Patrick O'Brian dans sa traduction de l'oeuvre de Simone de Beauvoir, *Les belles images* (1966), où le problème se présente à quatre reprises. Ainsi, la première fois que le *lycée* est mentionné dans l'original :

Fait-on de l'astronomie au *lycée*? Non. Mais on s'amuse bien, dit Louise. (de Beauvoir, 1966, 38)

le traducteur fait appel à l'emprunt pour indiquer peut-être le genre d'établissement fréquenté :

Did they do astronomy at the *lycée*? No. But they had fun, said Louise. (de Beauvoir/O'Brian, 1975, 33)

Il se tourne ensuite, dans les trois autres cas, dont l'exemple suivant, vers un terme générique. Ainsi :

Tout à l'heure, en rentrant du *lycée*, Catherine semblait gaie. (de Beauvoir, 1966, 77)

devient :

~~~~~

~~~~~

When Catherine came back from *school* just now she seemed cheerful (de Beauvoir/O'Brian, 1975, 65).

La même situation se présente dans le cas d'autres établissements ou institutions qui sont de façon semblable propres à une culture donnée. Dans *Les Belles Images*, O'Brian emploie cette double méthode également pour des institutions autres qu'un établissement scolaire, lesquelles sont de plus désignées par des initiales : O.R.T.F., S.N.C.F. et E.D.F.¹⁰. Dans le premier cas, il procède par emprunt et conserve O.R.T.F.¹¹. Ainsi :

Bernard est contre le régime et il trouve naturel que son fils veuille entrer à l'O.R.T.F. qui est un fief gouvernemental. (de Beauvoir, 1966, 35)

devient dans la version anglaise :

Bernard is opposed to the régime and yet he thinks it perfectly normal that his son should want to get in the *O.R.T.F.*, which is a government domain. (de Beauvoir/O'Brian, 1975, 30)

L'emprunt est possible ici, car même si lecteur anglais ignore ce qu'est l'O.R.T.F., la relative qui suit, 'which a government domain', suffit à expliquer l'inconséquence de l'attitude de Bernard.

Dans les deux autres cas, cependant, il utilise un terme générique :

¹⁰ O.R.T.F. : Office de radiodiffusion-télévision française. Dissous en 1974 et remplacé par trois stations : T.F.1, passée depuis dans le secteur privé, Antenne 2 et F.R.3.
S.N.C.F. : Société nationale des chemins de fer français.
E.D.F. : Électricité de France.

¹¹ C'est d'ailleurs ce que préconise dans ce cas Maurice Gravier (1982, 6) : 'Les sigles du texte original doivent être laissés en place (au maximum décryptés dans cette même langue). Une note de bas de page expliquera la nature de l'organisme, de l'opération ou du personnage qui se cachent sous ces apparences mystérieuses.'

Maintenant la S.N.C.F. et l'E.D.F. font un remarquable effort pour sauvegarder la beauté des sites français. (de Beauvoir, 1966, 41)

est traduit par :

Nowadays the *railways* and the *electricity board* are making a remarkable effort to preserve the beauty of the French countryside. (de Beauvoir/O'Brian, 1975, 35)

Il ressort donc de ce qui précède que la traduction d'éléments appartenant à une culture étrangère passe par l'emprunt pur et simple - accompagné, le cas échéant, d'une note ou d'une glose - ou par l'utilisation d'un terme générique. Le recours à un équivalent fonctionnel, "BBC" ou "British Railways" par exemple, aurait mené là encore à une incongruité, le lecteur sachant que l'action du roman se situe en France.

Si Patrick O'Brian s'est refusé à utiliser une note pour éclairer ses lecteurs au sujet de l'O.R.T.F. - il n'y a d'ailleurs pas eu recours dans *Les Belles Images* -, il n'en a pas été de même dans *Banco* (Charrière, 1972, 350), où, pour traduire :

Et chaque année, à la rentrée, je retourne à Crest, dans la Drôme, comme interne à l'École supérieure où je prépare le concours d'entrée aux Arts et Métiers d'Aix-en-Provence.

Il écrit (Charrière/O'Brian, 1974, 232) :

Every year when the new term began, I went back as a boarder to the high school at Crest, in the Drôme, where I was preparing for the entrance exam to the Aix-en-Provence *Arts et Métiers*.*

* Roughly equivalent to a college of industrial design and engineering.

C'est, semble-t-il, une question de choix, de variété dans la technique. Le traducteur aurait pu aussi, comme il l'a fait pour la S.N.C.F. et l'E.D.F., et en se fondant sur sa note, rendre la fin de la phrase par : "where I was preparing for the entrance exam to the Aix-en-Provence college of industrial design and engineering". Nous préférons quant à nous la solution retenue ici par le traducteur. Elle a le double avantage de contribuer à garder au texte une saveur française tout en donnant au lecteur l'information qui lui est nécessaire.

Ce sont ces mêmes solutions de la transcription et de la traduction (non pas par un terme générique, mais directe cette fois) qu'ont adoptées les traducteurs, dans *Banco* et dans *L'Inspecteur Cadavre*, pour rendre le nom d'une institution présentée sous la forme d'une métonymie :

Si je veux mettre la malle d'explosifs au 36, quai des Orfèvres et m'occuper du reste, il me faut du pognon, beaucoup de pognon. (Charrière, 1972, 101)

If I wanted to deliver my trunk filled with dynamite at 36, *quai des Orfèvres* and to deal with the others, I needed dough, plenty of dough. (Charrière/O'Brian, 1974, 65)

C'était un mot qu'on entendait souvent jadis, quai des Orfèvres. (Simenon, 1968, 149)

Ésta era un expresión que se oía a menudo tempo atrás en la *calle de los Orfebres*. (Simenon/Mascasas, 1974, 7)

Il s'agit ici d'une adresse - celle des Services de police judiciaire - très connue de ceux qui vivent en France ou qui lisent le français dans le texte - en particulier les amateurs de littérature policière - mais qui ne dit certainement pas grand-chose aux autres. Il nous paraît donc que ni la première traduction (où la métonymie de l'original est retenue) ni la seconde (où l'adresse est traduite en espagnol et la métonymie détruite) ne présente une solution satisfaisante pour le lecteur. Or, dans *Banco*, il est d'autant plus important selon nous que celui-ci sache quelle institution se cache derrière cette métonymie, que l'attentat envisagé contre le 36, quai des Orfèvres reste en filigrane pendant une bonne partie de l'ouvrage puisqu'il entre dans le cadre d'un projet de vengeance que le personnage principal nourrit depuis de nombreuses années et à la concrétisation duquel il travaille depuis sa sortie du bagne.

Dans le cas de cette institution, nous ne voyons en fait comme possibilité que le maintien de la métonymie originale, comme l'a fait Patrick O'Brian, mais nous l'accompagnerions encore une fois d'une note ou d'une glose¹² pour que le lecteur saisisse bien la situation.

Bien sûr, une telle approche ne se justifie que lorsque l'institution appartient vraiment en propre, ne serait-ce qu'au niveau de son appellation, à une culture donnée. Ainsi Rimbaud peut très bien traduire, dans *Rabbit Is Rich*, 'St. John's Episcopal Church in Mt. Judge is a small church [...]' (Updike, 1981, 234) par 'St. John, l'église épiscopale de Mt. Judge, est une petite église [...]' (Updike/Rimbaud, 1983, 298). En effet, aussi bien l'établissement que le nom qui le désigne dans les différentes langues n'appartient pas plus à une culture qu'à une autre.

5. Arts et lettres

C'est dans cette même oeuvre, *Rabbit Is Rich*, décidément riche, c'est le cas de le dire, en éléments culturels, que Updike fait référence à différents films et à diverses émissions de télévision qui posent le problème de la traduction des énoncés relevant des arts et des lettres.

La télévision est en effet un des passe-temps favoris de l'un des personnages, la belle-mère de Rabbit, même s'il lui arrive de s'endormir devant l'écran. C'est donc un sujet, comme nous l'avons vu plus haut, qui surgit parfois dans la conversation :

'Melanie,' his mother-in-law is saying, 'what kind of a name is that? It sounds colored.'
'Oh Mother, don't drag out all your prejudices. You sit and giggle at the Jeffersons as if you're one of them and Harry and Charlie unload all their old gas-hogs on the blacks and if we take their money we can take what else they have to offer too.' (Updike, 1981, 45)

Tout est clair pour le lecteur américain, ou canadien. Il sait que *The Jeffersons* est une émission de télévision qui raconte les tribulations d'une famille noire et dont les acteurs sont presque tous noirs. Il

¹² À moins que l'on ne préfère remplacer la métonymie par un terme descriptif comme *Police Headquarters*, ce qui réduirait d'autant, bien sûr, le parfum étranger de la traduction.

saisit donc le sens de 'one of them' et comprend la contradiction dans l'attitude de la grand-mère. Sauf si cette émission a été exportée et doublée - ce qui ne semble pas être ici le cas, contrairement à *Charlie's Angels* par exemple, dont il est également question dans le roman - le lecteur étranger, qui ne vit pas dans le milieu culturel de l'original, ne va pas, lui, disposer de ces deux éléments de compréhension : il s'agit d'une émission de télévision et elle est jouée par des Noirs. Il incombe donc au traducteur de les lui fournir, le cas échéant. Voyons ce que dit Maurice Rambaud (Updike, 1983, 64) :

- Mélanie, dit maintenant sa belle-mère, quel drôle de nom? Ce ne serait pas une fille de couleur.
- Oh, Maman, de grâce, épargne-nous tes préjugés. Tu n'arrêtes pas de regarder *The Jeffersons* à la télé et de rigoler comme si tu faisais partie de leur monde, Harry et Charlie refilent leurs vieux gouffres à essence aux Noirs, moi je dis que du moment qu'on leur prend leur argent, autant prendre aussi ce qu'il ont d'autre à offrir.

Des deux éléments de compréhension dont nous avons parlé ci-dessus, le premier est là : 'regarder *The Jeffersons* à la télé'. Par contre, le second est absent. Peut-être le traducteur a-t-il pensé que la référence dans le contexte à 'une fille de couleur' et plus loin aux 'Noirs' était suffisante pour permettre au lecteur de conclure que l'émission concernait des Noirs.

Tel n'est cependant pas l'avis de Bertola (Updike, 1983, 42), qui écrit dans *Sei ricco, Coniglio* :

- 'Melanie' sta dicendo sua suocera 'che razza di nome è? Ha l'aria negra.'
- 'Oh mamma, non tirar fuori tutti i tuoi pregiudizi! *Il piccolo Arnold* e gli altri telefilm di negri li guardi alla tivù, no? E Harry e Charlie rifilano tutti i loro macchinoni peggiori ai negri, perciò se ci prendiamo i loro soldi possiamo prenderci anche il resto.'

La démarche de la traductrice vise à communiquer au lecteur le maximum d'information afin de lui permettre de bien comprendre le sens de l'énoncé et en particulier la contradiction dans l'attitude de la belle-mère. Non seulement elle remplace *The Jeffersons*, une émission qui ne serait pas connue en Italie,

par une autre émission, *Il piccolo Arnold*¹³, que le lecteur reconnaîtra parce qu'elle y est diffusée, mais encore elle ajoute une glose, 'gli altri telefilm di negri'. On peut d'ailleurs s'interroger sur la raison d'être de cette glose. Est-ce parce que des cinq personnages principaux, deux seulement sont noirs?

Il est évident là encore que c'est le contexte qui oblige ainsi le traducteur à aider son lecteur. En effet, lorsque l'élément culturel joue un rôle secondaire dans le texte, une telle intervention n'est plus requise. C'est ce qui fait qu'un énoncé comme 'Nelson came upstairs to watch *The Jeffersons* with his grandmother...' (Updike, 1981, 85) devient tout simplement 'Nelson était monté regarder *The Jeffersons* en compagnie de sa grand-mère...' chez Rambaud (Updike, 1983, 113), et 'Nelson era venuto su a vedere *The Jeffersons* con la nonna...' chez Bertola (Updike, 1983, 76).

Si le petit écran fait maintenant partie de la vie de tous les jours, il n'en était pas de même, et pour cause, du temps d'Astérix. Cependant, les divertissements ne manquaient pas. Outre la chasse au sanglier, il y avait la chanson, comme en témoigne le barde Assurancetourix, qui, au fil des différents albums, entonne, au grand dam de ceux qui l'entourent, des airs qui ne nous sont pas tout à fait inconnus : 'Il était une petite galère...il était une petite galère...qui n'avait ja...ja... jamais navigué, ohé, ohé!...' ou encore 'C'est le petit vin blanc, qu'on boit sous les dolmens...'¹⁴

Ces allusions à des chansons existantes se retrouvent également d'ailleurs chez Goscinny dans les dialogues. D'une façon plus voilée cette fois, car aucune note de musique par exemple ne vient dans le dessin souligner la référence à une chanson. Dans *Astérix chez les Belges*, le chef nervien, Gueuselambix, vient d'inviter le chef gaulois, Abraracourcix, à dîner dans son village. Chemin faisant, ce dernier (Goscinny, 1979, 20) commente : 'Ce n'est pas très accidenté chez vous!' Et le premier de répondre :

¹³ Il s'agit de l'émission américaine *Different Strokes*. Deux enfants noirs ont été adoptés par un veuf blanc qui a déjà une fille. Une bonne, blanche elle aussi, fait également partie de la distribution.

¹⁴ *Astérix Gladiateur*, pages 12 et 37. Elles deviennent dans la version anglaise 'Farewell and adieu to you fair Celtic ladies...farewell and adieu to you ladies of Gaul...' et 'Roman in the gloamin'...', et dans la version espagnole '¡Desde Sagunto a Numanciaaaaaaaaaaaaa...vengo por toda la orillaaaaa!' et 'El vino que tiene asunción no es blanco ni tinto ni tiene color'.

Oué, dans ce plat pays qui est le mien, nous n'avons que des oppidums pour uniques montagnes.

Il reprend, ce faisant, les paroles de la très belle chanson de Jacques Brel, *Le plat pays* :

Avec des cathédrales pour uniques montagnes
 Et de noirs clochers comme mâts de cocagne
 Où des diables en pierre décrochent les nuages
 Avec le fil des jours pour unique voyage
 Et des chemins de pluie pour unique bonsoir
 Avec le vent d'Ouest, écoutez-le vouloir
 Le plat pays qui est le mien.

S'il avait été facile aux traducteurs, puisque la plupart des cultures en possèdent un important répertoire, de remplacer dans *Astérix Gladiateur* une chanson populaire française par un air connu anglais ou espagnol adapté aux circonstances, le problème qui s'offre à eux dans *Astérix chez les Belges* est pratiquement sans issue, car la référence à une chanson est cette fois incluse dans le dialogue. La version anglaise d'Anthea Bell et Derek Hockridge (Gosciny, 1980, 20) le montre bien :

No, the only hills in our flat countryside are called oppidums.

et celle d'Alba Avesini (Gosciny, 1985, 20) pour la version italienne :

Già... Nel piatto paese che è il mio, con villaggi fortificati come uniche montagne.

La perte est totale. L'allusion à la chanson de Brel disparaît et elle n'est remplacée par rien, faute sans doute pour les traducteurs d'avoir trouvé dans leurs cultures respectives un équivalent approprié. Dans les deux cas, le second surtout, les traducteurs nous ont donné une version littérale, et le lecteur est en droit de s'interroger sur le sens de la réponse de Gueuselambix. Il aurait peut-être mieux valu, tant qu'à

perdre l'allusion, s'écarter de l'original et formuler un énoncé neutre, qui aurait eu au moins le mérite d'être logique.

Dans ce même album, Goscinny a été des plus généreux sur le plan des éléments culturels puisque son ouvrage en comprend un très grand nombre, qui portent sur un vaste éventail de domaines. Mais il a mis particulièrement l'accent sur la littérature (pp. 39-45), comme il l'annonce d'ailleurs très clairement dans la page titre : *Pour leur aimable collaboration, nous tenons à remercier nos confrères Victor Hugo pour le texte, Pierre Bruegel l'Ancien pour le dessin.

C'est en effet au premier qu'il fait appel pour décrire le combat opposant les troupes de César aux Belges renforcés par trois célèbres Gaulois. Sous les énoncés de Goscinny (a), on devine aisément les vers que Victor Hugo a écrits dans *Les Châtiments* à propos de la bataille de Waterloo (b) :

1. (a) Waterzooie! Waterzooie! Waterzooie¹⁵! morne plat!
(b) Waterloo! Waterloo! Waterloo! morne plaine!
2. (a) D'un coté c'est Rome... et de l'autre l'exubérance.
(b) D'un coté c'est l'Europe et de l'autre la France.
3. (a) Choc sanglant! des héros Toutatis trompait l'espérance.
(b) Choc sanglant! des héros Dieu trompait l'espérance;
4. (a) Le soir tombait; la lutte était ardente et noire
César avait l'offensive et presque la victoire;
Il tenait les Belges acculés sur un bois.
(b) Le soir tombait; la lutte était ardente et noire.
Il avait l'offensive et presque la victoire;
Il tenait Wellington acculé sur un bois.
5. (a) Soudain, joyeux il dit... Wolfgangamadéus! C'était Astérix.
(b) Soudain, joyeux, il dit : Grouchy! - C'était Blücher.
6. (a) L'espoir changea de camp, le combat changea d'âme.
(b) L'espoir changea de camp, le combat changea d'âme,
7. (a) Et, triarii, principes aux caligae de cuir,
Hastati dont Rome faisait des légionnaires,
Vélites, sagittarii qui traînaient leur crinière,
Portant des clipeus et jambières de métal,

¹⁵ Spécialité culinaire belge, ragoût de viande blanche ou de poisson et de légumes (céleri, notamment), souvent lié avec de la crème (en particulier lorsque la viande est du poulet). (*Grand Robert*)

Tous ceux d'Alésia et ceux de Pharsale...

- (b) Et lanciers, grenadiers, aux guêtres de coutil,
Dragons que Rome eût pris pour des légionnaires,
Cuirassiers, canonniers qui traînaient des tonnerres,
Portant le noir colback ou le casque poli,
Tous, ceux de Friedland et ceux de Rivoli,
8. (a) Comprenant qu'ils allaient drôlement déguster,
Leur bouche d'un seul cri, dit : C'est pas un peu fini? Arrêtez!!!
(b) Comprenant qu'ils allaient mourir dans cette fête,
Saluèrent leur dieu debout dans la tempête.
Leur bouche, d'un seul cri, dit : Vive l'Empereur!
9. (a) La Déroute apparut au légionnaire qui s'émeut,
Et, se tordant les bras, cria : Sauve qui peut! Sauve qui peut!
(b) La Déroute apparut au soldat qui s'émeut,
Et se tordant les bras, cria : Sauve qui peut! Sauve qui peut!

Comme nous le disions plus haut, le texte de Victor Hugo se devine aisément. Parce que, d'une part, Goscinny s'en rapproche beaucoup, quand il ne l'emprunte pas purement et simplement. Et surtout, parce que, d'autre part, le lecteur français a étudié cette oeuvre au cours de sa scolarité et en a peut-être même appris par coeur des extraits, dont précisément le passage utilisé par Goscinny. Le courant passe donc entre l'auteur et son lecteur.

Cette connivence établie par le partage d'une même culture disparaît dès qu'on franchit les frontières culturelles. Et le traducteur ne peut, en conséquence, faire allusion au même texte, sauf si cette oeuvre a été traduite et qu'il l'estime bien connue de son lecteur. Que peut-il donc faire pour résoudre ce problème, que nous qualifierons de problème de taille vu le nombre de références littéraires - sans compter les autres - utilisées dans un mince ouvrage d'une cinquantaine de pages?

Comme nous le laissait présager l'absence de toute note dans la page titre, Alba Avesini s'est contentée, dans *Asterix e i Belgi*, d'une simple traduction, depuis "Waterzooie! Waterzooie! che piatto insulso!" jusqu'à "La sconfitta appare evidente al legionario, che entra in agitazione e, incrociando le braccia, grida... Si salvi chi può! Si salvi chi può!" Toute la saveur du texte de Goscinny disparaît par la même occasion. Et que va par ailleurs comprendre le lecteur italien quand il lira : "Ma ecco che allegro

dice... Wolfgangamadeus! Invéce à Asterix!* Privé des connaissances extratextuelles nécessaires, il restera certainement quelque peu perplexe devant cet énoncé!

Cela ne sera par contre pas le cas du lecteur de la version anglaise, pour laquelle Bell et Hockridge ont procédé par adaptation. Il nous le disent en fait, eux aussi, dès la page titre : "With apologies to : George Gordon, Lord Byron, Mr Wm. Shakespeare, Mr John Milton and Pieter Breughel the Elder". Si l'on fait exception du premier élément culturel, que nous laissons cependant là pour la commodité de la comparaison, c'est donc à ces trois auteurs que Bell et Hockridge vont emprunter des vers pour rendre les énoncés-parodies de Goscinny. Ce qui donne, dans le même ordre que précédemment, (a) étant le texte des traducteurs et (b) celui de l'auteur :

1. (a) Waterzoo! Watery stuff for men who want Caesar to meet his Waterloo!
(b) C'est l'exception. La référence à une oeuvre littéraire est remplacée ici par un jeu de mots.
2. (a) But hark! that heavy sound breaks in once more...
(b) But hark!-that heavy sound breaks in once more, (Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, c. III. xxii)
3. (a) Arm! Arm! it is-it is-the catapult's opening roar!
(b) Arm! Arm! it is-it is-the cannon's opening roar! (Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, c. III. xxii)
4. (a) Did ye not hear it?-yes; 'twas but the wind
Of catapults firing o'er the stony street;
On with the thumping...
(b) Did ye not hear it?-No, 'twas but the wind,
Or the car rattling o'er the stony street;
On with the dance! (Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, c. III. xxii)
5. (a) But no... Nearer, clearer... deadlier than before...
(b) And nearer, clearer, deadlier than before! (Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, c. III, xxii)
6. (a) ... and let slip the dog of war.
(b) [...] and let slip the dogs of war. (Shakespeare, *Julius Caesar*, III, i)
7. (a) But yesterday the word of Caesar might have stood against the world...
However, that day he did not overcome the Nervii, or the Menapii, or anybody else. Caesar is no longer in a position to judge anything...
(b) But yesterday the word of Caesar might
Have stood against the world; (Shakespeare, *Julius Caesar*, III, ii, 124)

That day he overcame the Nervii: (Shakespeare, *Julius Caesar*, III, ii, 171)

8. (a) In fact, chaos umpire sits, as the occupying forces soon realise : Farewell, Caesar! Our occupation's gone!!!
 (b) Chaos umpire sits, (Milton, *Paradise Lost*, bk. ii. l. 907)
9. (a) And it is a case of ruin upon ruin, rout on rout, confusion worse confounded... Run for your lives! Run! Run for it!
 (b) With ruin upon ruin, rout on rout,
 Confusion worse confounded. (Milton, *Paradise Lost*, bk. ii, l. 995)

Même si leurs énoncés sont parfois un peu plus éloignés des textes auxquels il est fait allusion et que ces textes soient dus à plusieurs auteurs, les traducteurs reprennent en tous points la méthode utilisée par Goscinny¹⁶. Ce faisant, ils placent leur lecteur dans la même situation que celui de l'original en décrivant la bataille à coups de citations adaptées, que le lecteur reconnaîtra pour avoir certainement étudié, lui aussi, au cours de sa scolarité, les oeuvres dont elles sont extraites. La version anglaise conserve donc tout ce qui fait l'intérêt de l'album français.

De ce récit de bataille aux combats plus pacifiques qui se livrent sur un terrain de sport il n'y a qu'un pas, que nous allons maintenant franchir pour nous pencher un peu plus longuement sur un dernier aspect des faits de culture.

6. Sport

Longtemps cantonné dans les pays anglo-saxons, où il a pris naissance et s'est structuré, le sport a maintenant atteint un statut universel, comme en témoignent des manifestations aussi internationales que les Jeux Olympiques ou le championnat du monde de football, lequel regroupe pendant la phase éliminatoire une bonne centaine de pays. Dans un article intitulé "Sport et Société", Yvon Adam (1968, 14) écrit au sujet de cette évolution du sport :

¹⁶ Bell et Hockridge ont utilisé avec succès ce même procédé pour traduire dans *Asterix and Caesar's Gift* (*Le Cadeau de César*) un pastiche de la célèbre tirade du nez qui figure dans *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand. Il ont eu recours, à cet effet, à des vers tirés de *Hamlet*, de William Shakespeare. Voir annexe 3.

Sur le plan économique, politique, culturel, il est devenu tout aussi important pour un pays d'organiser des Jeux Olympiques qu'une exposition universelle. Ce caractère massif, supranational du mouvement sportif s'est trouvé amplifié par la mise à son service de la télévision qui est pour lui un moyen privilégié de communication : une finale de Coupe du Monde de football mobilise en direct des centaines de millions de spectateurs; [...] Désormais, même si l'on est contre ou indifférent, on ne peut nier son universalité et le fait qu'il s'inscrive irréversiblement dans l'histoire de notre civilisation dont il pénètre tous les rouages.

Cependant l'intégration du sport dans la vie sociale varie encore grandement d'un pays à l'autre, pour des raisons économiques, entre autres, et aussi culturelles. En France, par exemple, elle est assez superficielle. Le Français s'intéresse au sport mais il le pratique peu. C'est ce diagnostic de la situation que font G. Enault, G. Vanderchmitt, A. Lorin et J.-L. Enguehard dans *Le sport en France, Bilan et perspectives* (1979, 12) :

Une rencontre de rugby du tournoi des cinq nations ou un match de football de coupe d'Europe ont plus de chance de mobiliser l'opinion publique française que bien des débats politiques ou des questions de défense nationale. Les Français s'intéressent en effet au sport. Ils en parlent. Ils s'enthousiasment à son sujet. Ils lisent avec assiduité les rubriques sportives des journaux [...]. Et pourtant, les Français ne pas sont sportifs! Sept adultes sur dix ne pratiquent aucun sport, même de façon irrégulière; [...] Même à l'âge scolaire, la pratique sportive paraît faible.

Il est un fait, au sujet de ce dernier point, que l'éducation physique a toujours été considérée dans le système éducatif français comme une discipline mineure et, malgré une certaine évolution des mentalités, on préfère encore une tête bien pleine à un corps sain.

Aux États-Unis, par contre, cette pénétration du sport est très forte. Dans son étude sur le sport dans ce pays, *Sport In American Society : Its Pervasiveness And Its Study*, George H. Sage (1974, 5) écrit :

Sport is such a pervasive human activity than to ignore it is to overlook one of the most significant aspects of contemporary American society. It is a social phenomenon which extend into education, politics, economics, art, the mass media, and even international diplomatic relations. Involvement in sport, either directly as a participant, or indirectly as a spectator, is almost considered a public duty by many Americans. It has been observed that if there is a religion in America today, it is sport.

Il n'est donc pas étonnant qu'il soit question de sport dans des ouvrages aussi divers que *Farewell To Arms*, d'Ernest Hemingway, *Where Love Has Gone*, d'Harold Robbins, et *Rabbit Is Rich*, où il est d'ailleurs omniprésent. Mais de quels sports s'agit-il? Il y en a deux principalement : le baseball et le football. Deux sports typiquement et presque exclusivement américains. Il est à remarquer à ce propos que si, comme nous l'avons dit plus haut, l'activité sportive a pris une dimension universelle, les différentes disciplines ne connaissent pas partout la même vogue. À côté du football, dont nous avons déjà signalé la vaste pratique, on trouve par exemple le cricket, qui n'est guère sorti de Grande-Bretagne et des quelques pays sur lesquels elle a exercé son influence coloniale. Pour ce qui est des sports pratiqués aux États-Unis, d'où sont issus les ouvrages susmentionnés, sur les quatre grands sports professionnels, seul le basket est pratiqué à une échelle quasi mondiale. Le golf ne prospère vraiment que dans les pays anglo-saxons. Le baseball a étendu quelque peu sa zone d'influence dans certains pays d'Amérique du Sud et d'Asie, mais il est surtout pratiqué aux États-Unis. Quant au football, il reste, si l'on fait exception de sa variété canadienne, enfermé à l'intérieur des frontières américaines. On voit donc les fortes attaches culturelles que ces deux derniers sports ont avec leur pays d'origine et on peut se demander quels problèmes une telle situation a pu poser aux traducteurs des ouvrages précités.

Dans *Farewell To Arms* (Hemingway, 1957, 136), un lieutenant américain en convalescence dans un hôpital milanais pendant la dernière guerre parcourt quelques vieux numéros d'un journal de Boston) :

The Chicago White Sox were winning the American League pennant and the New York Giants were leading the National League. Babe Ruth was a pitcher then playing for Boston. [...] The American news was all training camp. I was glad I wasn't in a training camp. The baseball news was all I could read and I did not have the slightest interest in it [...] I wondered if America really got into the war, if they would close down the major leagues.

Cet énoncé est des plus parlants pour le lecteur américain avec lequel l'auteur partage cette connaissance du monde du baseball. Mais le traducteur, lui, pénètre sur un terrain qu'il sait inconnu du public auquel il s'adresse. La situation exposée ici ne présente cependant pas de difficultés majeures. Elle est assez générale pour pouvoir être transférée telle quelle même si le baseball est étranger à la

culture d'arrivée. Maurice - Edgar Coindreau (Hemingway, 1965, 113) nous donne de ce passage la traduction suivante dans *L'adieu aux armes* :

Les *Chicago White Sox* avaient gagné le championnat de l'*American League* et l'équipe de *New York Giants* était à la tête de la *National League*. *Babe Ruth*, le *pitcher*, jouait pour Boston. [...] Les nouvelles américaines ne parlaient que des *camps d'instruction*. J'étais heureux de n'être pas dans un *camp d'instruction*. Je n'avais à lire que les résultats du baseball et cela ne m'intéressait pas le moins du monde. [...] Je me demandai, au cas où l'Amérique entrerait sérieusement en guerre, si cela abolirait les *grandes corporations athlétiques*.

En fait, le traducteur a surtout été confronté dans ce texte à des problèmes de vocabulaire, qu'il a résolus en grande partie par l'emprunt (*New York Giants, American League, pitcher*) et aussi par la traduction (*camp d'instruction*). Ce dernier terme cependant, outre le fait qu'il introduit une ambiguïté dans ce contexte de guerre - s'agit-il d'instruction militaire? - laisse percevoir une connaissance imparfaite de la terminologie sportive, explicable du fait que le concept de camp d'entraînement - c'est le terme - n'existe pas en France ou en Europe. Quant à la dernière phrase, elle révèle une méconnaissance de l'organisation du baseball professionnel aux États-Unis, car *major leagues* renvoie à l'*American League* et à la *National League*, citées plus haut, et non pas aux *grandes corporations athlétiques*, terme qui engloberait également tous les autres sports¹⁷. Si le lecteur de ce passage demeure quelque peu dans le flou et devra attendre la phrase : "Je n'avais à lire que les résultats du baseball..." pour comprendre que c'est de ce sport qu'il s'agit, il est néanmoins en mesure de se représenter la situation globale, ce qui est ici suffisant, étant donné que ce passage n'influe aucunement sur le contexte.

C'est par contre à une situation beaucoup plus compliquée qu'on fait face d'entrée de jeu dans *Where Love Has Gone* (1972), de Harold Robbins, où le personnage principal vit une dure journée. Dans la matinée, il perd son emploi et :

¹⁷ Dans *Le bruit et la fureur*, il se montre cependant beaucoup plus au fait de la façon dont est structuré le baseball aux États-Unis et il en fait profiter ses lecteurs. Dans cette oeuvre (Hemingway/Coindreau, 1965, 296), il accompagne en effet d'une note sa traduction d'un passage où il est question des *Yankees* d'abord et de *Ruth* ensuite : "Célèbre équipe de baseball. Aux États-Unis, les grandes équipes professionnelles sont réparties en deux ligues qui rivalisent pour le 'Pennant' (l'oriflamme). Babe Ruth (1895-1948) fut l'un des meilleurs et peut être le plus célèbre joueur de baseball."

In the afternoon Maris hit the long ball, and as the television camera followed him around the bases you caught glimpses of the expressions on the faces of the Cincinnati Reds and somewhat you felt that the Series was over even if there were four more games to play. (Robbins, 1972, 3)

Il s'agit toujours ici de baseball. Le lecteur américain le reconnaîtra sans difficulté à l'un des indices suivants : Maris, long ball, bases, Cincinnati Reds, Series (qui est en fait une abréviation de "World Series"). Cette fois, cependant, on entre dans le détail puisque l'auteur nous décrit une phase de jeu. La traductrice pourra-t-elle le suivre dans cette voie? Voici la réponse qu'elle nous donne dans *En toute innocence* :

Dans l'après-midi, les *Cincinnati Reds* s'étaient fait battre en *quart de finale*, un vrai désastre. (Robbins/Watkins, 1975, 9)

On voit tout de suite à la brièveté de la phrase l'importance de la perte. De tous les éléments cités ci-dessus, deux seuls survivent : *Cincinnati Reds*, qui est transcrit, et *quart de finale*, qui est une adaptation de *Series*. La traductrice ne pouvait en effet reprendre la description de la phase de jeu car elle savait très bien que son lecteur ne la suivrait pas, et elle a préféré exprimer l'essentiel du message. Mais pourquoi cette élimination en quart de finale? Il semble là encore que la traductrice elle-même n'ait eu qu'une connaissance superficielle du baseball et de la façon dont se déroulent les compétitions dans ce sport. La "World Series", qui se joue au meilleur des sept matchs, est en effet la finale du championnat professionnel de baseball aux États-Unis.

Le baseball n'est d'ailleurs pas la seule activité culturelle à caractère sportif à dresser des obstacles sur le chemin des traducteurs. Le football présente les mêmes caractéristiques : il est rebelle au transfert du fait de son absence dans la culture d'arrivée et il est imparfaitement connu du traducteur. Updike (1981, 269) parle de ce sport dans *Rabbit Is Rich* lorsqu'il évoque cette phase de jeu :

They [the Eagles¹⁸] were lucky. That fumble going into the end zone. Bradshaw you can expect to throw some interceptions, but you don't expect Franco Harris to fumble going into the end zone.

Cette maladresse du joueur de Pittsburgh nous est rapportée ainsi par Maurice Rambaud (Urdike, 1983, 340) :

Ils ont eu de la veine. Ce *cafouillage* en bout de terrain. Bradshaw, lui on s'attend à ce qu'il foire quelques interceptions, mais personne s'imaginerait que France (sic) Harris va *cafouiller* en fonçant vers le bout du terrain.

Alors que l'énoncé original est des plus clairs pour le lecteur américain, qui sait comment se joue le football, qui connaît bien Bradshaw et Harris pour les avoir souvent vus à la télévision, la traduction va garder tout son mystère, surtout quand on sait qu'elle s'adresse à quelqu'un qui ignore tout du sport en question. Là encore le traducteur s'est d'abord heurté à un problème de terminologie. Le football n'étant pas pratiqué en France, il est normal qu'il n'existe pas de vocabulaire pour le décrire. Il suffit pour s'en persuader de lire l'article que *L'Équipe* a publié, dans une page spéciale consacrée au sport américain, sur la victoire des "Forty-Niners" de San Francisco au "Superbowl", où il n'est question que de "left tackle", "safety", "quarterback" ou "linebacker". Privé de cet outil, le traducteur s'est forgé son propre vocabulaire : *cafouillage*, *bout du terrain*, *foire des interceptions*. Cependant sa méconnaissance apparente du domaine sportif, et c'est là le deuxième obstacle que l'on rencontre à nouveau ici, ne lui a pas permis d'explicitier le sens de l'énoncé original en ayant, par exemple, recours au vocabulaire du rugby, sport qui s'apparente quelque peu au football américain et que le lecteur français connaît mieux. Il aurait pu dire, en effet :

¹⁸ L'équipe professionnelle de football de Philadelphie.

Ils ont eu de la veine. *Perdre* ainsi le ballon en pénétrant dans l'en-but. Bradshaw, lui on s'attend à ce que *quelques-unes de ses passes soient interceptées*, mais personne s'imaginerait que *Franco Harris va perdre le ballon* au moment de pénétrer dans l'en-but.

Il s'agit en fait ici d'une adaptation partielle, puisque sans remplacer carrément le football américain par le rugby, on emprunte simplement à ce dernier son vocabulaire. Il aurait également été possible de rester plus vague en ne communiquant au lecteur que le sens général de l'énoncé, sans entrer dans les détails techniques : *"Perdre ainsi le ballon au moment de marquer."* Le vouloir-dire de l'auteur ressort ainsi clairement et peut être aisément compris par un profane.

La situation qui prévaut dans la version française se retrouve d'ailleurs, pour certainement les mêmes raisons, dans la version italienne de Stefania Bertola (Updike, 1983, 232) :

Hanno avuto fortuna. *Si perdevano un sacco di palloni a fondo campo. Ci si può aspettare che Bradshaw perde qualche intercettazione, ma che Franco Harris perda palla a fondo campo...*

On relève en effet le même problème de vocabulaire (*fondo campo, perde qualche intercettazione*), et si *perdere palla* est plus précis que *cafouiller*, *si perdevano un sacco di palloni* introduit une erreur de sens qui reflète une méconnaissance du jeu de la part de la traductrice. En effet, s'il arrive qu'un joueur perde le ballon lorsqu'il est sur le point de pénétrer dans l'en-but, une telle erreur est, heureusement pour son équipe, assez rare.

Ayant rendu ce passage, les traducteurs n'en avaient pas pour autant fini avec Bradshaw et ses coéquipiers puisqu'ils devaient les retrouver à la toute fin de l'ouvrage, où Rabbit attend des invités en regardant une fois de plus un match de football à la télévision :

Their guests don't arrive until early in the fourth quarter, just after Bradshaw, getting desperate, has thrown a bomb to Stallworth : receiver and defender go up together and the lucky stiff makes a circus catch. (Updike, 1981, 466)

La situation présentée dans cet extrait est classique dans de nombreux sports. En fin de match, l'équipe perdante prend beaucoup plus de risques pour essayer de rattraper son retard, voire de l'emporter. C'est cependant ce qui semble avoir échappé au traducteur, qui voit ainsi les choses :

Les invités n'arrivent qu'au début de la *quatrième partie du match*, alors que *Bradshaw*, déchaîné, vient d'envoyer un véritable boulet à *Stallworth*; receveur et défenseur bondissent au même instant, et le veinard réussit un blocage acrobatique. (Updike/Rimbaud, 1983, 583-584)

Le vocabulaire - *fourth quarter*, *bomb* - n'avait ici rien d'insurmontable et pouvait être rendu accessible au profane. Mais, le sport ne semblant pas lui être familier, le traducteur a interprété la situation d'une façon qui est à l'opposé de l'original, ce qui l'a obligé à forcer le sens de certains termes (par exemple, *desperate* rendu par *déchaîné*)¹⁹. Son texte conserve toutefois ici une certaine cohérence et ne risque donc pas de trop gêner le lecteur, lequel peut toutefois se demander ce qu'est un blocage acrobatique. S'il avait en fait respecté l'original, le traducteur aurait pu par exemple aboutir à l'énoncé suivant :

Quand ses invités arrivent, il ne reste plus qu'une dizaine de minutes à jouer, et *Bradshaw*, que la panique commence à gagner, vient de faire une très longue passe à *Stallworth*; receveur et défenseur bondissent au même instant, et le veinard réussit à capter le ballon de manière acrobatique.

C'est d'ailleurs une version semblable que propose la traductrice italienne (Updike, 1983, 399) :

Le loro ospiti arrivano solo verso la fine della partita, subito dopo che *Bradshaw*, ormai disperato, ha lanciato una bomba verso *Stallworth*; lui e il difensore saltano insieme e quel fortunato bastardo fa una presa da circo.

¹⁹ On se souviendra qu'il avait procédé de la même façon dans le passage concernant Squeaky Fromme, où il avait traduit 'who used to lay the old cowboys' par 'qui assommait les vieux cowboys'.

ici, le vocabulaire spécialisé a été rendu dans un cas, *fourth quarter*, par une périphrase, *verso la fine della partita*, et, dans l'autre, *bomb*, par un calque, *bomba*. D'autre part, en rendant *receive* par *lui*, la traductrice montre dans ce passage une meilleure connaissance du sujet.

Les exemples sur lesquels nous nous sommes penchés jusqu'à présent concernaient le déroulement même du jeu ou de la compétition dans des sports très peu connus sinon inexistant dans la culture d'arrivée. Il serait intéressant d'examiner maintenant un cas où l'expérience diffère au niveau des éléments sur lesquels on met l'accent dans différentes cultures, le sport pratiqué n'entrant aucunement en ligne de compte.

Dans *Rabbit Is Rich*, Harry, le personnage principal, et Charlie, son adjoint, commentent les derniers résultats de baseball, et le premier dit au second :

The Phillies went out with a bang. By shutting out the Montreal Expos on the last day of the season, 2-0, they enabled Pittsburgh to win the championship of the National League East. (Updike, 1981, 269)

Dans le sport nord-américain, qu'il s'agisse de baseball, comme ici, ou encore de football ou de hockey, une importance particulière est accordée au fait, pour l'équipe gagnante, de ne pas encaisser le moindre but ou de ne pas concéder le moindre point. Et il existe, bien entendu, un mot pour désigner ce phénomène : *shut out*. Un tel éclairage n'existe cependant pas en Europe dans les sports collectifs qui y sont pratiqués. En football, par exemple, si une équipe gagne tout en réussissant à conserver sa cage inviolée, cette circonstance n'est pas considérée comme particulièrement remarquable. Et il n'existe donc pas de mot pour la souligner²⁰. Devant cette différence de point de vue, comment ont donc réagi

²⁰ On parle cependant en tennis de 'jeu blanc' lorsqu'un jeu est gagné sans que l'adversaire ait pu marquer un point, et de 'roue de bicyclette' quand une manche est gagnée sans que l'adversaire ait pu gagner un jeu (Le Robert des sports).

En pétanque, on fait 'embrasser Fanny' à l'équipe adverse lorsqu'on la bat par 13 à 0.

Par ailleurs, les mots 'blanchir' et 'blanchissage' ont été créés au Canada, peut-être par analogie avec 'jeu blanc', pour rendre le sens de 'shut out'.

les traducteurs français et italien de l'oeuvre de John Updike pour surmonter cette difficulté que l'on pressent?

Dans *Rabbit est riche*, Rambaud (Updike, 1983, 340) nous propose la version suivante :

Les *Phillies* terminent en beauté. En éliminant les *Expos de Montréal* par 2 à 0 pour le dernier match de la saison, ils ont permis à *Pittsburgh* de remporter le championnat en *Première Division Est*.

De son côté, Bertola (Updike, 1983, 232) écrit dans *Sei ricco, Coniglio* :

I *Phillies* hanno chiuso in bellezza. Hanno tagliato fuori i *Montreal Expos* battendoli due a zero e hanno fatto vincere il campionato a *Pittsburgh*.

Avec une remarquable unité, les deux traducteurs ont parlé d'élimination. Or, outre le fait qu'il ne rend pas le message expliqué ci-dessus, cet énoncé crée un double illogisme car on n'élimine pas une équipe d'un championnat. D'une coupe, oui, mais pas d'un championnat, qui est une épreuve de régularité. Par ailleurs, en éliminant une équipe d'une compétition, on ne peut en faire triompher une autre. Tout au plus peut-on favoriser sa victoire en sortant de son chemin un adversaire difficile.

Cela étant, le message pouvait-il être rendu fidèlement? À notre avis, et pour les raisons évoquées plus haut, nous ne le pensons pas. Comment traduire alors l'énoncé original? Une première façon serait d'explicitier par une périphrase le sens de *shut out* : *En battant sans concéder le moindre point (2-0) les *Expos de Montréal*...*. Cette solution pêche cependant par manque de naturel. En fait, nous aurions écrit tout simplement : *En battant le *Expos de Montréal* par 2 à 0 ...*, la perte, inévitable ici, étant à porter au compte de la différence de culture²¹.

À ce propos, il est intéressant de faire remarquer ici qu'il existe dans la culture européenne une notion voisine de celle que nous venons d'étudier. En effet, alors que dans ce contexte d'équipe

²¹ Au Canada, on aurait pu dire : *En blanchissant les *Expos de Montréal* par 2 à 0...*

dominante - équipe dominée, on met en Amérique du Nord l'accent sur la première en précisant qu'elle a non seulement gagné mais qu'elle n'a concédé aucun but ou point, en Europe, peut-être parce que l'accent y est mis davantage sur la défense du faible que sur la glorification du fort, c'est le sort de la seconde qui est pris en considération, puisqu'on met en relief, par l'expression "sauver l'honneur" le cas où elle réussit à limiter les dégâts. Voici par exemple ce qu'écrit *L'Équipe* au sujet d'un match de football, où l'équipe d'Angers est menée par 3 à 0 à quelques minutes de la fin : "Angers, après quelques tentatives infructueuses, réussit en fin de match, malgré tout, à sauver l'honneur par Daury à la 84^e minute".

Avec Daniel Shaw (1987, 28), nous dirons donc au sujet de ce conflit des cultures : "Each culture type operates on different presuppositions and concerns itself with very different kinds of questions about life and what is considered important." Le problème pour le traducteur, c'est que les différentes cultures ne fabriquent généralement que les instruments nécessaires à l'expression de leurs propres concepts.

Que faut-il donc conclure de tout ce qui précède au sujet de la traduction des énoncés portant sur un sport fortement ancré dans une culture donnée? Aucun des traducteurs tout d'abord n'a eu recours à l'équivalence fonctionnelle en remplaçant par exemple le baseball par le rugby ou le football américain par le football européen. C'est une question d'authenticité. L'action se situant aux États-Unis, le lecteur aurait été en droit de penser que rugby et football européen sont deux sports très pratiqués dans ce pays. Ce qui n'est évidemment pas le cas. Restent donc deux possibilités, qui obligent à accepter une perte de message, surtout si l'on se refuse à employer la note de bas de page ou la glose. D'une part, le transfert intégral de l'énoncé, à la manière de Rambaud ou de Bertola dans les exemples sur le football américain. D'autre part, ce que nous appellerons le condensé, c'est-à-dire le transfert de l'essentiel du message en abandonnant toute description un peu trop précise d'une phase de jeu, comme l'a fait France-Marie Watkins dans *En toute innocence*.

Il faut s'interroger bien sûr, devant une telle situation, sur les conséquences pour le contexte, immédiat ou plus large, de la solution retenue. Dans les exemples étudiés, les énoncés à caractère sportif

n'exerçaient, pris isolément, aucune influence particulière sur le reste du texte. Et dans les deux premiers cas, ils ne constituaient pratiquement que la seule incursion de l'auteur dans le domaine sportif. Mais lorsqu'ils sont aussi nombreux que dans *Rabbit Is Rich*, ils jouent, comme les jeux de mots dont nous avons déjà parlé, un rôle important dans la peinture du personnage et du mode de vie américain, qui est l'objet même de ce roman de mœurs, centré sur un contexte social précis. Le sport est, nous l'avons dit, une religion dans cette Amérique des années soixante-dix, et il est essentiel de conserver le plus possible la couleur de l'original. Nous avons vu toutefois au début de ce chapitre, que parallèlement à sa forte présence dans la culture américaine, le sport n'occupe dans la formation française (et, semble-t-il, italienne), qu'une place secondaire. Et malheureusement, les traducteurs semblent l'avoir confirmé.

Conclusion

Les quatre aspects culturels que nous venons d'examiner, à savoir les noms propres, les locutions et les proverbes, l'humour et le jeu de mots ainsi que les faits de culture, ont été abordés d'une façon méthodique qui s'écarte quelque peu de la pratique traductionnelle proprement dite. C'est pour remettre dans le contexte d'une même oeuvre ces éléments culturels pris jusqu'ici isolément, pour montrer leur fréquence d'intervention et la façon dont ils s'entremêlent dans une oeuvre pour constituer une composante fondamentale de sa traduction, pour montrer aussi comment réagissent devant un même énoncé deux traducteurs intervenant dans des langues différentes, que nous allons, dans le prochain chapitre, procéder à une étude comparative de *Rabbit Is Rich*.

Chapitre VI

ÉTUDE COMPARATIVE D'UN EXTRAIT DE *RABBIT IS RICH*

Parallèlement au travail ponctuel que nous avons effectué sur des exemples sortis de leur contexte général, nous avons voulu cristalliser notre étude en lui donnant pour base un texte suivi. Nous avons choisi à cet effet quelques pages extraites de *Rabbit Is Rich*, de l'auteur américain John Updike.

Ce roman, publié en 1981, est la troisième partie de la saga de Rabbit, après *Rabbit Run* (*Coeur de lièvre*) et *Rabbit Redux* (*Rabbit rattrapé*), et avant *Rabbit at Rest* (pas encore traduit). Ayant atteint la quarantaine, Harry Angstrom (Rabbit) fait un premier bilan de sa vie, ce qui l'amène à évoquer certains souvenirs qui remontent à *Rabbit Run* : "One time when we were pretty newly married I got sore at Janice for something, just being herself probably, and drove to West Virginia and back in one night" (Updike, 1981, 11). Et un peu plus loin, toujours au sujet de cette escapade et de la séparation qui s'en est suivie : "I brought the car back though. When she left me, she took the car and kept it" (Updike, 1981, 12). Sur le plan financier, ce bilan est positif. Il est riche. Professionnellement, tout va bien aussi malgré la crise du pétrole. Il a succédé à son beau-père à la tête de Springer Motors, supplantant de ce fait Charlie, l'ex-amant de sa femme, avec qui il s'entend bien malgré tout et dont il a un peu pitié. Au niveau familial par contre, le temps n'est pas au beau fixe. Il y a parfois de l'orage dans ses rapports avec sa femme et sa belle-mère. Et surtout, il y a ce conflit de génération avec son fils qui, peu porté sur les études, ne suit

pas le chemin qu'il voudrait lui voir prendre. Alors, Rabbit cherche son bonheur ailleurs, dans la vie sociale, les parties de golf, les sorties, les voyages avec des amis. Le démon de midi aidant, il se tourne aussi vers les jeux du sexe en s'adonnant à l'échangisme. En fait, il cherche à survivre. Il vit dans un semi-dégoût et essaie de lutter contre la peur de vieillir qui le gagne. Il sent que *Rabbit at rest* n'est pas loin. Et la deuxième génération est déjà là, qui le pousse un peu plus vers la "sortie" : "Through all this she¹ has pushed to be here, in his lap, his hands, a real presence hardly weighing anything but alive. Fortune's hostage, heart's desire, a granddaughter. His. Another nail in his coffin. His" (Updike, 1981, 467)².

Pour mener à bien l'examen que nous nous proposons de faire, nous procéderons tout d'abord à une étude générale du passage choisi en analysant le texte de départ au niveau des éléments culturels, avant de nous pencher sur les traductions qui en ont été faites en français et en italien. Ensuite, nous ferons une étude détaillée des deux premières pages de l'extrait, original et traductions, en nous arrêtant sur tous les éléments culturels pour en déterminer le rôle et voir dans quelle mesure ils contribuent à la fonction du texte. L'extrait étudié comprend dix pages (3500 mots environ) et il est situé au tout début de l'ouvrage (pages 3 à 12).

1. ÉTUDE GÉNÉRALE

1.1. *Analyse du texte de départ*

1.1.1. Fréquence des éléments culturels

Comme l'ensemble du roman, l'extrait que nous avons retenu est émaillé de nombreux éléments culturels relevant de la plupart des aspects dont traite notre étude et aussi d'aspects que nous n'avons pas abordés.

¹ Il s'agit de sa petite fille qui vient le voir pendant qu'il regarde un match de football à la télévision.

² Ce sont les dernières lignes du livre.

Il n'est pas étonnant dans un tel ouvrage, qui dépeint la vie d'une famille dans les États-Unis des années 70, de constater que ce sont les noms propres qui dominent. Qu'il s'agisse de toponymes (Delaware Bay, Springer Motors), d'anthroponymes (Harry C. Angstrom, John Wayne) ou d'éponymes (Toyota, Masonite), ils sont partout dans le récit, et on en dénombre dans l'extrait - toutes répétitions comprises - un total de cent quarante-neuf.

Les locutions sont aussi représentées dans cet extrait, mais leur nombre est beaucoup plus faible, puisqu'on n'en compte que treize. Certaines appartiennent au registre populaire (you have been sold a bill of goods), d'autres à un registre plus relevé (he washes his hands).

Nous trouvons ensuite un jeu de mots (you can't beat Christopher Columbus for mileage) et aussi, représentant les faits de culture, vingt et un exemples de la culture en vrac (draft dodging, Consumer Reports), des institutions (Kiwanis, savings banks) et du sport (Little League teams, football field).

Mais les aspects culturels qui figurent dans les pages à l'étude vont au-delà du contenu de notre thèse et comprennent aussi les mesures (twelve miles to the gallon), dont on rencontre des exemples à dix-neuf reprises.

Le total des éléments culturels regroupés dans les dix pages de notre extrait s'élève ainsi à deux cent trois, soit en moyenne un peu plus de vingt éléments culturels par page. Cette densité montre bien la place importante qu'ils occupent dans le texte et le soin qui devra en conséquence être apporté à leur traduction.

1.1.2. Rôle des différents éléments culturels

Dans le droit fil du thème du roman, qui est une satire de la société américaine des années soixante-dix, les éléments culturels qui émaillent le texte vont refléter la culture américaine, que l'auteur le fasse inconsciemment, parce qu'il est lui-même porteur de cette culture, ou, dans la plupart des cas, consciemment, parce qu'il veut décrire dans son œuvre une ou plusieurs manifestations particulières de sa culture. Tous ces éléments vont par leur diversité et leur fréquence contribuer à situer

géographiquement, temporellement et socialement l'action dans un milieu donné, en l'occurrence la "middle class" d'une petite ville américaine dans les États-Unis des années 70.

Ainsi, *Harry C. Angstrom* ou *Springer Motors* évoquent un pays anglo-saxon. *The acre of asphalt* ou *I want to loose thirty pounds* indiquent qu'il s'agit d'un pays utilisant le système impérial. *Marked off...like a football field* ou, plus encore, *the Commonwealth of Pennsylvania* précisent que nous sommes aux États-Unis. Sans de telles indications, le roman privé de base, dériverait dans l'espace. Par ailleurs, la référence aux présidents américains Nixon, Ford et Carter ou à la mort récente de John Wayne permet de placer l'oeuvre dans le temps, à savoir les années 70. Et en nous fondant sur l'emploi par les différents personnages de termes populaires ou argotiques comme *chicken*, *shades* ou *ticker* ou sur le fait que Rabbit est propriétaire de Springer Motors, nous sommes en mesure de les situer sur l'échelle sociale, soit la classe moyenne.

La communication avec le lecteur constitue pour sa part un autre rôle que jouent les éléments culturels. Grâce à eux, en effet, il s'établit une sorte de symbiose entre l'auteur et le lecteur. Le premier va pouvoir ainsi parler de revues (*Consumer Reports*) ou d'entreprises (*General Mills*), faire des jeux de mots (*you can't beat Christopher Columbus for mileage*), citer des dates (1776), faire allusion à des personnages de bandes dessinées (*Prince Valiant*), utiliser des abréviations (*feds*), évoquer différents sports (*Little League teams*), faire référence à des artistes (John Wayne) ou à des hommes politiques (Nixon). Tout cela sans avoir à donner la moindre explication, à apporter la moindre précision, parce que le lecteur partage avec lui ces connaissances culturelles.

Lorsque ces connaissances ne sont pas communes aux deux, il peut se créer un double niveau de lecture. Les bandes dessinées, et en particulier les albums d'Astérix, dont il est question dans cette étude, illustrent bien cette situation. En effet, comme nous le disent Monique Jacquain et Herman Cole (1970, 4), "dans les célèbres albums de Goscinny et Uderzo, les enfants recherchent les personnages pittoresques, l'aventure et la bagarre, et les adultes font leurs délices des citations, latines et autres, des anachronismes, des allusions et des jeux de mots." Ainsi, dans *Astérix chez les Belges*, les adultes se délecteront de plusieurs éléments culturels : "Non licet omnibus adire Corinthum" (Il n'est pas donné à

tout le monde d'aller à Corinthe), citation latine employée pour parler de quelque chose à laquelle il faut renoncer faute de moyens financiers; "Moi aussi je suis pressé, papa. Il faut que je sorte.", qui est un anachronisme, puisque c'est le Manneken-Pis³ qui est évoqué ici; "Ça valait bien la peine de faire Gergovie", allusion à la bataille de Gergovie, ville que Vercingétorix défendit avec succès contre César (52 av. J.-C.); et bien d'autres encore. Mais les enfants, même s'ils ne disposent pas du bagage culturel nécessaire pour comprendre le langage allusif de l'auteur, peuvent aussi prendre plaisir à lire cet album, car, privée de ses éléments culturels, l'oeuvre est ramenée à une simple histoire pour enfants. On assiste donc là à une sorte de séparation entre la culture et le reste du texte. L'enfant⁴ ne fait qu'une lecture au premier degré, alors que l'adulte peut y ajouter une lecture au second degré, beaucoup plus intéressante. Parallèlement, si la traduction d'une oeuvre comme *Astérix chez les Belges* ou *Rabbit Is Rich* ne tient pas suffisamment compte des éléments culturels, elle ne permettra qu'une lecture au premier degré, comparable à celle que les enfants font d'Astérix. Par contre, si elle reproduit les éléments culturels, elle permettra à l'oeuvre de conserver tout son intérêt et de garder son parfum étranger tout en s'intégrant dans la littérature d'arrivée. Ce sont ces éléments culturels qui vont permettre de la distinguer d'une oeuvre nationale car, dans une oeuvre traduite, la plupart des points de repère, qu'ils soient géographiques, temporels ou sociaux, vont appartenir à la culture de départ, comme nous l'avons vu pour *Rabbit Is Rich*. Bien sûr, un écrivain peut situer l'action de son roman dans une culture étrangère et y faire figurer des éléments culturels étrangers, mais il y intégrera aussi un certain nombre d'éléments de sa propre culture, ne serait-ce que les noms des personnages principaux.

On voit donc là l'importance des éléments culturels et la nécessité d'en clarifier le sens, d'en limiter la "naturalisation" et d'en éviter la suppression. Et cela est d'autant plus vrai dans les cas où l'élément culturel influe sur le sens même au premier degré, ainsi que nous l'avons vu pour *The Jeffersons*, où la connaissance de l'allusion extra-textuelle est nécessaire à la compréhension du message

³ Petite statue de bronze représentant un enfant en train d'uriner, érigée à Bruxelles en 1619.

⁴ Il pourrait aussi s'agir d'un adulte peu cultivé ou d'un francophone issu d'un pays autre que la France et ayant une connaissance imparfaite de la culture française.

et où la fréquence des occurrences en fait une composante de la fonction du texte, comme c'est le cas dans l'extrait à l'étude.

1.2. *Étude comparative des traductions française et italienne*

1.2.1. Généralités

La version française de *Rabbit Is Rich* est due à Maurice Rambaud, qui a traduit par ailleurs *City of the Dead*, de Herbert Lieberman, *Sophie's Choice*, de William Styron, et aussi d'autres oeuvres d'Updike, comme *Rabbit Redux* et tout récemment *S*. La version italienne a été réalisée par Stefania Bertola, à qui l'on doit en outre la traduction des *Contes rouges du chat perché*, de Marcel Aymé, et de *The Cement Garden*, de Ian McEwan.

L'étude de ces deux traductions prendra la forme suivante : les éléments culturels, regroupés selon les mêmes aspects que ceux qui sont traités dans la thèse, seront examinés dans l'ordre des chapitres précédents à une exception près (les mesures), les autres éléments nouveaux entrant dans la catégorie de la culture en vrac. Pour des raisons de concision, nous n'avons pas traité tous les éléments culturels contenus dans l'extrait, mais nous avons seulement abordé ceux que nous avons jugés les plus représentatifs.

1.2.2. Noms propres

Dans l'extrait étudié, ce sont eux qui sont, et de loin, les plus fréquents, tout comme dans le reste de l'ouvrage d'ailleurs. Ils se présentent sous la forme de toponymes, d'anthroponymes et d'éponymes.

1.2.2.1. Toponymes

Les toponymes (qui comprennent, comme nous l'avons indiqué au chapitre II, des noms géographiques, des raisons sociales et des titres de journaux ou de revue) sont traités différemment par Rambaud et Bertola, sauf pour ce qui est de *Delaware Bay* (p. 10), que tous deux rendent en traduisant le générique (*baie de la Delaware* et *baia del Delaware*).

Commençons par les noms géographiques. *Commonwealth*, dans *Commonwealth of Pennsylvania* (p. 3), et *Diamond County* (p. 3) figurent dans la version française mais sont omis dans le texte italien. La suppression de ces deux toponymes est difficilement explicable, surtout dans le cas de *Diamond County*, car si ces divisions administratives américaines n'ont pas d'équivalent exact en Italie, il en est de même en France. En ce qui a trait à *South Philly* (p. 10), le nom abrégé demeure en français dans sa forme américaine, ce qui n'éclairera pas beaucoup le lecteur, alors qu'en italien le nom officiel est rétabli et traduit, avec omission cependant de *South*. Bertola omet d'ailleurs à nouveau le point cardinal dans *West Virginia* (p. 11), mais les conséquences sont cette fois, en théorie du moins, un peu plus graves puisque la Virginie et la Virginie de l'Ouest sont deux États différents.

Dans le cas des raisons sociales, les deux traducteurs ont fait bénéficier leurs lecteurs de légères précisions sans toutefois intervenir au même endroit. Rambaud ajoute le générique *agence* à *Springer Motors* (p. 3) et *les corn-flakes* après *General Mills* (p. 10). Quant à Bertola, elle distingue *Toyota*, la marque, de *Toyota*, le fabricant, (p. 5) en remplaçant ce dernier terme par *la casa madre*.

Enfin, pour ce qui est de *Consumer Reports* (p. 3), ce titre de revue est transcrit par Bertola, qui suit donc les préceptes de Peter Newmark et de Jiri Elman⁵, et traduit par Rambaud. Si la traduction a l'avantage d'indiquer au lecteur de quel genre de revue il s'agit⁶, elle a par contre le double inconvénient

⁵ Newmark (1981, 70) affirme que "the names of newspapers, journals and periodicals are always transcribed", et Elman (1986, 28) lui fait écho quand il dit que "les noms de périodiques ne se traduisent pas".

⁶ Une telle indication aurait pu lui être donnée par une glose si elle était vraiment nécessaire pour la compréhension du texte. Cela n'était pas le cas ici, et, en outre, le contexte immédiat était assez révélateur à ce sujet.

de lui laisser entendre aussi que cette revue existe en français, ce qui n'est pas le cas, et de supprimer un élément dont la fonction est de colorer culturellement le texte.

1.2.2.2. *Anthroponymes*

L'extrait est bien représentatif des noms propres de cette catégorie contenus dans l'ensemble de l'oeuvre. On y trouve en effet tout d'abord des personnages fictifs, comme dans la plupart des romans : Mildred Kroust (p. 6), Harold C. Angstrom (p. 6), Paul Dudley White (p. 10). Les deux derniers comportent un "middle name" entre le prénom et le patronyme, qui prend la forme d'une simple initiale dans le premier cas et qui est donné entièrement dans le second. Cette façon de nommer les gens, propre à la culture anglo-saxonne, a été conservée par les deux traducteurs, qui n'ont fait que transcrire les anthroponymes fictifs.

On y trouve ensuite des noms réels, qui identifient ici des hommes politiques et des acteurs de cinéma, mais qui désigneront aussi dans le reste du texte des comédiennes de cinéma et de télévision, des astronautes, des chanteuses, des joueurs de baseball et de football, etc. Tous les noms réels qui apparaissent dans l'extrait appartiennent à la culture universelle, qu'il s'agisse de Richard Nixon (p. 5), un président des États-Unis, qui a en outre pendant longtemps défrayé la chronique, ou de John Wayne (p. 9), dont les films ont été vus dans le monde entier. Les deux traducteurs ont donc pu se contenter dans leur cas d'une transcription, sans avoir à donner des précisions à leur sujet dans une note de bas de page.

En fait, le seul problème qui se soit posé aux traducteurs sur le plan des anthroponymes est celui de Rabbit (p. 3), du fait du caractère motivé de ce surnom. Comme nous l'avons vu plus haut, les traducteurs ont suivi des voies distinctes, Rambaud empruntant celle de la transcription (*Rabbit*) et Bertola celle de la traduction (*Coniglio*). La solution à ce problème aurait été, selon nous, de conserver *Rabbit*, parce qu'il reflète bien la tradition américaine et marque culturellement la traduction, mais d'en expliquer le sens et le symbolisme au début de l'ouvrage.

1.2.2.3. Éponymes

Le héros de l'oeuvre à l'étude étant un concessionnaire d'automobiles, il est naturel que le texte soit émaillé de noms de nombreux modèles ou marques de voitures fabriquées dans divers pays : Japon, bien sûr, puisque "Springer Motors" est une agence Toyota, mais aussi États-Unis, France, Allemagne et Suède.

Tous ces éponymes ont été transcrits dans les deux versions, sauf en ce qui concerne Le Car (p. 9) et Imperial (p. 11) dans le texte français. Rambaud a sans doute estimé que ces deux modèles n'ayant pas été commercialisés en France, ils ne devaient pas être connus de ses lecteurs. Ils les a donc remplacés respectivement par la marque à laquelle appartient le modèle, à savoir *Renault*, et par *Impala*, un modèle d'une marque différente, puisqu'il a été fabriqué par Chrysler alors que l'Imperial sortait des usines de General Motors. À noter par ailleurs que des éponymes comme Corona et Corolla, qui évoquent l'étranger pour les lecteurs anglais et français, perdent cette caractéristique dans la version italienne.

Si toutes les voitures dont nous venons de parler sont désignées par leur véritable nom, il peut arriver qu'un surnom leur soit attribué, comme nous l'avons vu pour les toponymes, avec "Philly", et pour les anthroponymes, avec "Rabbit". Ainsi une Celica est comparée dans le texte à une Pimpmobile (p. 4). Ce mot-valise, formé à partir de "pimp" et d'"automobile"⁷, désigne ici une voiture susceptible de plaire à un maquereau. Et c'est pour faire passer ce même message à ses lecteurs que Bertola a abandonné la forme éponymique au profit de la périphrase : *macchinone da magnaccia*. Rambaud, par contre, a conservé *Pimpmobile*, ce qui ne permet pas à ses lecteurs de savoir à quoi la Celica est comparée et les prive d'un trait d'humour.

⁷ Le même procédé avait déjà été utilisé pour le véhicule spécial, baptisé "Popomobile" en anglais et "Papamobile" en français, conçu pour assurer la sécurité du pape lorsqu'il est en contact avec une foule.

Laissons là maintenant les voitures pour aborder un dernier exemple d'éponyme : *Masonite* (p. 4). Ce matériau, qui, d'après le *Webster's New World Dictionary*, est "a kind of fiberboard made from pressed wood fibers", devient dans la version française de *l'Isorel*, un matériau équivalent, comme le confirme le *Lexis*, qui nous dit qu'il s'agit d'un "panneau de fibre de bois". La traductrice italienne a, pour sa part, contourné le problème en ayant recours à la solution de la non-traduction. Tout un membre de phrase, "really sheets of random-grooved Masonite", qui décrit de façon plus détaillée le bureau de Rabbit, est ainsi sacrifié.

Si l'on considère dans leur ensemble les noms propres qui figurent dans cet extrait, on peut dire qu'ils n'ont posé que peu de problèmes aux traducteurs. Parmi les noms fictifs, aucun n'est motivé, comme "Vollgangamadéus" (*Astérix chez les Belges*), ou ne sert de support à un jeu de mots, comme "Goodunov" (*Rabbit Is Rich*). Pour ce qui est des noms réels, ils sont universellement connus, contrairement à "Artigas" (*La vida es un tango*), et ils ne jouent que leur rôle habituel de désignateurs, à la différence de "Virum" (*Crème fraîche*) par exemple. Les exceptions sont venues de "Masonite", "Le Car" et "Imperial", mais surtout des surnoms, que l'on retrouve dans les trois catégories.

1.2.3. Mesures

Même si elles sont au nombre des aspects que nous avons écartés du cadre de notre étude pour les raisons mentionnées plus haut, nous aborderons en deuxième lieu la traduction des mesures, du fait de la fréquence et de la variété des occurrences : mesure des longueurs, des surfaces, des capacités, des masses, des valeurs.

Le caractère culturel se manifeste à ce chapitre sur deux plans. Tout d'abord, pour ce qui est de la mesure des valeurs, il y a le fait que chaque pays a sa propre unité monétaire. Ensuite, pour les autres mesures, si la grande majorité des pays du monde utilisent le système métrique, d'autres par contre, dont les États-Unis, continuent d'employer le système impérial. Dans cet extrait d'un roman américain, les

traducteurs ont donc dû faire face à ces diverses différences culturelles. Quelles solutions ont-ils choisies pour conduire leurs lecteurs dans ce dédale de mesures?

Si l'on considère tout d'abord la mesure des valeurs, on constate que les traducteurs ont tous deux conservé la devise américaine et parlent de cents et de dollars, même si cette approche risque de laisser certains de leurs lecteurs dans le doute quant à la valeur des choses.

Par contre, ils empruntent des voies en partie différentes pour ce qui est des autres mesures. Rambaud a recours à l'adaptation, ce qui l'amène à effectuer des calculs. L'opération est parfois simple, comme dans le cas de *I want to loose thirty pounds* (p. 10), qui devient *J'ai bien l'intention de perdre quinze kilos*. Elle est plus complexe lorsqu'il s'agit de rendre *Those old V8s, what do you think they got to the gallon? Ten, twelve miles?* (p. 11). En traduisant cet énoncé par *Ces vieilles V8, à ton avis, combien elles consommaient? Vingt, vingt-cinq litres aux cent?*, Rambaud procède en effet à une double adaptation. Une première pour remplacer les gallons par des litres, puisque c'est l'unité en vigueur dans les pays utilisant le système métrique, et une seconde pour respecter la pratique française, qui est de calculer la consommation en litres aux cent kilomètres et non pas, comme aux États-Unis, en milles parcourus avec un gallon d'essence. Paradoxalement toutefois, Rambaud s'écarte de sa ligne de conduite lorsqu'il rend *Had about sixty-five thousand miles on it* (p. 11) par *Dans les soixante-cinq mille milles*. En outre, sa traduction de *the acre of asphalt* (p. 5) par *le demi-hectare d'asphalte*, manque quelque peu d'authenticité, puisque *dans les cinq mille mètres carrés d'asphalte* se dirait plus couramment. Mais, exception faite de ces deux "anomalies", Rambaud reste cohérent dans son traitement des mesures.

Ce n'est cependant pas le cas de la traductrice italienne. Bertola commence en effet par conserver les mesures américaines en traduisant par exemple *the acre of asphalt* (p. 5) par *l'acro di asfalto*. Ensuite, elle change de cap pour procéder par adaptation. Ainsi, *I want to loose thirty pounds* (p. 10) est rendu par *Voglio buttar giù quindici chili* et *Those old V-8s, what do you think they got to the gallon? Ten, twelve miles?* (p. 11) est traduit par *Quelle vecchie V-8, quanto credi che facessero con un litro? Quatro, cinque chilometri?*⁸ Cette utilisation simultanée dans ces quelques pages du gallon et du

⁸ On ne retrouve pas là, cependant, la double adaptation effectuée dans la version française, et le résultat manque d'authenticité.

litre peut créer une certaine confusion chez le lecteur, surtout quand l'unité est sous-entendue, comme dans *We'll have dollar-fifty no-lead before the year is out* (p. 8), qui devient *Prima della fine dell'anno sarà a uno e cinquanta, garantito*. Une telle approche ne permet pas d'établir au niveau de la traduction la même connivence avec le lecteur sur laquelle Updike s'appuie pour écrire *a big bland good guy is how he sees himself, six three and around two ten by now, with a forty-two waist* (p. 6).

On peut se demander, enfin, pourquoi les deux traducteurs ont adopté une attitude différente vis-à-vis des monnaies, d'une part, et des autres mesures, d'autre part. Est-ce parce qu'ils ont estimé que la monnaie est plus intimement liée à la culture d'un pays que ses unités de longueur ou de capacité? Le rapprochement des deux méthodes dans un énoncé comme *l'essence à 20 cents le litre* montre l'arbitraire de cette décision. Car on n'éclaire guère plus le lecteur français en lui disant que l'essence coûte 20 cents le litre qu'en l'informant qu'elle est à 99,9 cents le gallon.

1.2.4. Locutions

Comme dans bien des textes, les locutions sont nombreuses dans cet extrait. Elles ont souvent été interprétées et rendues de la même façon par les traducteurs français et italien. C'est le cas, par exemple, de *he washes his hands* (p. 10), qui devient respectivement *il s'en lave les mains* et *se ne lava le mani*, ce qui s'explique facilement étant donné qu'il s'agit là d'une image d'origine biblique. Par contre, pour certaines autres locutions, comme *meet their own payroll*, courante, et *you've been sold a bill of goods*, plus rare⁹, l'accord n'est pas aussi parfait car les deux traducteurs leur donnent des sens différents.

Ces locutions ont beaucoup gêné Rambaud. Il traduit ainsi *meet their own payroll* (p. 8), par *boucler son budget*. Outre que ce n'est pas là son sens, puisque cette locution signifie 'trouver l'argent nécessaire pour se verser leur propre salaire', il y a le fait que cet énoncé crée un problème de logique. En effet, si l'État est capable de *boucler son budget*, même de justesse, on a du mal à comprendre

⁹ Elle ne se trouve pas dans la plupart des dictionnaires de type 'Collegiate'.

l'indignation que Charlie exprime à l'égard des fonctionnaires dans la réplique qui suit. Pour ce qui est de *you've been sold a bill of goods* (p. 10), sa traduction par *tu t'es laissé rouler* exprime bien le sens de la locution originale hors contexte, mais elle ne cadre pas là encore avec le contexte immédiat. Il n'est en effet nullement question de trumperie dans la conversation entre Harry et Charlie. Ce dernier ne fait que réfuter l'argument de son patron. C'est pourquoi nous aurions traduit ici cette locution par *tu te fiches le doigt dans l'oeil*, ou encore *on t'a raconté des histoires*.

Bertola, de son côté, ne s'en est pas mieux sortie. Elle traduit ainsi *meet their own payroll* par *portarsi a casa la busta paga a fine mese*. Si cette périphrase rend bien le sens de la locution originale, la traductrice n'en commet pas moins, elle aussi, une faute de logique vis-à-vis, dans son cas, de ce qui précède. On ne voit pas en effet très bien le rapport entre *hanno le mani legate* et *portarsi a casa la busta paga a fine mese*. Il y a là un illogisme qui semble dû à une connaissance imparfaite du langage populaire américain. *Strapped* a été pris dans son sens propre de "lié avec une courroie", d'où *hanno le mani legate*, alors que ce mot est utilisé ici dans son sens figuré : "être sans le sou". Pour *you've been sold a bill of goods*, Bertola propose *ti hanno proprio rifilato tutta la loro merce, eh?*, une traduction littérale dont le sens est incertain et ne va pas en tout cas avec le contexte.

Si donc la première locution n'a pas causé de difficultés d'ordre sémantique aux traducteurs, les deux autres leur ont donné beaucoup plus de mal. Mais plus que l'interprétation du sens, c'est le fait de ne pas avoir assez tenu compte du contexte immédiat qui les a conduits à mal traduire ces locutions.

1.2.5. Jeu de mots

"You can't beat Christopher Columbus for mileage. Look how far he got on three galleons." (p. 12)

Updike a émaillé son roman de plusieurs jeux de mots qui interviennent dans le cadre d'histoires racontées par l'un ou l'autre des personnages et qui n'ont souvent pas de rapport direct avec le déroulement de l'action.

Celui qui figure dans l'extrait sert cependant à redresser le cours d'une conversation qui s'égarait vers un sujet plutôt délicat. Il se fonde sur la paronymie de deux termes, galleons et gallons, et sur une ambiguïté *in absentia* puisque le second est sous-entendu. Ce genre de jeu de mots pose souvent un problème aux traducteurs car la paronymie disparaît en général à la traduction. Dans le cas qui nous occupe cependant, la paronymie demeure aussi bien en français, *galions* et *gallons*, qu'en italien, *galeoni* et *galloni*. Malheureusement pour les traducteurs, le terme sous-entendu est une mesure de capacité qui, comme nous l'avons dit plus haut, ne fait pas partie de l'univers culturel français ou italien, et il est peu probable qu'il soit évoqué par leurs lecteurs pour réaliser le jeu de mots.

Cette dernière objection n'a toutefois pas arrêté Bertola qui, nous l'avons vu, a employé simultanément dans cet extrait *litro* et *galloni*. Elle a donc écrit : "In quanto a *risparmio di carburante*, nessuno batte Cristoforo Colombo. Guarda fin dove è arrivato con tre *galeoni*." Mais craignant sans doute que ses lecteurs n'aient pas le réflexe de penser à *galloni*, elle met à profit la phrase suivante pour leur venir en aide. Ainsi, après "Pronuncia con estrema cura la parola cruciale", elle ajoute cette glose : "in modo che sembrì il più possibile *galloni*".

Si Bertola s'attirera, en procédant ainsi, les louanges des adversaires de la note de bas de page, il n'en sera pas de même de Rambaud, qui, lui, y a recours pour se tirer d'affaire :

"Question *kilométrage*, impossible de battre Christophe Colomb. Y a qu'à voir tout le chemin qu'il a parcouru avec trois *galleons* (1)."

(1) Jeu de mots : *gallion* (*sic*) = galion ; *gallon* = 3,8 litres.

Rambaud est donc logique avec lui-même puisqu'il n'a jamais parlé de gallons dans sa traduction. Mais on peut se demander pourquoi il s'est compliqué la tâche en conservant le terme anglais. Est-ce pour avoir les trois syllabes dont il est question dans la phrase suivante? Si tel était le cas, il aurait pu parler de deux syllabes, ou simplement de syllabes, ou encore, comme l'a fait Bertola, ne pas en parler du tout. Il aurait été, à notre avis, plus simple et plus clair de dire "Y a qu'à voir tout le chemin qu'il a parcouru

avec trois *galions** et de mettre en note : *Jeu de mots avec *gallon*, mesure de capacité américaine équivalant à 3,8 litres*.

1.2.6. Faits de culture

1.2.6.1. Culture en vrac

La culture se manifeste de façons si diverses dans une société qu'il est difficile d'étudier chacune d'elle dans une catégorie distincte. Nous avons réuni ici quelques éléments concernant les affaires militaires, la criminalité, les *jeux* et l'histoire. Cet aspect étant par définition hétéroclite, on ne peut s'attendre à trouver un fil directeur dans l'approche adoptée par les deux traducteurs, individuellement, d'un élément à l'autre, ou ensemble, pour un même élément. En fait, à une exception près, leurs méthodes ou les résultats obtenus sont chaque fois différents.

Pour rendre *draft-dodging* (p. 6), *numbers racket* (p. 9) et *chicken* (p. 11), le traducteur français s'est tourné vers la définition alors que son homologue italien a penché pour l'adaptation et l'omission.

Le *draft-dodging* auquel Updike fait allusion ici est lié à la guerre du Viêt-nam. S'il arrive dans tous les pays du monde que des hommes, pour diverses raisons, ne répondent pas à l'appel sous les drapeaux, le phénomène du *draft-dodging* est particulier aux États-Unis où, quand les circonstances l'exigent, des jeunes sont incorporés par tirage au sort, le *draft*, pour venir renforcer les effectifs de l'armée de métier. Les traducteurs ne disposant pas, et pour cause, du vocabulaire adéquat pour rendre cette pratique peu familière à leurs lecteurs, il leur a fallu trouver une façon de faire passer le message. Rambaud a, d'une périphrase, décrit le phénomène : *refus de service militaire*. Bertola, pour sa part, a été plus explicite et l'a représenté au moyen de l'une de ses manifestations les plus spectaculaires : *cartoline precetto bruciate*. Les deux procédés atteignent leur objectif.

En ce qui concerne le *numbers racket*, il s'agit de *an illegal lottery in which people place small bets on the order of certain numbers, usually the last three, in some tabulation of game scores, financial

reports, etc. published in the daily newspaper" (*Webster's New World Dictionary*). Là encore le traducteur français a recours à la définition pour rendre le sens de l'élément culturel américain : *le racket de la loterie*. Malgré une certaine perte - le type de loterie n'est pas précisé -, son énoncé est plus près de l'original que la version italienne, où la traductrice s'éloigne de l'activité elle-même pour la représenter par ceux qui la mènent : *la malavita locale*.

Chicken enfin est le "jeu" du défi poussé à l'absurde. Sur une route déserte, les participants foncent l'un vers l'autre au volant de leur voiture, et le vainqueur est celui qui conservera jusqu'au bout sa trajectoire. Le perdant, qui aura eu peur de la collision, sera le chicken. En écrivant "Tu te souviens quand on faisait la course sur la corniche, *sur la voie de gauche*", Rambaud donne l'idée de jeu bête et dangereux que renferme chicken, même si la description du jeu n'est pas tout à fait exacte. Pour sa part, Bertola s'est tout simplement désistée puisqu'elle n'a pas traduit une réplique complète : "Remember Chicken? Funny more kids weren't killed than were."

Le dernier élément de cet aspect, 1066, 1776 (p. 12), est l'exception dont nous avons parlé plus haut. Updike a fait de ces dates des jalons qui marquent les connaissances plutôt brumeuses de Harry en matière d'histoire. Mais de quelle histoire s'agit-il? Vu que l'auteur est américain, que son personnage est américain et qu'il s'adresse à un lecteur américain, on s'attendrait à ce que ce soit l'histoire des États-Unis. Or, si c'est bien le cas de la seconde, puisqu'il s'agit de la date de la Déclaration d'indépendance, la première est celle de la bataille de Hastings, qui a vu la victoire de Guillaume le Conquérant sur Harold II. Ce n'est donc pas une date de l'histoire américaine, et il ne nous semble pas qu'elle soit particulièrement évocatrice pour le lecteur américain et qu'en la citant, l'auteur se place avec ce dernier sur le terrain du savoir culturel partagé. Quoi qu'il en soit, les traducteurs ont tous deux conservé ces dates¹⁰ sans indiquer à leurs lecteurs, dans une note de bas de page ou de toute autre façon, ce qu'elles représentaient.

¹⁰ Tout comme les noms propres, Delisle (1980, 101) place les dates au niveau zéro de l'exégèse lexicale, c'est-à-dire celui des "unités monosémiques que le traducteur transpose directement dans son texte d'arrivée sans avoir besoin de se reporter au contexte ou à la situation".

D'une façon générale, Rambaud a bien rendu le sens des éléments culturels relevant de cet aspect. Au moyen principalement d'une définition, il est parvenu à faire saisir par son lecteur la nature de phénomènes sociaux américains. Quant à Bertola, elle a, selon nous, trop tendance à "gommer" ou à supprimer l'élément culturel, faisant ainsi disparaître ce qui devrait contribuer à donner au texte son cachet.

1.2.6.2. *Institutions*

Sur le plan culturel, on peut classer les institutions en deux catégories : celles qui sont propres à un pays et celles que l'on retrouve dans une forme similaire dans d'autres pays. Nous mettrons dans les premières les *Kiwanis and Rotary and C of C* (p. 5). Il s'agit là d'organismes, dont les deux premiers sont des clubs de service qui opèrent plus particulièrement aux États-Unis¹¹, le troisième étant la Chambre de Commerce, désignée par ses initiales selon une pratique courante. Comme, d'après Newmark (1981, 73), les noms d'institutions privées ne se traduisent en principe pas, aucune difficulté n'était à prévoir et il était seulement nécessaire pour les traducteurs de déterminer si ces organismes étaient connus de leurs lecteurs pour, le cas échéant, leur en décrire la nature, au moyen d'une glose par exemple.

Or, pour traduire "along with the plaques saying *Kiwanis and Rotary and C of C*", Rambaud a écrit : "en compagnie des plaques à la gloire des *Kiwanis*, du *Rotary* et des *Knights of Columbus*. On peut comprendre qu'il ait parlé sans autre explication des *Kiwanis*, inconnus en France, la proximité du *Rotary*, qui, lui, y est connu, permettant au lecteur de faire le rapprochement. Mais la raison pour laquelle le traducteur a rendu *C of C* par *Knights of Columbus* n'est pas évidente. A-t-il été abusé par la présence des deux clubs de services? A-t-il pensé au sigle de "Chevaliers de Colomb"? Mais alors pourquoi au moins ne pas l'avoir mis en français? Pourtant, le secret de *C of C* lui était révélé quelques lignes plus loin, où il est dit : "The other men in *Rotary and Chamber* turn out to be the guys...", énoncé qu'il traduit

¹¹ Le Rotary Club existe en France mais pas le Kiwanis.

d'ailleurs par "Au Rotary ou à la *Chambre de Commerce*, les types qu'il fréquente..." Dans la version italienne, la phrase comprenant les termes à l'étude est devenue sous la plume de Bertola "accanto a targhe onorifiche *varie* e accanto ai trofei vinti..." Comme on le voit, les éléments culturels américains ont disparu, et ils sont remplacés par ce simple mot : *varie*. Pourtant, *Rotary* apparaît quelques lignes plus bas.

Les *Marines* (p. 6) entrent aussi dans la catégorie des institutions propres à un pays. Toutefois, ce corps de fusiliers marins de l'armée américaine est connu dans le monde entier, et l'on sait aussi, peut-être un peu moins cependant, que la coupe de cheveux de ses membres est particulièrement courte. Le lecteur de *Rabbit est riche* n'aura donc aucun mal à comprendre ce qu'a écrit Rimbaud : "Il aime bien pouvoir sans outrance porter les cheveux plus longs qu'autrefois dans les *Marines* et les laisser bouffer naturellement." Celui de *Sei ricco, Coniglio* sera, lui, à nouveau privé d'une allusion à la culture américaine, puisque la traduction de Bertola, "Ma gli piace potersi permettere capelli più lunghi e naturalmente mossi", ne fait pas mention des *Marines* et de leurs cheveux courts.

En ce qui concerne maintenant les termes qui entrent dans la catégorie des institutions que l'on retrouve dans une forme similaire dans d'autres pays, l'extrait en renferme deux : *Mt. Judge High* (p. 11) et *savings bank* (p. 11). Le premier est un établissement scolaire de niveau secondaire, désigné ici sous la forme abrégée (*high* pour *high school*) utilisée couramment par les étudiants, qui correspond grosso modo à un lycée français. C'est pourquoi Rimbaud en a traduit le nom par *lycée de Mt. Judge*. Mais, comme nous le disons par ailleurs, une telle appellation nous paraît déplacée dans ce contexte américain. Il serait préférable, à notre avis, de parler de la *high school de Mt. Judge* ou de la *Mt. Judge High School*, ce qui permettrait en outre au texte d'y gagner sur le plan de la couleur locale. Dans la version italienne, Bertola ne met inexplicablement ni *liceo*, qu'elle a par ailleurs utilisé deux fois dans l'extrait, ni *high school* : "C'era un ragazzo su a *Mt. Judge*. Pourtant Harry racontait des souvenirs d'enfance et parlait de jeunes qu'il avait connus à la *high school*. S'agit-il d'une omission ou bien a-t-elle considéré que les activités dont il est question dans le paragraphe ne concernaient pas à proprement parler la *high school*?"

Pour le second terme, *savings bank*, Rambaud traduit le nom de cet établissement bancaire par son équivalent français, à savoir *caisse d'épargne*. Bertola, qui aurait pu en faire de même en utilisant *cassa di risparmio*, a préféré envisager la chose sous un angle plus général et dire : "Adesso per farlo bisognerebbe prima passare in *banca*."

D'une façon générale, les institutions ne constituaient pas d'obstacles insurmontables pour les traducteurs. On peut donc se demander pourquoi Bertola a tellement affadi le texte en le dépouillant de nombreux éléments culturels. Tel n'a pas, par contre été le cas de Rambaud, qui en dépit de la 'naturalisation' de *high school*, a conservé à sa traduction un cachet américain.

1.2.6.3. Sport

Du fait de la tradition sportive américaine et aussi parce que le héros du roman est un ancien champion de basket-ball, le sport occupe une place importante dans *Rabbit Is Rich*. Il n'est donc pas étonnant que, dans ce court extrait, Updike en parle à plusieurs reprises.

Les trois sports concernés sont le basket-ball, le baseball et le football. Le premier est un sport qui a une assise internationale, et donc toute référence qui y sera faite dans l'ouvrage d'Updike ne devrait pas poser de problème au traducteur puisque le vocabulaire existe et que le lecteur sera informé. Aussi, lorsque Rambaud se méprend sur le sens de *all-county* et fait des *two all-county tens* (p. 4) 'deux équipes de basket-ball championnes du canton', ou encore sur celui de *hits*, ce qui l'amène à traduire 'Angstrom hits for 42' (p. 4) par 'Angstrom frôle 42', c'est tout simplement parce qu'il ne connaît pas suffisamment non seulement le basket-ball, mais encore le sport en général puisque les termes en question peuvent s'utiliser pour de nombreuses activités sportives. Bertola, par contre, montre une formation plus poussée dans ce domaine, comme l'indiquent ses deux énoncés : 'un paio di *selezioni della contea*' et 'Angstrom segna 42 punti'.

Les deux derniers sports par contre, le baseball et le football, sont typiquement américains et donc très susceptibles de ne pas être connus des lecteurs français et italiens. Et c'est effectivement ce qu'a dû penser Bertola qui a tout simplement renoncé à intégrer dans son texte ces éléments de la culture américaine que sont *Little League teams* (p. 5) et *marked off in centuries like a football field* (p. 12). Ses traductions - *'accanto ai trofei vinti da squadre sponsorizzate dalla compagnia'* et *'che per lui è un campo di football'* - n'en portent en effet aucune trace pour la première et qu'une indication tronquée pour la seconde. Dans le second cas cependant, on constate qu'un effort a été fait pour identifier le sport. Un *'campo di football'* se distingue d'un *'campo di calcio'*. Mais, en omettant *marked off in centuries*, la traductrice va à contre-courant. Au lieu d'aider le lecteur à comprendre, elle le plonge au contraire dans la plus profonde perplexité. Pourquoi l'histoire est-elle comparée à un terrain de football américain? Quelle caractéristique de ce terrain permet une telle comparaison? Ce qu'il ne sait pas en effet, c'est qu'un terrain de football est découpé en bandes de 10 verges de large qui permettent de vérifier la progression du ballon. C'est cette précision qu'il aurait fallu lui donner d'une façon ou d'une autre après lui avoir dit que l'histoire est pour Harry *'un campo di football immerso nella nebbia'*.

Pour ce qui est de Rambaud, il fait également disparaître l'élément culturel dans son premier énoncé : *'les trophées des équipes de Juniors que commandite la firme'*. Mais il est peu plus précis puisqu'il indique qu'il s'agit de *juniors*. Il aurait été préférable cependant qu'il parle d'équipes de *jeunes*, étant donné que les *juniors* ont en France 19 et 20 ans, alors qu'aux États-Unis, la *Little League* est une ligue de baseball qui regroupe des équipes dont les joueurs ont de 9 à 16 ans. Il conserve par contre l'élément culturel dans le second cas, *'balisé comme un terrain de football, en siècles'*, du moins pour qui connaît le football américain et le tracé du terrain sur lequel il se joue. Une note explicative aurait permis d'éclairer le lecteur.

Des quatre termes que nous venons d'examiner, les deux premiers ne nécessitaient pour leur compréhension et leur traduction qu'une culture sportive générale alors que les deux suivants exigeaient en plus une connaissance du sport américain. La version française montre que son auteur n'est pas très

à l'aise lorsqu'il s'agit de parler de sport, et de sport américain en particulier. La traductrice italienne a par contre fait preuve d'une bonne connaissance du domaine sportif général, mais ici, comme dans d'autres aspects, elle a malheureusement escamoté une partie des éléments culturels.

1.3. *Méthode et résultats*

Cette étude comparative d'un extrait de *Rabbit Is Rich* fait ressortir une différence fondamentale dans l'approche adoptée par les deux traducteurs pour ce qui est du transfert des éléments culturels.

Maurice Rambaud, dans la version française, a visé au transfert total. Chaque élément culturel de l'original se retrouve dans la traduction grâce à différentes techniques : emprunt, adaptation, note de bas de page. Cependant, certaines erreurs se sont glissées dans son texte, que l'on pourrait attribuer à une connaissance insuffisante de la culture américaine.

Dans la version italienne, Stefania Bertola adopte vis-à-vis des éléments culturels une attitude beaucoup moins rigoureuse. Comme on a pu le voir, elle a supprimé de nombreux éléments culturels et en a édulcoré un certain nombre d'autres.

En dernière analyse, aucune des deux versions ne donne entièrement satisfaction. L'oeuvre d'Updike a en effet pour fonction de dépeindre la vie de la société américaine à une époque donnée, et les éléments culturels constituent les traits marquants de cette peinture. Or si le texte de Rambaud les reprend tous, il en déforme un certain nombre, et beaucoup disparaissent dans le texte de Bertola. L'atmosphère américaine, qui est si présente dans l'original, s'estompe plus ou moins fortement dans les deux traductions.

2. ÉTUDE DÉTAILLÉE D'UN ÉCHANTILLON DE *RABBIT IS RICH* (Original et traductions)

Après cette étude générale qui laisse transparaître l'optique des deux traducteurs relativement aux éléments culturels et les méthodes utilisées pour leur transfert, nous procéderons à un examen

détaillé des deux premières pages de *Rabbit Is Rich* pour en étudier tous les éléments culturels, regroupés dans les mêmes aspects que précédemment, et déterminer ainsi leur fréquence et le rôle qu'ils jouent dans le texte.

2.1. Noms propres

Bien qu'il soit normal de trouver plus de noms propres au début d'un roman, étant donné qu'ils permettent d'identifier les personnages et de situer l'action, il est néanmoins étonnant d'en dénombrer trente-neuf dans les deux pages analysées.

2.1.1. Toponymes

On compte dans l'échantillon huit toponymes (dont un qui intervient à deux reprises), qui, pris ensemble, servent à établir le cadre de l'oeuvre. Trois d'entre eux - Diamond County (p. 3), Brewer et Mt. Judge (p. 4) - ont été créés par l'auteur pour situer l'action dans l'univers fictif du roman¹². Deux autres - Commonwealth of Pennsylvania (p. 3) et Pottsville Pike (p. 3) - servent à situer géographiquement le lieu où se déroulent les événements relatés dans l'oeuvre, car il s'agit cette fois de toponymes réels¹³. Ainsi renseigné, le lecteur ne sera pas surpris d'entendre parler un peu plus loin (Updike, 1981, 22) de 'Pa. Dutch Quilts' par exemple. Un autre encore - Springer Motors (pp. 3 et 4) - qui est le nom d'un établissement commercial, a pour fonction de fixer le cadre social du roman, car Rabbit en est le propriétaire. Un dernier enfin - Consumer Reports - un titre de revue, a pour rôle non seulement

¹² Dean Doner (1979, 24) nous révèle au sujet de 'Brewer' et de 'Mt. Judge' : 'The setting of *Rabbit, Run* is Brewer, Pennsylvania, and its suburb, Mt. Judge (presumably Reading and Shillington). C'est d'ailleurs dans cette dernière ville que John Updike est né le 18 mars 1932.

¹³ En outre, pour ce qui est de 'Commonwealth of Pennsylvania', ce toponyme contribue aussi à l'humour de l'oeuvre, en ce sens que cette appellation très officielle crée un effet de contraste avec le style familier du paragraphe.

d'identifier la publication et d'en exposer la teneur générale, mais aussi, étant donné qu'il s'agit d'une revue existante, de situer l'oeuvre géographiquement.

Si l'on examine la traduction, on constate que Rambeau a gardé la totalité des toponymes. Dans deux cas, **Brewer** et **Mt. Judge**, il a procédé à une simple transcription. Dans deux autres, **Diamond County** et **Pottsville Pike**, il a remplacé le terme générique américain par son équivalent français, *canton*¹⁴ et *autoroute* respectivement. Il a par contre ajouté un terme générique, *agence*, pour rendre *Springer Motors* (deux fois), mais il en donne deux versions différentes : *Agence Springer* et *Agence Springer Motors*. Dans le cas de **Commonwealth of Pennsylvania**, il conserve le générique dans sa forme originale, d'une part, parce qu'il n'a pas d'équivalent en français et, d'autre part, pour introduire sans doute dans son texte une note de couleur locale. Enfin, pour ce qui est de **Consumer Reports**, il en donne une traduction - *Le Bulletin du Consommateur* -, ce qui fait disparaître la fonction de localisation géographique de l'oeuvre remplie par le titre original.

Bertola, pour sa part, a omis de traduire **Commonwealth**, dans **Commonwealth of Pennsylvania**, et **Diamond County**. Si l'omission s'explique dans le premier cas, l'italien n'ayant pas, tout comme le français d'équivalent pour **Commonwealth**, la raison de la seconde n'est pas évidente. Il ne semble pas en effet que ce soit **county** qui ait créé une difficulté, puisque ce mot est traduit à la page 8 : "un paio di selezioni della *contea*". Tous les autres toponymes, y compris **Springer Motors** et **Consumer Reports**, ont été rendus par transcription, avec adjonction dans un cas du générique : *autostrada per Pottsville*.

2.1.2. Anthroponymes

On en relève vingt-trois dans l'échantillon. Ce sont les plus nombreux, ce qui s'explique par le fait que leur fonction générale est d'identifier les personnages, souvent nombreux, d'un roman et d'en établir l'origine culturelle. Plusieurs anthroponymes jouent ce rôle ici, à commencer par celui qui désigne le personnage principal, Harry Angstrom, que l'on voit d'ailleurs apparaître sous différentes formes :

¹⁴ En fait, c'est 'comté' qu'il aurait fallu dire.

Rabbit Angstrom, Rabbit, Harry, Angstrom (pp. 3 et 4), et aussi, mais en dehors de l'échantillon que nous étudions, le très officiel Harrold C. Angstrom. Entrent aussi dans cette catégorie, des noms comme Charlie, Janice, Bessie et Fred Springer (ou Fred ou Springer) (p. 4), qui désignent quelques-uns des autres personnages principaux de l'oeuvre.

D'autres anthroponymes ont cependant ici une fonction autre que celle d'un simple désignateur. Rabbit par exemple. Ce surnom, nous l'avons vu dans notre étude générale, est motivé et il sert donc à présenter une des caractéristiques du personnage à qui il a été donné. De leur côté, les noms de Nixon et de Ford (p. 5), deux anciens présidents des États-Unis, permettent de localiser l'oeuvre dans le temps¹⁵. Quant à Prince Valiant et à Moses (p. 5), ils prêtent leurs traits moraux à Fred Springer, tel que le voient du moins sa femme et sa fille.

Pour ce qui est de la traduction, la totalité des anthroponymes de l'original se retrouvent dans le texte de Rambaud. Ils ont tous fait l'objet d'une transcription, y compris le surnom motivé, *Rabbit*. Deux exceptions cependant : Prince Valiant et Moses, qui en leur qualité respectivement de héros connu de bande dessinée et de personnage biblique, ont été remplacés par leurs équivalents français, *Prince Vaillant* et *Moïse*. Bertola a suivi pour sa part la même voie que son homologue français, y compris pour les exceptions (*Principe Valiant* et *Mosè*). À la différence de Rambaud cependant, elle a, comme nous l'avons vu plus haut, traduit *Rabbit* par *Coniglio*.

2.1.3. Éponymes

Ils sont au nombre de neuf et tous, sauf un, concernent des automobiles. L'ensemble des éponymes contenus dans l'échantillon désignent des produits existants, à l'exception de Pimpmobile (p. 4), qui est un surnom créé par l'auteur. Leur rôle est en général de prêter leur nom à un produit industriel. Mais certains d'entre eux remplissent ici une fonction particulière. Ainsi, Corolla, Corona et

¹⁵ Richard Nixon a été président des États-Unis de 1969 à 1974 et Gerald Ford de 1974 à 1977. Si l'on veut un point de repère, le décès de Fred Springer peut être ainsi fixé à 1975 ("he had lasted a year into Ford").

Celica (p. 4) permettant de localiser le texte dans le temps, puisque certains modèles ne sont fabriqués que pendant une période plus ou moins longue. En outre, leur consonance italienne ou espagnole pare les voitures d'une note d'exotisme. *Luxury Edition Wagon* (p. 4) apporte une précision supplémentaire sur la qualité et l'apparence de l'une des *Corona*. *Pimpmobile* décrit dans ses grandes lignes la voiture à laquelle ce surnom a été donné et contribue à l'humour de l'oeuvre. Enfin, *Masonite* (p. 4) nous offre une meilleure image du bureau de Rabbit.

En ce qui a trait à la traduction, Rambaud a conservé dans la version française tous les éponymes. Dans quatre cas (*Toyota*, *Corola*, *Corona*, *Celica*), il a eu recours à une simple transcription, et il en a malheureusement fait de même pour *Pimpmobile*. Par contre, il rend *Luxury Edition Wagon* par *break Luxury*, ce qui n'est guère parlant pour un lecteur qui ne comprendrait pas l'anglais et empêche cet éponyme de remplir sa fonction. Pour *Masonite*, il sort quelque peu des sentiers battus, en remplaçant le matériau américain par son équivalent français, *l'isorel*.

Quant à Bertola, sa démarche varie sur trois points : elle a supprimé inexplicablement *Masonite*; elle s'est montrée plus précise au sujet de *Luxury Edition Wagon*, qu'elle rend par *versione Lusso*, en ne traduisant pas cependant *Wagon*; elle a, et c'est à souligner, conservé l'humour de *Pimpmobile* en abandonnant la forme éponymique au profit d'une périphrase : *macchinone da magnaccia*.

2.2. Mesures

On en dénombre six occurrences dans l'échantillon. Elles ont pour rôle d'établir, au moyen d'une unité monétaire, la valeur d'un produit, et de déterminer, à l'aide d'une unité de capacité ou de superficie, certaines grandeurs. Dans tous les cas, leur fonction ne dépasse pas ici le cadre du référentiel, même si les sommes pourraient aussi, pour le lecteur informé du moins, contribuer à situer l'oeuvre dans le temps.

Au niveau de la traduction, on note tout d'abord que Rambaud a fait passer dans la version française la totalité des mesures qui apparaissent dans l'original. Comme nous le disons plus haut, il a,

pour ce faire, conservé la devise américaine et converti en mesures métriques les unités impériales de capacité et de superficie. Pour ce qui est des unités monétaires, l'approche de Rambaud est acceptable dans le cas de *their dollars are going rotten* (p. 3) et de *they're turning their dollars into yen* (pp. 3-4), puisque le lecteur n'a pas besoin de connaître la valeur du dollar pour conclure de ces deux énoncés que, d'une part, la devise américaine a perdu de son pouvoir d'achat et, d'autre part, une devise en perte de vitesse (le dollar) est transformée en une devise forte (le yen). Elle est cependant plus gênante pour *five-dollar minimum sales* (p. 3) et *eight hundred dollars per sale* (p. 4), par exemple, qui servent à établir un montant précis. En ce qui a trait aux unités de capacité et de superficie, le gallon¹⁶ a cédé sa place au litre et *hundred thousand square feet* (p. 4) est devenu *trente mille mètres carrés (sic)*.

Bertola, pour sa part, a répercuté, elle aussi, dans son texte la totalité des mesures de l'original. Elle s'est, par contre, contentée de traduire dans chaque cas les mesures américaines, et, dans *la benzina a 99.9 centesimi al gallone*, qui traduit *Gas [...] at ninety-nine point nine cents a gallon* (p. 3), elle va même jusqu'à conserver le point pour marquer les décimales. La fonction référentielle des mesures s'en trouve donc dans sa version très affectée.

2.3. Locutions

Leur nombre s'élève à cinq (dont une qui revient deux fois) dans l'échantillon. Fixées par la tradition, les locutions expriment en général, souvent au moyen d'une image - et c'est le cas ici dans trois d'entre elles, *like there's no tomorrow* (p. 3), *riding herd* (p. 4) et *had bit the dust* (p. 5) -, la façon dont la société d'où elles sont issues conçoit le monde. Même si l'image s'estompe parfois avec l'usage, elles gardent, comme ici, une fonction esthétique marquée.

L'ensemble des cinq locutions se retrouvent dans le texte de Rambaud. Ce dernier, après avoir traduit *running out of gas* (p. 3) par *on va bientôt manquer d'essence*, s'est par ailleurs efforcé de rendre

¹⁶ Il ne s'agit pas ici d'un problème de terminologie, puisque le vocabulaire (gallon, pied carré) destiné à désigner ces mesures américaines existe en français.

les trois locutions américaines contenant une image par des locutions françaises tout aussi imagées : *comme si c'était la fin du monde, suer sang et eau et venait de mordre la poussière* respectivement. Malheureusement, la seconde ne rend pas le sens de la locution originale, qui exprime une idée de supervision, et ne s'insère pas logiquement dans le contexte immédiat, qui nous dépeint un Rabbit propriétaire, régnant sur son agence sans justement trop mettre la main à la pâte. De son côté, Bertola a répercuté également toutes les locutions. Elle traduit *running out of gas* par *sta finendo la benzina*, mais elle ne s'est pas ensuite autant préoccupée que Rambaud de suivre l'auteur dans son effort d'expressivité. Si elle conserve bien une image, en fait l'image originale, en rendant *like there's no tomorrow* par *come se non ci fosse domani*, elle abandonne cette ligne de conduite pour les deux autres, au profit de la périphrase. En effet, *riding herd* devient *controlla gli impiegati in ufficio* et, surtout, *had bit the dust* est traduit par *che fosse caduto morto* alors que *mordere la polvere* existe en italien.

2.4. Faits de culture

2.4.1. Sport

Les éléments de ce type sont au nombre de trois. Ils appartiennent tous au basket-ball, qui est un sport pratiqué à l'échelle mondiale. Cependant, ils colorent malgré tout culturellement le texte en manifestant l'omniprésence du sport dans la société américaine.

La version française montre que Rambaud a conservé les trois éléments à caractère sportif, *two all-county tens, Angstrom hits for 42* et *"Rabbit" Leads Mt. Judge Into Semi-Final* (p. 4). Toutefois, ses traductions, à savoir *deux équipes de basket-ball championnes du canton, Angstrom frôle 42* et *"Rabbit" hisse Mt. Judge en Semi-Finale* comportent, comme nous l'expliquons plus haut, des erreurs qui révèlent sa connaissance imparfaite du domaine. Dans la version italienne, Bertola reprend elle aussi les trois éléments mais, contrairement à Rambaud, elle semble des plus à l'aise lorsqu'il s'agit de parler de sport, comme l'indiquent, et en particulier les deux premières, les solutions qu'elle propose : *un paio di selezioni della contea, Angstrom segna 42 punti* et *"Coniglio" trascina il Mt. Judge alle semifinali*.

Avant de tirer des conclusions de cette analyse détaillée du texte de départ ainsi que des traductions française et italienne, nous ferons, dans le tableau suivant, une récapitulation des points qu'elle a permis de faire ressortir.

**Étude détaillée d'un échantillon de *Rabbit Is Rich*
(Original et traductions)**

Tableau récapitulatif

	Maurice Rimbaud	Stefania Bertola
Noms propres		
• <i>Toponymes</i>		
. Total dans TD	8	8
. Conservés dans TA	8	6
. Omis dans TA	0	2
• <i>Anthroponymes</i>		
. Total dans TD	23	23
. Conservés dans TA	23	23
. Omis dans TA	0	0
• <i>Éponymes</i>		
. Total dans TD	9	9
. Conservés dans TA	9	8
. Omis dans TA	0	1
Mesures		
. Total dans TD	6	6
. Conservés dans TA	6	6
. Omis dans TA	0	0
Locutions		
. Total dans TD	5	5
. Conservés dans TA	5	5
. Omis dans TA	0	0
Faits de culture		
• <i>Sport</i>		
. Total dans TD	3	3
. Conservés dans TA	3	3
. Omis dans TA	0	0

Cette étude détaillée de ce court passage de *Rabbit Is Rich* montre bien la forte présence d'éléments culturels de toutes sortes puisqu'on en compte 54, soit 27 par page. L'extrait étant un bon échantillon de l'ensemble de l'ouvrage, qui s'étend dans sa version originale sur 467 pages, il apparaît clairement que la traduction des éléments culturels a dû constituer une part importante du travail des traducteurs. Pour Rambaud surtout, qui s'est attaché à les reproduire tous, avec plus ou moins de bonheur cependant, en particulier dans le domaine sportif. Bertola, par contre, a reculé parfois devant l'obstacle ou n'a pas accordé aux éléments culturels l'importance que leur confèrent les différentes fonctions qu'ils ont dans le texte, et que nous avons fait ressortir. Ainsi, le tableau ci-dessus montre que trois éléments ont été omis. Ce chiffre peut sembler peu élevé, mais il ne faut pas oublier qu'il porte sur un échantillon de deux pages seulement. En outre, on peut rappeler ici que sur les douze éléments analysés à l'aspect "Faits de culture" dans l'étude générale, six n'ont pas été traduits. Avec une telle approche, ce sont ses lecteurs qui seront les perdants car son texte aura laissé en cours de route une bonne partie de la culture américaine qui imprègne l'original.

CONCLUSION

Tout acte de communication comporte un élément linguistique et aussi un élément culturel puisque cet acte se situe nécessairement dans une culture. La traduction d'un énoncé présente donc un double aspect, linguistique et culturel. S'il est essentiellement question du premier dans les divers écrits qui traitent de traduction pragmatique, le second se manifeste très souvent et sous de multiples formes dans un roman et donc dans la traduction littéraire. La culture est en effet présente dans un grand nombre de nos paroles et de nos actes et elle pose au traducteur des problèmes parfois insoupçonnés. Comme nous l'avons vu tout au long de cette étude, les solutions imaginées pour les résoudre, et c'est bien d'imagination, d'esprit de créativité que le traducteur doit souvent faire preuve, sont variées et vont de la non-traduction (omission volontaire) du trait culturel à une surenchère par rapport au texte d'origine. Ce sont ces solutions, exposées dans les chapitres II à V, que nous voulons dans un premier temps récapituler ici avant de les analyser et d'en dégager un enseignement. Comme dans l'étude, nous procéderons par aspect culturel. Le tableau présentera toutes les solutions discutées, y compris celles pour lesquelles nous ne sommes pas entièrement d'accord avec le traducteur (marquées d'un crochet) et celles que nous avons proposées (marquées d'un astérisque). Nous essayerons en même temps de déterminer la raison pour laquelle, d'après nous, le traducteur a utilisé telle ou telle méthode.

I. Noms propres

1. Toponymes

Transcription : • quand ils sont employés comme simples désignateurs et qu'il est difficile de trouver un terme correspondant en LA.

Traduction : • quand ils sont des désignateurs mais ont une certaine notoriété.
 • (souvent) quand ils désignent des revues non d'actualité - pour en faire connaître la teneur.
 • quand ils sont utilisés comme symboles (Upim, Virum).

2. Anthroponymes

Transcription : • dans la grande majorité des cas.
 • [quand le surnom du personnage fictif repose sur un élément culturel qui n'est pas connu dans la culture d'arrivée.]

Transcription (avec note) :

- *quand le surnom du personnage fictif repose sur un élément culturel qui n'est pas connu dans la culture d'arrivée.

Traduction : • quand ils sont motivés, c'est-à-dire que l'auteur leur a donné un sens. (Mrs. Quack - Mme d'Orviétan; Hanky et Panky - Compère et Compagnon).

Adaptation : • quand le nom du personnage réel auquel il est fait allusion n'est pas connu dans la culture d'arrivée - adaptation par substitution d'un nom commun.
 • quand le surnom du personnage réel auquel il est fait allusion n'est pas connu dans la culture d'arrivée - adaptation par traduction explicative.

3. *Éponymes*

- Transcription :
- quand ils sont universellement connus (Kleenex).
 - quand le contexte en rend le sens assez clair.
 - quand le nom propre est accompagné d'un générique (chariots Gurney).
 - [quand ils ont une valeur de symbole (Geritol)]

Transcription (avec note) :

- *quand ils ont une valeur de symbole (Geritol).

- Adaptation :
- quand ils ne sont pas connus dans la culture d'arrivée et que le contexte n'en explicite pas le sens - adaptation par un terme générique (Permastone - aggloméré; Odol - eau dentifrice) ou par un éponyme équivalent dans la langue d'arrivée (Masonite - Isorel).

II. Locutions et proverbes

1. *Locutions*

- Calque :
- quand il importe de faire découvrir au lecteur certaines tournures pittoresques et surtout une vision du monde différente (quaking in your shoes - trembler dans vos chaussures).
 - quand le contexte l'exige.
 - quand la différence de culture l'exige (Carter can punt).
 - quand la priorité est donnée à l'auteur.

Équivalence fonctionnelle :

- quand la locution porte sur des thèmes ou des concepts à caractère universel. (They smell a rat - ils flairent la catastrophe).
- quand le contexte le permet.

- quand la priorité est donnée au lecteur.

2. Proverbes

- Calque :
- quand il importe de faire découvrir au lecteur une vision du monde différente.
 - quand l'image contenue dans le proverbe est actualisée ou étendue. (Beauty is not in the eye of the beholder)

Équivalence fonctionnelle :

- quand il importe de privilégier le lecteur en utilisant des énoncés qui lui sont familiers.

III. Humour et jeu de mots

1. Humour

- Suppression¹ :
- quand un type d'humour n'existe pas dans la culture d'arrivée (humour noir).
- Annulation² :
- [quand l'humour repose sur un fait de culture à caractère national (Pergamon).]
- Traduction :
- quand l'humour ne repose pas sur un fait de culture (man exploits man), à moins que celui-ci n'ait un caractère international (MacIntosh).
- Traduction (avec note) :
- *quand l'humour repose sur un fait de culture à caractère national (Pergamon).
- Adaptation :
- quand la réalité à laquelle se réfère l'énoncé humoristique n'existe pas dans la culture d'arrivée (*doughnut*).

¹ S'entend des cas où le traducteur renonce à reproduire un élément culturel.

² S'entend des cas où le traducteur ne parvient dans son énoncé à reproduire l'élément culturel.

Compensation : • quand le trait culturel sur lequel repose l'humour n'existe pas dans la culture d'arrivée, mais qu'il est possible de conserver à la traduction un certain caractère humoristique (Je ne peux pas écrire de la main gauche).

2. Jeu de mots

A. À caractère linguistique

a) Polysémie

Annulation : • [quand l'ambiguïté qui est à la base du jeu de mots n'est pas reproduite dans l'énoncé d'arrivée (for laugh (theirs))].

Traduction : • quand l'ambiguïté qui est à la base du jeu de mots est reproduite dans l'énoncé d'arrivée (talents) ou *proposé (for laughs (theirs)).

b) Homonymie

Annulation (avec note) :

- [quand le jeu de mots n'est pas reproduit dans l'énoncé d'arrivée et qu'il est en outre déclaré intraduisible dans une note de bas de page ou de fin de texte (race/race, tale/tail)].

Adaptation : • quand l'élément sur lequel se fonde l'ambiguïté ne permet pas une homonymie semblable dans la LA - par recours à une homonymie naturelle (*race/race = blé/blé) ou à une homonymie créée par enchaînement phonétique (tale/tail = C'est que/vos queues).

c) Paronymie

Annulation : • [quand les éléments du jeu de mots sont là sans que le jeu de mots lui-même soit reproduit (Toyota/toy)].

Traduction : • quand il est possible de conserver le jeu de mots au moyen de termes ayant le même sens que ceux de l'original (courtier/à court d'argent).

Adaptation : • quand le jeu de mots ne se prête pas à une traduction directe - *par substitution d'un élément (Toyota/yo-yo) ou par adjonction d'une glose (Toyota/toy/giocattolo).

B. À caractère culturel

a) Culture nationale

Annulation : • [quand les éléments du jeu de mots sont là sans que le jeu de mot lui-même soit reproduit (Oho say can you saw)].

- [quand les éléments du jeu de mots sont là sans que le jeu de mots lui-même soit reproduit (Nos opinions ne concordent jamais)].

Traduction (avec note) :

- *quand l'élément culturel sur lequel repose le jeu de mots risque de ne pas être connu (Nos opinions ne concordent jamais).

Adaptation : • quand le jeu de mots ne se prête pas à une traduction directe - *par modification d'un des éléments (Oho Say can you saw).

b) Culture universelle

Transcription (avec note) :

- [quand l'élément explicite du jeu de mots est conservé tel quel et que l'élément implicite est donné en note (Goodunov.)]

Adaptation : • quand le jeu de mots d'origine ne se prête pas à une traduction directe - *par substitution d'un autre jeu de mots présentant les mêmes caractéristiques (Goodunov).

IV. Faits de culture

1. Culture en vrac

Suppression : • quand l'élément culturel original n'est pas connu dans la culture d'arrivée (Vengo a rendirle a sus pies un león).

Traduction : • [quand l'élément culturel original est rendu directement même s'il n'est pas connu dans la culture d'arrivée (Because of his great wig)].

Traduction (avec note) :

- quand l'élément culturel original est rendu directement même s'il n'est pas connu dans la culture d'arrivée, avec ajout cette fois d'une note explicative (Because of his great wig).

Adaptation : • quand la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas en LA - par substitution à l'élément culturel original d'un élément correspondant dans la culture d'arrivée (Because of his great wig).

2. Événements

Transcription : • quand l'événement est universellement connu (Watergate).

3. Activités ludiques

Traduction : • quand le jeu concerné existe dans la culture d'arrivée - par un terme spécifique (lutte des nautes - quinqueremes and galleys).

- quand le jeu concerné n'existe pas dans la culture d'arrivée - par un terme générique (giocavano a briscola - jouent aux cartes).

Traduction (avec note) :

- quand le jeu concerné n'existe pas dans la culture d'arrivée - par emprunt et note explicative (pinochle).

Adaptation : • quand le jeu concerné n'existe pas dans la culture d'arrivée.

- par substitution d'un jeu de la culture d'arrivée (belote/coinchée - canasta/manilla).

4. Institutions

Emprunt : • quand l'élément culturel original est simplement conservé tel quel (O.R.T.F.)

Emprunt (avec note) :

- quand l'élément culturel original est conservé tel quel mais qu'il est accompagné cette fois d'une note explicative (Arts et Métiers).

Traduction : • quand on opte pour la naturalisation des éléments culturels étrangers (High-school/lycée).

- quand, l'élément culturel original est remplacé par un terme générique (E.D.F./electricity board).

Équivalence fonctionnelle :

- quand l'élément culturel original est remplacé par son équivalent le plus proche dans la culture d'arrivée (liceo scientifico/lycée technique).

5. Arts et lettres

Annulation : • quand l'allusion à un élément culturel ne peut être reproduite (dans ce plat pays qui est le mien).

Emprunt : • [quand l'élément culturel est conservé tel quel même si le contexte ne permet pas d'en dégager le sens (The Jeffersons1).]

- quand l'élément culturel est conservé tel quel lorsque le contexte permet d'en dégager le sens (The Jeffersons2).

Glose : • quand le sens de l'élément culturel est accompagné d'un énoncé explicatif qui en exprime le sens (The Jeffersons1).

Adaptation : • quand à un élément de la culture de départ est substitué un élément correspondant dans la culture d'arrivée (The Jeffersons1).

- quand une allusion à une oeuvre d'un auteur de la culture d'origine est remplacée par une allusion à des oeuvres d'auteurs de la culture d'arrivée (Victor Hugo - Lord Byron, Milton, Shakespeare).

6. Sport

- Suppression : • quand le sport dont il est question n'est pas connu dans la culture d'arrivée (Maris hit the long ball).
- Annulation : • [quand le sport dont il est question n'est pas connu dans la culture d'arrivée et que le message ne passe pas dans la solution retenue (That fumble going into the end zone)].
- Emprunt : • quand certains éléments appartiennent en propre à la culture de départ (Chicago White Sox).
- Traduction : • *quand le message peut être rendu au moyen d'un vocabulaire général ou de termes spécialisés empruntés à des sports connus dans la culture d'arrivée (That fumble going into the end zone).

L'examen de ce tableau fait ressortir, d'une part, la multiplicité des façons dont un élément culturel peut se manifester et, d'autre part, la multiplicité des moyens dont on dispose pour le traduire. Il n'est donc pas question d'établir, pour guider le traducteur, une série de règles correspondant à chacun des cas qui peuvent se présenter à lui. Le traducteur doit se laisser guider dans chaque circonstance par l'approche générale qu'il a adoptée pour la traduction de l'oeuvre. Il peut ainsi décider dès le départ soit de privilégier l'auteur en respectant ses choix sur le plan non seulement du fond mais aussi de la forme (et l'on pense ici à Berman), soit de donner la priorité au lecteur en naturalisant le plus possible l'oeuvre originale de façon à lui en faciliter la compréhension (et l'on pense ici à Nida). Nous penchons, pour notre part, vers cette seconde option en adoptant ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni a appelé la loi d'informativité. Cette loi veut que le traducteur, après avoir identifié l'élément sémantique et l'élément culturel d'un message donné, établit quels sont les éléments d'information dont le lecteur va avoir besoin pour saisir la totalité du message. En se fondant sur le caractère, national ou universel, de l'élément culturel ainsi que sur la compétence culturelle à laquelle il peut s'attendre de la part du lecteur, il

détermine les moyens qu'il devra mettre en oeuvre et la solution ponctuelle qu'il lui faudra adopter. Quels vont être ces moyens ? L'étude du tableau permet d'en recenser plusieurs qui vont de la suppression, ou degré zéro de la traduction, à la surenchère, qui en dépasse le cadre.

La suppression, qui a été utilisée par certains traducteurs, ne semble guère justifiable en fonction de la loi d'informativité. Si la disparition d'un fait culturel à un point donné d'un texte ne prive pas toujours le lecteur d'un élément de sens essentiel pour la compréhension du contexte immédiat, il n'en demeure pas moins que plus il y a suppression, plus le texte perd de son étrangeté. Il devrait dans la majorité des cas être possible de conserver l'élément étranger ne serait-ce qu'en l'empruntant et en le faisant accompagner ou non d'une note de bas de page, voire de fin de texte. C'est d'ailleurs ce que nous avons essayé de démontrer dans les divers chapitres de cette étude.

Cette conservation de l'élément culturel étranger constitue en fait une autre voie dans laquelle les traducteurs de notre corpus se sont engagés en faisant appel à la transcription ou à l'emprunt. Elle a pour avantage de bien coller à la réalité puisque l'élément culturel est présenté sous son appellation originale et n'est donc pas dénaturé par le recours à un équivalent plus ou moins précis ou à un énoncé explicatif, et aussi de garder à la traduction le parfum étranger qui imprègne l'original.

Les rares fois où elle est possible, la traduction directe est bien sûr aussi utilisée. C'est le cas en particulier pour ce qui est de l'humour ou lorsque l'élément culturel a un caractère universel.

Très souvent, en outre, l'élément culturel original est remplacé par un terme générique à caractère définitionnel. Ainsi l'E.D.F. devient *the electricity board* et *giocavano a briscola* est rendu par *ils jouent aux cartes*. Cette méthode est des plus valables car la perte est minime même si la traduction est quelque peu affadie par rapport au texte de départ.

Par ailleurs, comme il arrive fréquemment que l'élément culturel n'ait pas d'équivalent consigné dans la LA, les traducteurs ont recours à diverses formes d'adaptation. Par exemple, l'élément culturel original est remplacé par l'élément qui lui correspond dans la culture d'arrivée. C'est cette solution qui a été retenue pour la traduction d'*Upim* par *Monoprix* ou par celle de *Masonite* par *Isorel*. Alors que l'emprunt aurait laissé le lecteur dans le noir, l'utilisation de l'élément culturel français lui permet de

comprendre le sens de l'énoncé. Il y a cependant un inconvénient à procéder ainsi. En effet, s'il s'agit là d'une solution théorique des plus valables - comme le remplacement de l'*empanada* par le *vol-au-vent*, préconisé par Bensoussan pour traduire un jeu de mots -, il nous paraît toutefois difficile de greffer des éléments de culture française sur une situation et un contexte qui sont ici respectivement italiens et américains. Cette méthode aurait le double désavantage de créer une anomalie et d'induire le lecteur en erreur en lui faisant croire que les magasins Monoprix existent en Italie et que l'Isorel est un matériau commercialisé aux États-Unis. L'adaptation, faite ici au niveau du mot, est intervenue aussi au niveau d'un énoncé complet, lors du remplacement par exemple de vers de Victor Hugo par des vers de Shakespeare. Mais jamais cette méthode n'a été utilisée pour les jeux de mots³, qui s'y prêtaient pourtant tout autant que les allusions littéraires.

Rares, d'autre part, ont été les gloses. Elles ont pourtant la faveur des auteurs, qui y ont recours dans diverses circonstances : pour expliquer le sens d'un emprunt, pour traduire un énoncé rédigé dans une langue étrangère afin d'ajouter un peu de couleur locale, etc. En outre, elles ont l'avantage de permettre de renseigner le lecteur sans faire appel à la note de bas de page.

L'utilisation de cette note est en effet décriée par certains qui, comme Dominique Aury, la qualifie de 'honte du traducteur'. Si nous admettons, pour notre part, qu'elle doit être une solution de dernier recours, il nous semble par ailleurs qu'en rejetant la note de façon aussi catégorique, Aury se montre plus royaliste que le roi, puisque le modèle du traducteur, c'est l'auteur, et que les auteurs l'utilisent, eux, couramment. Le reproche le plus commun fait à la note de bas de page, c'est qu'elle interrompt la lecture⁴. Or rien n'empêche un lecteur de faire abstraction de la note. Placée en bas de page, elle n'a pas, par exemple, le même pouvoir d'attraction qu'un sous-titre sur un écran de cinéma. D'autant plus qu'elle peut être placée en fin d'ouvrage comme dans *Alice au pays des merveilles*, version Jacques

³ Voir la traduction du jeu de mots à caractère linguistique - homonymie (*race/race*) et à caractère culturel - culture universelle (Goodunov).

⁴ Dans *Le vieux gringo*, de Carlos Fuentes, Céline Zins écrit dans une 'Note de la traductrice' placée au début de l'ouvrage : 'Conformément à nos habitudes et au désir de l'auteur, je n'ai mis aucune note explicative en bas de page. Ce procédé que nous avions déjà rejeté pour *Terra Nostra* (livre pourtant construit sur des citations littéraires et historiques) interrompt la lecture et donne à notre avis un aspect pédagogique qui n'a pas lieu d'être dans un roman.'

Papy, ou dans *Addio alle armi*, traduit par Fernanda Pivano, ou encore dans le texte français de *Erewhon*, dû à Valéry Larbaud. La note de bas de page a par contre pour avantage de permettre au traducteur de conserver un élément culturel qu'il aurait autrement supprimé, de coller davantage à la réalité, d'ouvrir l'accès des oeuvres traduites à un plus grand nombre de lecteurs et d'ajouter au plaisir de la lecture celui de la découverte, en miettes peut-être, d'une culture étrangère.

Enfin, certains traducteurs se sont laissé prendre au jeu et ont fait de la surenchère par rapport à l'original. Ainsi, *une idée qui n'est pas mal [servir des fraises]** est devenu *a fruitful suggestion*.

Quelle que soit cependant la méthode qu'il choisit parmi toutes celles que nous venons d'évoquer, le traducteur doit prendre en considération un facteur très important : le contexte. Le contexte peut avoir un double effet au niveau de la traduction. Il peut, d'une part, être un outil. C'est le contexte par exemple qui permet au traducteur d'utiliser sans autre explication *Rototiller*, *faire son temps* ou encore *The Jeffersons*. Mais, d'autre part, il peut être un frein qui empêche le traducteur de recourir à une solution donnée. Ainsi, *at the drop of a hat* n'a pu être traduit par *en un clin d'oeil*, qui est l'équivalent français que donnent les dictionnaires, parce que l'image du chapeau est reprise immédiatement après. Et la même situation s'est présentée pour *beauty is not in the eye of the beholder* et *a skeleton in the cupboard*. Cette notion de relativité introduite par le contexte et la situation est bien illustrée par la traduction des noms propres dans *Nouveaux voyages en Erewhon*. L'action se passant dans un pays imaginaire, la francisation des noms propres ne dérange pas. Mais l'oeuvre se veut une satire de la société victorienne, et le lecteur risque de le perdre de vue.

Le traducteur doit donc se soumettre à l'occasion aux diktats du contexte, qui lui laisse cependant assez de latitude pour qu'il puisse avoir le choix entre deux ou plusieurs solutions. Mais, comme l'étude le montre, il est des cas où, dans la façon dont il traite le même type d'élément culturel, voire le même élément culturel, le traducteur passe d'une méthode à l'autre, sans raison apparente, et ce, dans une même oeuvre.

Enfin, l'examen du tableau semble donner raison aux théoriciens qui stigmatisent l'insuffisance de l'effort fait par certains traducteurs pour conserver ou reproduire correctement dans leurs textes

l'élément culturel étranger : omissions injustifiées, solutions hybrides, non-traduction mise en évidence par une note. À cette insuffisance de l'effort s'ajoute parfois une connaissance imparfaite de la culture de départ, comme cela est ressorti dans l'étude.

Si, dans ce que nous avons vu jusqu'à présent, le traducteur est aux prises avec deux cultures, celle de l'auteur - qu'il doit donc bien connaître - et la sienne, il est des cas où l'auteur lui-même fait entrer une autre culture dans son œuvre. En effet, bien des auteurs ont situé l'action de leurs romans non pas dans leur propre culture, mais dans une culture étrangère. On pense en particulier à Hemingway qui a donné pour cadre l'Italie à *Farewell to Arms* et l'Espagne à *The Sun Also Rises*. Et il est intéressant de noter que, dans de tels cas, les auteurs se trouvent aux prises avec les mêmes problèmes culturels que les traducteurs. Ainsi, l'action de *Goodbye Janette*, du romancier américain Harold Robbins, se situe à Paris. Afin de bien implanter géographiquement et socialement son œuvre, l'auteur, comme beaucoup d'autres dans le même cas, l'a émaillée de quelques mots français. Par exemple, dans une scène qui se déroule dans une maternité, après avoir fait déclarer au mari : "I know the rules, Sister" (Robbins, 1982, 87), utilisant de ce fait la façon classique de s'adresser à une infirmière en anglais, il fait dire ensuite à la femme : "Thank you, Soeur" (Robbins, 1982, 90). En faisant cette "traduction littérale", Robbins néglige l'aspect culturel de la traduction et révèle sa connaissance insuffisante de la culture française. En français, en effet, d'une part, le mot "soeur" ne s'utilise pas pour s'adresser à une infirmière et, d'autre part, le titre professionnel ne sert généralement pas pour interpeler quelqu'un, comme nous l'avons vu au tout début de cette étude.

Dans d'autres cas, l'auteur, écrivant dans sa langue maternelle et vivant, ou ayant vécu, dans un pays étranger, en arrive parfois à oublier que son lecteur ne partage pas généralement son savoir culturel. Argentin établi à Paris, Copi (1981, 85) écrit par exemple dans *La vida es un tango* :

Pasó un año viviendo de pan con margarina antes de conocer a Arlette. Fu un caso de "amor a primera vista" como dicen los franceses, el **coup de foudre**. Arlette cantaba en el cabaret de la Contrescarpe canciones realistas, en este **catorce de julio**, estaba vestida con un vestido de percal negro y una boa roja. Cantaba "A la Bastille on l'aimait bien Nini-peau d'chien" parada sobre una mesa en la vereda del cabaret.

Si Copi précise bien, avant même de l'employer, le sens de l'expression *coup de foudre*, il ne dit rien en ce qui concerne la suite. Or on peut se demander si, comme il semble le croire, le lecteur espagnol, ou argentin, sait ce qu'est la *Bastille*, ce que représente en France le *catorce de julio*, et s'il fait le rapport entre ces deux éléments et la chanson réaliste chantée par Arlette.

D'autres écrivains, par contre, réalisent que leurs lecteurs n'ont pas la même connaissance qu'eux de la culture étrangère dont il utilisent un élément dans leurs oeuvres. Ainsi, lorsqu'un chef-cuisinier, furieux, s'écrit dans *Down and Out in Paris and London* : "Do you see that? That is the type of plongeur they send us nowadays. Where do you come from idiot? From Charenton, I suppose?" (1970, 52), George Orwell précise entre parenthèses à l'intention de son lecteur : "There is a large lunatic asylum in Charenton."

Les deux derniers exemples que nous venons de donner nous exposent les deux attitudes qu'un auteur peut adopter lorsqu'il s'aventure sur un terrain culturel qui n'est pas le sien : omission délibérée ou non de toute explication destinée au lecteur ou adjonction d'une telle explication. Quelles vont être les conséquences de ces différentes prises de position au niveau de la traduction de ces oeuvres.

La vie est un tango présente une particularité, en ce sens que c'est Copi lui-même qui a traduit son texte. Le passage étudié devient sous sa plume :

Il passa une année à survivre de baguettes⁵ et de margarine avant de rencontrer Arlette. Ce fut entre eux, comme disent les Français, le *coup de foudre*. Arlette chantait des chansons réalistes dans un cabaret de la Contrescarpe. Ce 14 juillet-là, elle était habillée d'un fourreau de percale noire et d'un boa rouge. Elle chantait : "A la *Bastille* on l'aimait bien Nini-peau d'chien" debout sur une table sur le trottoir du cabaret. (Copi, 1979, 102)

On retrouve dans la traduction la même impression qui se dégage de l'original, à savoir que Copi ne se situe pas bien sur le plan culturel par rapport à son lecteur. Comme tout est repris dans le texte français, à l'exception bien sûr de "amor a primera vista", le déséquilibre de la version espagnole (explication pour

⁵ À noter ce passage du générique (pan) au spécifique (baguettes), alors qu'habituellement c'est le contraire qui se produit dans une traduction. C'est là une initiative que peut prendre un écrivain qui traduit sa propre oeuvre.

coup de foudre, absence d'explication pour la Bastille et catorce de julio) se retrouve dans la version française, mais en sens inverse cette fois. En effet, si l'absence d'explication concernant la *Bastille* et le *14 juillet* s'impose dans la version française puisque la connivence entre le lecteur et l'auteur-traducteur est rétablie, le maintien de *comme disent les Français* constitue une redondance qui porte le lecteur à s'interroger sur sa raison d'être.

Pour ce qui est de l'oeuvre d'Orwell, la précision apportée par l'auteur disparaît bien sûr dans la version française de Michel Pétris, *Dans la Dèche à Paris et à Londres* : Non, mais tu as vu ça? Le genre de plongeurs qu'ils nous collent maintenant? D'où sors-tu, espèce d'ahuri? De Charenton, ça fait pas un pli... (Orwell/Pétris, 1982, 74). Les Français connaissent en effet très bien ce qui a rendu Charenton célèbre⁶ et ils utilisent d'ailleurs à l'occasion l'expression "il sort de Charenton" pour dire de quelqu'un qu'il est fou.

On peut donc conclure que, lorsqu'un auteur inclut dans un de ses romans un élément de culture étrangère, toute explication qu'il pourrait donner dans une forme quelconque pour aider son lecteur à le comprendre disparaît quand ce roman est traduit dans la langue qui véhicule cette culture.

Cela étant, un autre cas de figure s'impose alors à l'esprit. C'est celui dans lequel l'oeuvre qui contient cet élément de culture étrangère est traduite dans une langue tierce. *Les Bestiaires*, de Henry de Montherlant, nous en donne un bon exemple : "Et voici : de même que le peuple, en élevant ses mouchoirs, demande la liberté pour le capitalista qui lui a donné du plaisir, en un instant toute l'enceinte fut fleurie d'une neige gracieuse de mouchoirs blancs qu'on agitait, demandant l'autorisation pour Jésus" (Montherlant, 1954, 212). La tauromachie, à laquelle cette phrase se réfère, étant une activité typiquement espagnole, il n'existe pas en français, entre autres, de termes pour désigner certaines de ses composantes. Henry de Montherlant a donc recours ici à un emprunt⁷, qu'il complète d'une note de bas

⁶ Mais l'asile n'existe plus.

⁷ Quand bien même un tel mot existerait dans la LA, il n'a pas en général, dans un tel contexte, la même précision, la même "force de frappe" que le terme original. À propos d'un mot tout simple, *presidentes*, qui a vraisemblablement son équivalent dans toutes les langues, Montherlant écrit d'ailleurs (1954, 211) : "Presidentes! (il faut le dire en espagnol. Le mot Président ne laisse pas deviner ce que l'on peut mettre de passion dans un Presidentes) Presidentes! C'est cet arenero que j'ai autorisé à tuer."

de page : "Spectateur qui, pendant la course, saute dans la piste pour faire des passes au taureau. Son acte est puni de prison, à moins que le peuple n'obtienne du président sa grâce, s'il a montré de la valeur." Il éclaire ainsi son lecteur, dont il sait qu'il ignore le sens de ce mot, à la forme de surcroît trompeuse. Dans la version anglaise, *The Matador*, Peter Wiles suit exactement la même voie que l'auteur. La tauromachie étant encore moins connue en Angleterre qu'en France, il se devait lui aussi aider son lecteur à comprendre cette pratique espagnole : "A spectator who jumps into the ring and attempts to fight the bull. He is liable of imprisonment unless the crowd is pleased with his display and ask the President to excuse him" (Montherlant/Wiles, 1960, 91).

Cependant, tous les auteurs n'ajoutent pas systématiquement une note de bas de page ou une glose lorsqu'ils font référence à un élément culturel étranger, une institution par exemple, en conservant l'appellation originale. Ainsi dans *A Farewell to Arms*, dont l'action se situe en Italie, Hemingway (1957, 274) écrit : "The moon was out again and the guardia di finanzia could have seen our boat black on the water if they had been watching." Il n'apporte aucune précision sur ce "corps militaire chargé de faire respecter les dispositions financières de l'État"⁸, estimant sans doute que le lecteur dispose dans le contexte d'un nombre suffisant d'éléments pour comprendre qu'il s'agit d'un organe officiel susceptible d'arrêter les deux personnages principaux du roman, qui s'enfuyaient en Suisse. Et Maurice Coindreau (Hemingway, 1965, 226), procède exactement de la même façon dans *L'adieu aux armes* : "La lune avait reparu et les guardia di finanzia auraient pu fort bien voir notre embarcation s'ils avaient surveillé."

On voit donc que, sauf dans les cas où la culture du traducteur serait plus proche de la culture étrangère à laquelle l'auteur fait référence dans son roman que la culture de l'auteur, auteur et traducteur se retrouvent dans la même situation. Faisant référence tous les deux à un fait culturel étranger, ils doivent se demander si ce fait est assez connu pour être saisi par le lecteur auquel ils destinent leurs textes ou si, au contraire, une certaine explication va être nécessaire en la circonstance.

Il existe en outre des situations complexes, à cheval sur deux des catégories précédentes, à savoir celle où le transfert se fait d'une culture étrangère à la culture de l'auteur dans l'oeuvre originale,

⁸ *Dizionario Garzanti.*

et, dans la traduction, d'une culture étrangère à la culture du traducteur en passant par la culture de l'auteur. Une telle circonstance se produit lorsqu'un auteur évoque une culture étrangère et renvoie, pour éclairer le lecteur à son sujet, à leur culture commune. C'est ce que fait, par exemple, Hemingway (1960, 89) quand il écrit dans *Death in the Afternoon* :

Gregorio Corrochano, the bullfighter critic of the influential newspaper *A. B. C.*, in Madrid, said of him "Es de Ronda e se llama Cayetano." He is from Ronda, the cradle of bullfighting, and they call him Cayetano, a great bullfighter's name; the first name of Cayetano Sanz, the greatest old-time stylist. The phrase went all over Spain. Translated freely it might be, in its implications, as if a great young golfer many years from now should come from Atlanta again and his name be Bobby Jones.

Hemingway vient doublement en aide à son lecteur. Tout d'abord en lui expliquant le sens caché de Ronda et de Cayetano au moyen de gloses : *the cradle of bullfighting, a great bullfighter's name*. Ensuite et surtout en le replaçant dans sa propre culture grâce à une comparaison où la tauromachie est remplacée par le golf, Ronda par Atlanta et Cayetano par Bobby Jones⁹. Hemingway parvient ainsi à faire saisir à son lecteur, pour qui les noms de Ronda et de Cayetano n'évoquent rien, toute la valeur attribuée au jeune torero par le journaliste de l'*A. B. C.*

Le traducteur va donc se trouver devant deux cultures, dont l'une sert à expliquer l'autre, mais qui sont toutes deux étrangères à son lecteur. Beau dilemme pour René Daumal (Hemingway, 1972, 140-141) qui, dans *Mort dans l'après-midi*, l'a résolu ainsi :

Gregorio Corrochano, le critique des corridas de l'*A. B. C.*, le journal influent de Madrid, dit de lui : "Es de Ronda y se llama Cayetano." Il est de Ronda, le berceau de la corrida, et on l'appelle Cayetano, nom d'un grand torero, car c'est le prénom de Cayetano Sanz, le plus grand styliste d'autrefois. La phrase fit le tour de l'Espagne. Traduite librement, elle aurait, en tout ce qu'elle implique, le même sens que si l'on disait, bien des années après nous, qu'un jeune et déjà grand joueur de golf est venu encore une fois d'Atlanta, et que son nom est Bobby Jones.

⁹ Golfeur amateur américain, né le 17 mars 1902 à Atlanta. Il a été le premier à réaliser le Grand Chelem en remportant, en 1930, les quatre grands tournois de l'époque.

En fait, Daumal n'a rien résolu, puisqu'il conserve la comparaison originale avec la culture américaine. Aux yeux de son lecteur, *Atlanta* et *Bobby Jones* vont être aussi obscurs que Ronda et Cayetano. Pour l'éclairer vraiment, il aurait fallu imiter la démarche d'Hemingway et aller chercher un point de comparaison dans la culture française : "elle aurait...le même sens que si l'on disait...qu'un jeune et déjà grand *coureur cycliste* venait encore une fois de *Bretagne* et qu'il s'appelait *Louison*". Mais que viendrait faire la Bretagne et Louison Bobet, puisque c'est à lui que nous faisons allusion, dans un roman écrit par un Américain et dont l'action se situe en Espagne? Il nous semblerait donc préférable dans ce cas de supprimer purement et simplement la comparaison, d'autant plus que les gloses suffisent à expliciter le sens de la phrase espagnole.

On voit donc que si l'étude des problèmes culturels de la traduction peut s'étendre horizontalement en abordant des sujets comme les parlers ou l'histoire, que nous avons volontairement laissés de côté, elle peut aussi être approfondie verticalement avec l'examen de l'intervention d'une troisième culture, qui n'est ni celle de l'auteur ni celle du traducteur. Mais il s'agit là d'un sujet qui peut faire l'objet d'une étude distincte. Ce qu'il faut retenir cependant, c'est que la traduction de la culture se présente sous plusieurs formes différentes et qu'elle reste toujours problématique.

ANNEXES

ANNEXE 1

Ventilation des aspects culturels par oeuvres littéraires

A. Avec traduction

Asturias, Miguel-Angel.
El Señor Presidente - Monsieur le Président
Espagnol-Français. Roman à caractère politique
. Noms propres (toponymes)
. Noms propres (anthroponymes)
. Locutions

Beauvoir, Simone de.
Les belles images - Les Belles Images
Français-Anglais. Roman
. Noms propres (toponymes)
. Locutions
. Faits de culture (en vrac)
. Faits de culture (institutions)

Brink, André.
States of Emergency - États d'urgence
Anglais-Français. Roman psychologique
. Noms propres (anthroponymes)

Brogger, Suzanne.
Crème fraîche - Crème fraîche
Danois-Français. Roman
. Noms propres (toponymes)
. Noms propres (anthroponymes)

Butler, Samuel.
Erewhon/Erewhon Revisited - Erewhon/Nouveaux Voyages en Erewhon
Anglais-Français. Roman
. Noms propres (toponymes)
. Noms propres (anthroponymes)
. Locutions

Buzzati, Dino.
Un Amore - Un Amour
Italien-Français. Roman
. Noms propres (toponymes)
. Locutions
. Faits de culture (activités ludiques)

Caldwell, Erskine.
The Last Night of Summer - La dernière nuit de l'été
Anglais-Français. Roman
. Noms propres (toponymes)
. Locutions

God's Little Acre - Le petit arpent du Bon Dieu
Anglais-Français. Roman de mœurs
. Jeu de mots (paronymie)

Camus, Albert.
L'Étranger - The Stranger
Français-Anglais. Roman
. Noms propres (anthroponymes)
. Locutions

Carroll, Lewis.
Alice's Adventures in Wonderland - Alice au pays des merveilles
Anglais-Français. Conte pour enfants
. Noms propres (anthroponymes)
. Proverbes
. Jeu de mots (polysémie)
. Jeu de mots (homonymie)
. Jeu de mots (paronymie)
. Faits de culture (en vrac)

Charrière, Henri.

Banco - Banco

Français-Anglais. Roman autobiographique

- . Noms propres (anthroponymes)
- . Proverbes
- . Faits de culture (institutions)

Copi.

La vida es un tango - La Vie est un tango

Espagnol-Français. Roman

- . Noms propres (anthroponymes)
- . Faits de culture (en vrac)
- . Situations complexes

Corman, Avery.

Kramer versus Kramer - Kramer contre Kramer

Anglais-Français. Roman

- . Noms propres (toponymes)
- . Noms propres (éponymes)
- . Faits de culture (en vrac)
- . Faits de culture (sport)

Dickens, Charles.

David Copperfield - David Copperfield

Anglais-Français. Roman pour enfants

- . Noms propres (anthroponymes)

Dos Passos, John.

The Big Money - La Grosse Galette

Anglais-Français. Roman de moeurs

- . Jeu de mots (homonymie)

Fitzgerald, F. Scott.

The Great Gatsby - Gatsby le magnifique

Anglais-Français. Roman de moeurs

- . Noms propres (toponymes)

Fruttero, Carlo et Franco Lucentini.

La Donna della Domenica - La Femme du Dimanche

Italien-Français. Roman policier

- . Noms propres (toponymes)
- . Noms propres (anthroponymes)
- . Noms propres (éponymes)
- . Locutions

García Márquez, Gabriel.

La Mala Hora - La Mala Hora

Espagnol-Français. Roman à caractère politique

- . Locutions
- . Proverbes

Goscinnny, René et Albert Uderzo.

Astérix et Cléopâtre - Asterix and Cleopatra

Astérix le Gaulois - Asterix the Gaul - Asterix il Gallo

Le Cadeau de César - Asterix and Caesar's Gift - El Regalo del Cesar

Astérix et les Goths - Asterix and the Goths

Astérix chez les Belges - Asterix in Belgium - Asterix e i Belgi

Astérix Gladiateur

Français-Anglais-Italien-Espagnol. Bandes dessinées

- . Jeu de mots (polysémie)
- . Jeu de mots (paronymie)
- . Jeu de mots (caractère culturel-national)
- . Faits de culture (en vrac)
- . Faits de culture (activités ludiques)
- . Faits de culture (arts et lettres)

Hawkes, John.

Whistlejacket - Le photographe et ses modèles

Anglais-Français. Roman

- . Proverbes

Hemingway, Ernest.

Farewell To Arms - L'adieu aux armes

Anglais-Français. Roman

- . Jeu de mots (polysémie)
- . Faits de culture (en vrac)
- . Faits de culture (sport)
- . Situations complexes

Death in the Afternoon - Mort dans l'après-midi

Anglais-Français. Roman

- . Situations complexes

Lawrence, T. E.

The Mint - La matrice

Anglais-Français. Souvenirs de régiment

- . Proverbes

Lieberman, Herbert.

City of the Dead - *Nécropolis*

Anglais-Français. Roman

- . Noms propres (toponymes)
- . Noms propres (éponymes)
- . Faits de culture (institutions)

Montalban, Manuel Vasquez.

El laberinto de las aceitunas - *Le labyrinthe aux olives*

Espagnol-Français. Roman humoristique

- . Noms propres (toponymes)
- . Noms propres (anthroponymes)

Montherlant, Henri de.

Les bestiaires - *The Matador*

Français-Anglais. Roman

- . Situations complexes

Moravia, Alberto.

L'amore coniugale - *L'Amour conjugal*

Conjugal Love

Italien-Français-Anglais. Roman

- . Noms propres (toponymes)
- . Locutions

Orwell, George

Down and Out in Paris and London - *Dans la dèche à Paris et à Londres*

Anglais-Français. Récit d'aventures vécues

- . Faits de culture (en vrac)
- . Situations complexes

Roa Bastos, Augusto.

Io el Supremo - *Moi le Suprême*

Espagnol-Français. Roman à caractère politique

- . Proverbes

Robbins, Harold.

Where Love Has Gone - *En toute innocence*

Anglais-Français. Roman

- . Faits de culture (sport)

Sillitoe, Alan.

The Loneliness of the Long-distance Runner -

La solitude du coureur de fond.

Anglais-Français. Roman

- . Noms propres (anthroponymes)

Simenon, Georges.

L'inspecteur Cadavre - *El inspector Cadaver*

Français-Espagnol. Roman policier

- . Faits de culture (activités ludiques)
- . Faits de culture (institutions)

Soldati, Mario.

La sposa americana - *L'épouse américaine*

Italien-Français. Roman psychologique

- . Faits de culture (institutions)

Updike, John.

Rabbit Is Rich - *Rabbit est riche* - *Sei ricco,*

Coniglio

Anglais-Français-Italien. Roman de mœurs

- . Noms propres (toponymes)
- . Noms propres (anthroponymes)
- . Noms propres (éponymes)
- . Locutions
- . Jeu de mots (polysémie)
- . Jeu de mots (paronymie)
- . Jeu de mots (caractère culturel-national)
- . Jeu de mots (caractère culturel-universel)
- . Faits de culture (événements)
- . Faits de culture (activités ludiques)
- . Faits de culture (institutions)
- . Faits de culture (arts et lettres)
- . Faits de culture (sport)

Vargas Llosa, Mario.

¿Quién mató a Palomino Molero? - *Qui a tué Palomino Molero?*

Espagnol-Français. Roman à caractère politique.

- . Faits de culture (institutions)
- . Locutions

B. Sans traduction

Achebe, Chinua.

Arrow of God

Anglais. Roman africain

. Proverbes

Cecil, Henry.

Brothers in Law

Anglais. Roman humoristique

. Proverbes

Daninos, Pierre.

Les Carnets du major Thompson

Français. Roman humoristique

. Jeu de mots (polysémie)

Dekobra, Maurice.

La Madonne des Sleepings

Français. Roman cosmopolite

. Noms propres (toponymes)

. Locutions

Exbrayat, Charles.

Une brune aux yeux bleus

Français. Roman policier

. Locutions

Kazan, Elia.

America, America

Anglais. Roman

. Locutions

MacLean, Alistair.

Floodgate

Anglais. Roman d'espionnage

. Jeu de mots (polysémie)

Robbins, Harold.

Goodbye, Janette

Anglais. Roman

. Situations complexes

San-Antonio.

Ensemble de l'oeuvre

Français. Romans policiers à caractère humoristique

. Noms propres (anthroponymes)

Faut-il vous l'envelopper?

Français. Roman policier à caractère humoristique

. Jeu de mots (synonymie)

ANNEXE 2

Ventilation des oeuvres littéraires par aspects culturels

I. NOMS PROPRES

1. Toponymes

- . *La Donna della Domenica*
- . *El Señor Presidente*
- . *City of the Dead*
- . *The Last Night of Summer*
- . *Rabbit Is Rich*
- . *L'amore coniugale*
- . *Creme fraiche*
- . *Erewhon/Erewhon Revisited*
- . *El laberinto de las aceitunas*
- . *Les belles images*
- . *Kramer versus Kramer*
- . *The Great Gatsby*
- . *La Madonne des Sleepings*

2. Anthroponymes

- . *La Donna della Domenica*
- . *El Señor Presidente*
- . *Rabbit Is Rich*
- . *Creme fraiche*
- . *La vida es un tango*
- . *Alice's Adventures in Wonderland*
- . *L'Étranger*
- . *Erewhon/Erewhon Revisited*
- . *El laberinto de las aceitunas*
- . *Banco*
- . *States of Emergency*
- . *The Loneliness of the Long-distance Runner*
- . *David Copperfield*
- . *San-Antonio*

3. Éponymes

- . *La Donna della Domenica*
- . *City of the Dead*
- . *Rabbit Is Rich*
- . *Kramer versus Kramer*

II. LOCUTIONS ET PROVERBES

1. Locutions

- . *La Donna della Domenica*
- . *El Señor Presidente*
- . *The Last Night of Summer*
- . *Rabbit Is Rich*
- . *Un Amore*
- . *L'Étranger*
- . *La Mala Hora*
- . *L'amore coniugale*
- . *La Madonne des Sleepings*
- . *America, America*
- . *Erewhon/Erewhon Revisited*
- . *Les belles images*
- . *¿Quién mató a Palomino Molero?*

2. Proverbes

- . *Alice's Adventures in Wonderland*
- . *La Mala Hora*
- . *Io el Supremo*
- . *Banco*
- . *Whistlejacket*
- . *Arrow of God*
- . *Brothers in Law*
- . *The Mint*

III. HUMOUR ET JEU DE MOTS

1. Polysémie

- . *Rabbit Is Rich*
- . *Alice's Adventures in Wonderland*
- . *Les aventures d'Astérix*
- . *Floodgate*
- . *Les carnets du major Thompson*

2. Homonymie

- . *Alice's Adventures in Wonderland*
- . *The Big Money*

3. Paronymie

- . *Les aventures d'Astérix*
- . *God's Little Acre*
- . *Rabbit Is Rich*
- . *Alice's Adventures in Wonderland*

4. Synonymie

- . *Faut-il vous l'envelopper?*

5. Caractère culturel-national

- . *Rabbit Is Rich*
- . *Les aventures d'Astérix*

6. Caractère culturel-universel

- . *Rabbit Is Rich*

IV. FAITS DE CULTURE

1. Culture en vrac

- . *La vida es un tango*
- . *Alice's Adventures in Wonderland*
- . *Les aventures d'Astérix*
- . *Les belles images*
- . *Farewell to Arms*
- . *Kramer versus Kramer*
- . *Down and Out in Paris and London*

2. Événements

- . *Rabbit Is Rich*

3. Activités ludiques

- . *Rabbit Is Rich*
- . *Les aventures d'Astérix*
- . *Un Amore*
- . *L'inspecteur Cadavre*

4. Institutions

- . *Rabbit Is Rich*
- . *L'inspecteur Cadavre*
- . *La sposa americana*
- . *Les belles images*
- . *Banco*
- . *¿Quién mató a Palomino Molero?*
- . *City of the Dead*

5. Arts et lettres

- . *Rabbit Is Rich*
- . *Les aventures d'Astérix*

6. Sport

- . *Rabbit Is Rich*
- . *Farewell To Arms*
- . *Where Love Has Gone*
- . *Kramer versus Kramer*

ANNEXE 3

Autres exemples

I. NOMS PROPRES

1. Toponymes

The Great Gatsby (Fitzgerald, 1974, 80)

The sun had gone down behind the tall apartments of the movies stars in the **West Fifties**.

Gatsby le magnifique (Fitzgerald/Liona, 1967, 121)

Le soleil s'était caché derrière les hauts appartements de l'ouest, peuplés d'étoiles de cinéma.

L'élément toponymique n'a pas été traduit.

Un Amore (Buzzati, 1965, 259)

Va in cucina, siede sul sommier e cerca di leggere un numero di **Topolino** trovato nella scansia.

Un amour (Buzzati/Breitman, 1967, 285)

Il va dans la cuisine, s'assied sur un tabouret et tente de lire un **Mickey** trouvé sur une étagère.

Le célèbre personnage de Walt Disney a été naturalisé en Italie mais il a gardé son nom américain en France.

City of the Dead (Lieberman, 1977, 265)

Outside a Howard Johnson's on Eighth Street.

Nécropolis (Lieberman/Rambaud, 1977, 295)

Dans la 8e Rue, en face d'un restaurant Howard Johnson.

Pour indiquer la nature de l'établissement, le traducteur a eu recours à ce que Nida appelle un "classifier".

2. Anthroponymes

Dans *States of Emergency*, André Brink (1989, 14-15) évoque le soin méticuleux avec lequel il a choisi, pour son héroïne, un prénom qu'il voulait libre de toutes connotations afin qu'il puisse acquérir les siennes au fil du roman :

It is in the proper name that all the attributes and activities, all the biographical and psychological data converge to create the illusion of a person, a personality. What may appear to be a random choice to start with, gradually assumes the weight of inevitability, as the name functions like an electrical switch to turn on a whole current of associations within the text. So it would seem that, certainly at the outset, any name will do. Yet it is not quite so simple. Even names can condition readers, can 'tune in' a writer. What shall I call the young woman in my story? Isolde is too obvious, and besides, Wagner is not my favorite composer. Isola has a lighter tone to it and I could use the suggestion of an island in the name, but perhaps it is a trifle pretentious. Clara has a clear and windblown quality, but isn't it too aloof? And perhaps a syllable too short, which is why I must also discard the lovely Lisa. Teresa? Too much of the crusty old saint in it and besides, it is too dark. Helena would have been perfect, were it not so burdened by mythology. Alison? In many ways this would convey just what I have in mind - it suggests Carroll without being wholly determined by its archetype - but that closed final syllable displeases me. And the grandmother she will acquire in the course of the story would never approve of such an English name. So it will be Melissa, even if the name may bring with it overtones from the *Alexandria Quartet*. But the reader would do well to abandon prejudice and at this stage read into the name no more than the golden honey it alludes to.* It has a lightness and an airiness about it, but also the substance of three syllables, the last left open, inconclusive, tantalizing, a mystery, the beginning of a new alphabet in which anything is possible.

The important thing is that, at this stage, the name should still be open. All too soon it will be invaded and tarnished by meanings. Its limitless possibilities will be reduced to a circumscribed set of codes. It may acquire connotations of blondeness, of tumbling tresses, of vulnerability and youth, perhaps a touch of recklessness and impatience, headstrong rebellion; the taste of the forbidden fruit, acrid, astringent, then a sudden

sweetness; the name of a young woman eager to live fully, yet hesitant to take the plunge, caught in her own paradoxes: passionate and chaste, trusting and suspicious, carefree, wistful, mischievous, cynical, pensive and profane. All these attributes may, in time, be lured to the golden flypaper of that name. But for the time being, by all means, let us accept it as undetermined and intact, provisionally free, innocent. If only I could preserve it like that, protecting it the way one shelters a lit match against the wind for the briefest of moments before it flickers out, its existence accomplished and forgettable. In this instant, this last moment of freedom, it is equal only to itself: a name, a word, a triad of syllables, pure sound: Melissa.

*The original Melissa, I believe, was a Greek goddess who assumed once a year the form of a honey bee, in which shape she copulated with her consort and then killed him.

El Señor Presidente (Asturias, 1977, 285)

La pura China Canales, como la apodaban en el colegio, [...].

Monsieur le Président (Asturias/Pillement, 1968, 103)

[...] elle méritait le surnom de "China" qu'on lui donnait au collège et qui signifie à la fois *Chinoise et jolie fille du peuple*.

Le surnom de China ne se prête pas à une traduction directe comme dans le cas du personnage principal de l'oeuvre d'Asturias, *Cara de Angel*, qui devient dans la version française *Visage d'Ange*. Le traducteur a donc eu recours ici à une glose pour en dégager le sens.

3. Éponymes

Kramer versus Kramer (Corman, 1978, 65)

She was a tiny old woman who showed remarkable verve by talking non stop about her dietary needs, Breakstone's cottage cheese, not Friendship, Dannon yogurt, not Sealtest, [...].

Kramer contre Kramer (Corman/Gartenberg, 1980, 70)

C'était une petite bonne femme d'un certain âge qui faisait preuve d'une verve incomparable lorsqu'il s'agissait de son régime alimentaire : du fromage blanc *Gervais*, pas un autre; des yaourts *Danone*, pas des *Chambourcy*;

L'éponyme américain est remplacé par un éponyme français correspondant.

Rabbit Is Rich (Updike, 1981, 239)

Her teeth are bared as she hangs on, wrestling Charlie from behind like an eleven-year-old with **Band-Aids** on her knees.

Rabbit est riche (Updike/Rambaud, 1983, 304)

Lèvres retroussées, elle se cramponne, secoue Charlie par derrière comme une gamine de onze ans aux genoux zébrés de *sparadrap*.

L'éponyme américain cède sa place en français à un générique.

II. LOCUTIONS ET PROVERBES

1. Locutions

Les belles images (de Beauvoir, 1966, 182)

- Je ne savais pas que tu prenais cette histoire tellement à cœur.
- À cœur, oui; je n'ai peut-être plus de cœur, mais cette histoire, je la prends à cœur.

Les Belles Images (de Beauvoir/O'Brian, 1968, 153)

- *I had no idea you took this business so much to heart.*
- *To heart, yes; maybe I have no heart left, but this business--yes, I do take it to heart.*

Les deux langues permettent ici la même reprise dans le contexte de la locution originale.

2. Proverbes

The Mint (Lawrence, 1955, 95)

We wish, sometimes, the Air Council would temper wisdom to their innocent sheep.

La matrice (Lawrence/Étiemble, 1966, 116)

Nous souhaitons parfois qu'à ses innocentes brebis le Conseil de l'Air mesure la sagesse.

La déformation du proverbe anglais est répercutée par Étiemble, qui s'explique dans une note : "Lawrence arrange à sa façon le proverbe anglais : God tempers the wind to the shorn lamb : À brebis tondu Dieu mesure le vent."

III. JEU DE MOTS

1. Polysémie

Farewell to Arms (Hemingway, 1957, 75))

They asked me if we would declare war on Turkey. I said that it was doubtful. Turkey, I said, was our national bird but the joke translated so badly and they were so puzzled and suspicious that I said yes, we would probably declare war on Turkey.

Jeu de mots 'mental' qui défie la logique, car même si le texte est en anglais, la conversation est supposée se dérouler en italien. Or, comme on peut le voir, le jeu de mots est impossible dans cette langue :

Addio alle armi (Hemingway/Pivano, 1989, 82)

Mi chiesero se avremmo dichiarato guerra alla *Turchia*. Dissi che non credevo. Il *tacchino* (1), dissi, era il nostro *uccello nazionale* ma lo scherzo era così difficile da tradurre e loro erano così perplessi e sospettosi che dissi di sì, era probabile che dichiarassimo guerra alla Turchia.

(1) *Turkey* significa Turchia e tacchino.

Et il en est de même en français :

L'adieu aux armes (Hemingway/Coindreau, 1965, 66)

Ils me demandèrent si nous déclarerions la guerre à la *Turquie*. Je répondis que c'était douteux. "*Turkey* (1), dis-je, est notre *oiseau national*"; mais le calembour traduit était très mauvais; ils avaient l'air de ne pas comprendre et de se méfier, aussi dis-je que oui, que probablement nous déclarerions la guerre à la Turquie.

(1) *Turkey* signifie en anglais Turquie et dinde.

2. Paronymie

Alice's Adventures in Wonderland (L. Carroll)

He taught us Laughing and Grief, they used to say (1954, 105).

Alice au pays des merveilles

On disait qu'il enseignait le *Patin* et la *Grefte* (Papy, 1977, 156).
Il enseignait, disait-on, le *Patin* et le *Break* (Parisot, 1979, 175).
Il enseignait le *Rire* et le *Chagrin*, disait-on (Bay, 1980, 138).

Papy et Parisot ont recréé la paronymie, mais le rapport d'opposition qui existe entre les deux termes anglais disparaît en français. Bay s'est contenté d'une traduction directe, où la paronymie disparaît.

IV. FAITS DE CULTURE

1. Culture en vrac

Kramer versus Kramer (Corman, 1978, 29)

The boredom is "self-inflicted," Amy said crisply, Joanna feeling as though she had just received an F in deportment.

Kramer contre Kramer (Corman/Gartenberg, 1980, 34)

Si l'on s'ennuie, c'est que l'on "choisit" de s'ennuyer, décréta Amy sévèrement. Joanna eut l'impression d'avoir obtenu *un zéro de conduite*.

La notation au moyen de lettres n'est pas utilisée en France.

Les belles images (de Beauvoir, 1966, 152)

Croix de bois, croix de fer, si je mens je vais en enfer, dit-il avec solennité, comme quand elle était petite.

Les Belles Images (de Beauvoir/O'Brian, 1968, 128)

See *this is wet, and this is dry? Rot my heart if I tell a lie*, he said solemnly, as he had when she was a little girl.

Les enfants (en général) de chaque culture ont leur propre serment pour établir qu'ils disent la vérité.

Down and Out in Paris and London (Orwell, 1970, 178)

A tramp tramps, not because he likes it, but for the same reason as a car keeps to the left; because there happens to be a law compelling him to do so.

Dans la dèche à Paris et à Londres (Orwell/Pétris, 1982, 261)

Un vagabond vagabonde non parce que cela lui plaît, mais pour une raison identique à celle qui pousse l'*automobiliste anglais à tenir sa gauche* : parce qu'il y a une loi qui l'y contraint.

Étant donné qu'il s'agit d'une affirmation à caractère général, on aurait pu remplacer "gauche" par "droite" pour adapter la situation à celle que connaît le lecteur français. Mais l'action se situant à Londres, le traducteur a préféré apporter une précision : *l'automobiliste anglais*.

2. Événements

Rabbit Is Rich (Updike)

Speaking of the Kennedys, Charlie puts in, [...] the papers are sure giving Chappaquiddick another go-around. You wonder, how much more can they say about a guy on his way to neck who drives off a bridge instead?

Rabbit est riche (Updike/Rimbaud)

Parlant des Kennedy, glisse Charlie, [...] les journaux viennent une fois de plus de déterrer l'*histoire de Chappaquiddick*, et ils s'en paient. À se demander ce qu'ils peuvent encore trouver à dire sur un type qui, parti pour peloter sa petite amie, se débrouille pour passer par-dessus un pont.

Même si, en son temps, la nouvelle de l'accident d'Edward Kennedy a été largement diffusée à l'étranger, elle n'est certainement pas restée dans les mémoires autant que Watergate par exemple. *Chappaquiddick* risque donc de ne pas évoquer grand-chose pour les lecteurs français.

3. Institutions

¿Quien mató a Palomino Molero? (Vargas Llosa, 1986, 128)

Habían llegado al Puesto de la Guardia Civil. El guardia de turno [...] se había marchado sin dejar ningún aviso y la puerta estaba cerrada.

Qui a tué Palomino Molero? (Vargas Llosa/Bensoussan, 1987, 131)

Ils étaient arrivés au poste de gendarmerie. La sentinelle en faction [...] était partie sans laisser aucun avis et la porte était fermée.

Utilisation pour *guardia civil* et *guardia* d'un équivalent français, ce qui enlève à la couleur locale. Il aurait été préférable, à notre avis, de transcrire ces termes en les accompagnant d'une note de bas de page, ou d'une glose comme l'a fait un auteur, Henri Charrière, qui écrit dans *Banco* (1972, 316) : "L'opposition s'organise dans la clandestinité et la terrible *Seguridad Nacional*, la police politique, entre en action."

4. Arts et lettres

Le Cadeau de César (Goscinny-Uderzo, 1974, 31)

Roméomontaigus : Tu as un gros nez...un très gros nez!
 Astérix : Ce n'est pas très drôle, Romain!
 Tu aurais pu dire : c'est un menhir!
 Que dis-je un menhir?
 C'est un dolmain!

Pastiche de la célèbre tirade du nez écrite par Edmond Rostand dans *Cyrano de Bergerac* (1930, 44) :

Le vicomte : Vous...vous avez un nez...heu...un nez...très grand.
 [...]
 Cyrano : Ah! non! c'est un peu court, jeune homme!
 On pouvait dire...Oh! Dieu!...bien des choses en somme,
 En variant le ton, - par exemple, tenez :
 [...]
 Descriptif : *C'est un roc!...c'est un pic!...c'est un cap!
 Que dis-je, c'est un cap?...C'est une péninsule!"

Asterix and Caesar's Gift (Goscinny-Uderzo/Bell-Hockridge, 1977, 31)

Tremensdelirius¹⁰ : I am more an antique Roman than a Dane...
 Asterix : You're fat, and scant of breath... This will melt a bit of your too, too solid flesh!
 Give us the foils : come on!

À Edmond Rostand est venu se substituer Shakespeare, dont on reconnaît ces vers tirés de *Hamlet* :

I am more an antique Roman than a Dane, (V, ii)
 O, that this is too too solid flesh would melt, (I,ii)

El regalo del Cesar (Goscinny-Uderzo/Mora, 1978, 31)

Romeomontescus¹¹ : ¡Tienes una gran nariz...! ¡Una narizota!
 Asterix : ¡Y sin embargo, Romano, me has llamado "enano"...! ¡Y no "Cyrano"! ¿Acaso crees que no alcanza mi mano...?

Plus d'allusion littéraire. Cyrano est cité nommément, mais il ne fait pas partie de la culture espagnole.

¹⁰ Nom de Roméomontaigus dans la version anglaise.

¹¹ Nom de Roméomontaigus dans la version espagnole.

5. Sport

Kramer versus Kramer (Corman, 1978, 133)

He hit a home run once in the schoolyard in pinching-in stick-ball off a fast ball from Stuie Mazlow, the best pitcher on the block, who watched in anger as the ball cleared the roof.

Kramer contre Kramer (Corman/Gartenberg, 1980, 135)

Un jour, il avait *marqué un but* devant Stuie Mariow, le meilleur *buteur* de la bande, et Stuie avait suivi la balle du regard en verdissant de rage.

On ne retrouve pas l'action du texte original, ce qui se comprend puisqu'il s'agit de baseball, mais la tentative d'adaptation manque quelque peu de logique puisqu'il est question de marquer un but devant le meilleur buteur.

ANNEXE 4

**Extrait de Rabbit Is Rich (original et traductions) utilisé
pour les études générale (pp. 3-12) et détaillée (pp. 3-5)**

Légende

- Noms propres : bleu
- Mesures : vert
- Locutions : orange
- Jeux de mots : jaune
- Faits de culture : violet

Rabbit Is Rich

I

RUNNING out of gas, Rabbit Angstrom thinks as he stands behind the summer-dusty windows of the Springer Motors display room watching the traffic go by on Route 111, traffic somehow thin and scared compared to what it used to be. The fucking world is running out of gas. But they won't catch him, not yet, because there isn't a piece of junk on the road gets better mileage than his Toyotas, with lower service costs. Read *Consumer Reports*, April issue. That's all he has to tell the people when they come in. And come in they do, the people out there are getting frantic, they know the great American ride is ending. Gas lines at ninety-nine point nine cents a gallon and ninety per cent of the stations to be closed for the weekend. The governor of the Commonwealth of Pennsylvania calling for five-dollar minimum sales to stop the panicky topping-up. And truckers who can't get diesel shunting at their own trucks, there was an incident right in Diamond County along the Pottsville Pike. People are going wild, their dollars are going rotten, they shell out like there's no tomorrow. He tells them, when they buy a Toyota, they're

RABBIT IS RICH

Ten years ago when Rabbit got laid off as a Linotyper and reconciled with Janice, her father took him on as salesman and when the time was ripe five years later had the kindness to die. Who would have thought such a little tense busy bird of a man could get it up for a massive coronary? Hypertense: his diastolic had been up around one-twenty for years. Loved salt. Loved to talk Republican, too, and when Nixon left him nothing to say he had kind of burst. Actually, he had lasted a year into Ford, but the skin of his face was getting tighter and the red spots where the cheek and jaw bones pressed from underneath redder. When Harry looked down at him rouged in the coffin he saw it had been coming, Fred hadn't much changed. From the way Janice and her mother carried on you would have thought a mixture of Prince Valiant and Moses had bit the dust. Maybe having already buried both his own parents made Harry hard. He looked down, noticed that Fred's hair had been parted wrong, and felt nothing. The great thing about the dead, they make space.

While old man Springer was still prancing around life at the lot was hard. He kept long hours, held the showroom open on winter nights when there wasn't a snowplow moving along Route 111, was always grinding away in that little high-pitched grinder of a voice about performance guidelines and washout profits and customer servicing and whether or not a mechanic had left a thumbprint on some heap's steering wheel or a cigarette butt in the ashtray. When he was around the lot it was like they were all trying to fill some big skin that Springer spent all his time and energy imagining, the ideal Springer Motors. When he died that skin became Harry's own, to stand around in loosely. Now that he is king of the lot he likes it here, the acre of asphalt, the new-car smell present even in the pamphlets and pep talks Toyota mails from California, the shampooed carpet wall to wall, the yellowing basketball feats up on the walls along with the plaques saying Kiwanis and Rotary and C of C and the trophies on a high shelf won by the Little League teams the company sponsors, the ample square peace of this masculine place spiced by the girls in billing and reception that come and

: 5 :

RABBIT IS RICH

turning their dollars into yen. And they believe them. A hundred twelve units new and used moved in the first five months of 1979, with eight Corollas, five Coronas including a Luxury Edition Wagon, and that Celica that Charlie said looked like a Pimpobile, unloaded in these first three weeks of June already, at an average gross mark-up of eight hundred dollars per sale. Rabbit is rich.

He owns Springer Motors, one of the two Toyota agencies in the Brewer area. Or rather he co-owns a half-interest with his wife Janice, her mother Bessie sitting on the other half inherited when old man Springer died five years back. But Rabbit feels as though he owns it all, showing up at the showroom day after day, riding herd on the paperwork and the payroll, swinging in his clean suit in and out of Service and Parts where the men work filmed with oil and look up white-eyed from the bulb-lit engines as in a kind of underworld while he makes contact with the public, the community, the star and spearpoint of all these two dozen employees and hundred thousand square feet of working space which seem a wide shadow behind him as he stands there up front. The wall of imitation boards, really sheets of random-grooved Masonite around the door into his office is hung with framed old clippings and team portraits, including two all-county tens, from his days as a basketball hero twenty years ago—no, more than twenty years now. Even under glass, the clippings keep yellowing, something in the chemistry of the paper apart from the air, something like the deepening taint of sin people used to try to scare you with. ANGSTROM HITS FOR 42. "Rabbit" Leads, Mr. Judge Into Semi-Finals. Resurrected from the attic where his dead parents had long kept them, in scrapbooks whose mucilage had dried so they came loose like snakeskins, these clippings thus displayed were Fred Springer's idea, along with that phrase about an agency's reputation being the shadow of the man up front. Knowing he was dying long before he did, Fred was getting Harry ready to be the man up front. When you think of the dead, you got to be grateful.

: 4 :

R A B B I T I S R I C H

go under old Mildred Krout, and the little cards printed with HAROLD C. ANGSTROM on them and CHIEF SALES REPRESENTATIVE. The man up front. A center of sorts, where he had been a forward. There is an airiness to it for Harry, standing there in his own skin, casting a shadow. The cars sell themselves, is his philosophy. The Toyota commercials on television are out there all the time, preying on people's minds. He likes being part of all that; he likes the nod he gets from the community, that had overlooked him like dirt ever since high school. The other men in Rotary and Chamber turn out to be the guys he played ball with back then, or their ugly younger brothers. He likes having money to float in, a big bland good guy is how he sees himself, six three and around two ten by now, with a forty-two waist the suit salesman at Kroll's tried to tell him until he sucked his gut in and the man's thumb grudgingly inched the tape tighter. He avoids mirrors, when he used to love them. The face far behind him, crew-cut and thin-jawed with sleepy predatory teen-age eyes in the glossy team portraits, exists in his present face like the chrome bones of a grille within the full front view of a car and its fenders. His nose is still small and straight, his eyes maybe less sleepy. An ample blown-dry-looking business-man's haircut masks his ear tips and fills in where his temples are receding. He didn't much like the counterculture with all its drugs and draft-dodging but he does like being allowed within limits to let your hair grow longer than those old Marine cuts and to have it naturally fluff out. In the shaving mirror a chaos of wattles and slack cords blooms beneath his chin in a way that doesn't bear study. Still, life is sweet. That's what old people used to say and when he was young he wondered how they could mean it.

Last night it hailed in Brewer and its suburbs. Stones the size of marbles leaped up from the slant little front yards and drummed on the tin signs supporting flickering neon downtown; then came a downpour whose puddles reflected a dawn gray as stone. But the day has turned breezy and golden and the patched and white-striped asphalt of the lot is dry, late in the

R A B B I T I S R I C H

afternoon of this long last Saturday in June and the first of calendar summer. Usually on a Saturday Route 111 is buzzing with shoppers pillaging the malls hacked from the former fields of corn, rye, tomatoes, cabbages, and strawberries. Across the highway, the four concrete lanes and the median divider of aluminum battered by many forgotten accidents, stands a low building faced in dark clinker brick that in the years since Harry watched its shell being slapped together of plywood has been a succession of unsuccessful restaurants and now serves as the Chuck Wagon, specializing in barbecued take-outs. The Chuck Wagon too seems quiet today. Beyond its lot littered with flattened take-out cartons a lone tree, a dusty maple, drinks from a stream that has become a mere ditch. Beneath its branches a picnic table rots unused, too close to the overflowing dumpster the restaurant keeps by its kitchen door. The ditch marks the bound of a piece of farmland sold off but still awaiting its development. This shapely old maple from its distance seems always to be making to Harry an appeal he must ignore.

He turns from the dusty window and says to Charlie Stavros, "They're running scared out there."

Charlie looks up from the desk where he is doing paperwork, the bill of sale and NV-1 on a '74 Barracuda & they finally moved for twenty-eight hundred yesterday. Nobody wants these old guzzlers, though you got to take them on trade-in. Charlie handles the used cars. Though he has been with Springer Motors twice as long as Harry, his desk is in a corner of the showroom, out in the open, and the title on his card is SENIOR SALES REPRESENTATIVE. Yet he bears no grudge. He sets down his pen even with the edge of his papers and in response to his boss asks, "Did you see in the paper the other day where some station owner and his wife somewhere in the middle of the state were pumping gas for a fine and one of the cars slips its clutch and crushes the wife against the car next in line, broke her hip I think I read, and while the husband was holding her and begging for help the people in the cars instead of giving him any help took over the pumps and gave themselves free gas?"

R A B B I T I S R I C H

"Yeah," Harry says, "I guess I heard that on the radio, though it's hard to believe. Also about some guy in Pittsburgh who takes a couple of two-by-fours with him and drives his back wheels up on them so as to get a few more cents' worth of gas in his tank. That's fanatical."

Charlie emits a sardonic, single-syllabled laugh, and explains, "The little man is acting like the oil companies now. I'll get mine, and screw you."

"I don't blame the oil companies," Harry says tranquilly. "It's too big for them too. Mother Earth is drying up, is all."

"Shit, champ, you never blame anybody," Stavros tells the taller man. "Skylab could fall on your head right now and you'd go down saying the government had done its best."

Harry tries to picture this happening and agrees, "Maybe so. They're strapped these days like everybody else. About all the feds can do these days is meet their own payroll."

"That they're guaranteed to do, the greedy bastards. Listen, Harry. You know damn well Carter and the oil companies have rigged this whole mess. What does Big Oil want? Bigger profits. What does Carter want? Less oil imports, less depreciation of the dollar. He's too chicken to ration, so he's hoping higher prices will do it for him. We'll have dollar-fifty no-lead before the year is out."

"And people'll pay it," Harry says, serene in his middle years. The two men fall silent, as if arrived at a truce, while the scared traffic kicks up dust along the business strip of Route 111 and the unbought Toyotas in the showroom exude new-car smell. Ten years ago Stavros had had an affair with Harry's wife Janice. Harry thinks of Charlie's prick inside Janice and his feeling is hostile and cozy in almost equal proportions, coziness getting the edge. At the time he took his son-in-law on, old man Springer asked him if he could stomach working with him, Charlie. Rabbit didn't see why not. Sensing he was being asked to bargain, he said he'd work with him, not under him. *No question of that, you'd be under me only, as long as I'm among the living.* Springer had promised: *you two'll work side by side.*

R A B B I T I S R I C H

Side by side then they had waited for customers in all weathers and bemoaned their boss's finickiness and considered monthly which of the used cars on inventory would never move and should be wholesaled to cut carrying costs. Side by side they had suffered with Springer Motors as the Datsun franchise came into the Brewer area, and then those years when everyone was buying VWs and Volkswagens, and now the Hondas and Le Cars presenting themselves as the newest thing in cute economy. In these nine years Harry added thirty pounds to his frame while Charlie went from being a chunky Greek who when he put on his shades and a checked suit looked like an enforcer for the local numbers racket to a shrivelled little tipster-type. Stavros had always had a tricky ticker, from rheumatic fever when he was a boy. Janice had been moved by this, this weakness hidden within him, his squarish chest. Now like a flaw ramifying to the surface of a crystal his infirmity has given him that dehydrated prissy look of a reformed rummy, of a body preserved day to day by taking thought. His eyebrows that used to go straight across like an iron bar have dwindled in to be two dark clumps, disconnected, almost like the charcoal dabs clowns wear. His sideburns have gone white but the top of his hair looks dyed in a broad stripe. Each morning at work Charlie changes his lavender-tinted black hornrims for ones with amber lenses the instant he's indoors, and walks through the day's business like a grizzled old delicate ram who doesn't want to slip on a crag and fall. *Side by side, I promise you.* When old man Springer promised that, when he turned his full earnestness on anything, the pink patches in his face glowed red and his lips tightened back from his teeth so you thought all the more of his skull. Dirty yellow teeth loaded with gum-line fillings, and his mustache never looked quite even, or quite clean.

The dead, Jesus. They were multiplying, and they look up begging you to join them, promising it is all right, it is very soft down here. Pop, Mom, old man Springer, Jill, the baby called Becky for her little time, Tothero. Even John Wayne, the other day. The obituary page every day shows another stalk

of a harvest endlessly rich, the faces of old teachers, customers, local celebrities like himself flashing for a moment and then going down. For the first time since childhood Rabbit is happy, simply, to be alive. He tells Charlie, "I figure the oil's going to run out about the same time I do, the year two thousand. Seems funny to say it, but I'm glad I lived when I did. These kids coming up, they'll be living on table scraps. We had the meal."

"You've been sold a bill of goods," Charlie tells him. "You and a lot of others. Big Oil has enough reserves located right now to last five hundred years, but they want to ooze it out. In the Delaware Bay, right now I heard there's seventeen supertankers, seventeen, at anchor waiting for the prices to go up enough for them to come into the South Philly refineries and unload. Meanwhile you get murdered in gas lines."

"Stop driving. Run," Rabbit tells him. "I've begun this jogging thing and it feels great. I want to lose thirty pounds." Actually his resolve to run before breakfast every day, in the dew of the dawn, lasted less than a week. Now he contents himself with trotting around the block after supper sometimes to get away from his wife and her mother while they crab at each other.

He has touched a sore point. Charlie confides as if to the NV-1 form, "Doctor tells me if I try any exercise he washes his hands."

Rabbit is abashed, slightly. "Really? That's not what that Doctor Whatsisname used to say. White. Paul Dudley White."

"He died. Exercise freaks are dropping down dead in the parks like flies. It doesn't get into the papers because the fitness industry has become big bucks. Remember all those little health-food stores hippies used to run? You know who runs 'em now? General Mills."

Harry doesn't always know how seriously to take Charlie. He does know, in relation to his old rival, that he is hearty and huge, indisputably preferred by God in this chance matter of animal health. If Janice had run off with Charlie like she wanted to she'd be nothing but a nursemaid now. As is, she plays tennis three, four times a week and has never looked sharper. Harry

keeps wanting to soften himself above Charlie, protect the more fragile man from the weight of his own good fortune. He keeps silent, while Charlie's mind works its way back from the shame and shadow of his doctor washing his hands, back into memory's reserves of energy. "Gasoline," he suddenly says, giving it that Greek cackle, almost a wheeze. "Didn't we used to burn it up? I had an Imperial once with twin carburetors and when you took off the filter and looked down through the inlet valve when the thing was idling it looked like a toilet being flushed."

Harry laughs, wanting to ride along. "Cruising," he says, "after high school got out, there was nothing to do but cruise. Back and forth along Central, back and forth. Those old V-8s. What do you think they got to the gallon? Ten, twelve miles? Nobody ever thought to keep track."

"My uncles still won't drive a little car. Say they don't want to get crumpled if they meet a truck."

"Remember Chicken? Funny more kids weren't killed than were."

"Cadillacs. If one of his brothers got a Buick with fins, my father had to have a Cadillac with bigger fins. You couldn't count the taillights, it looked like a carton of red eggs."

"There was one guy at Mt. Judge High, Don Eberhardt, 'd get out on the running board of his Dad's Dodge when it was going down the hill behind the box factory and steer from out there. All the way down the hill."

"First car I bought for myself, it was a '48 Studebaker, with that nose that looked like an airplane. Had about sixty-five thousand miles on it, it was the summer of '53. The dig-out on that thing! After a stoplight you could feel the front wheels start to lift, just like an airplane."

"Here's a story. One time when we were pretty newly married I got sore at Janice for something, just being herself probably, and drove to West Virginia and back in one night. Crazy. You couldn't do that now without going to the savings bank first."

"Yeah," Charlie says slowly, saddened. Rabbit hadn't wanted

RABBIT IS RICH

to sadden him. He could never figure out, exactly, how much the man had loved Janice. "She described that. You did a lot of roaming around then."

"A little. I brought the car back though. When she left me, she took the car and kept it. As you remember."

"Do I?"

He has never married, and that says something flattering, to Janice and therefore to Harry, the way it's worked out. A man fucks your wife, it puts a new value on her, within limits. Harry wants to restore the conversation to the cheerful plane of dwindling energy. He tells Stavros, "Saw a kind of funny joke in the paper the other day. It said, You can't beat Christopher Columbus for mileage. Look how far he got on three galleons." He pronounces the crucial word carefully, in three syllables; but Charlie doesn't act as if he gets it, only smiles a one-sided twitch of a smile that could be in response to pain.

"The oil companies made us do it," Charlie says. "They said, Go ahead, burn it up like madmen, all these highways, the shopping malls, everything. People won't believe it in a hundred years, the sloppy way we lived."

"It's like wood," Harry says, groping back through history, which is a tinted fog to him, marked off in centuries like a football field, with a few dates—1066, 1776—pinpointed and a few faces—George Washington, Hitler—hanging along the sidelines, not cheering. "Or coal. As a kid I can remember the anthracite resting down the old coal chute, with these red dots they used to put on it. I couldn't imagine how they did it, I thought it was something that happened in the ground. Little elves with red brushes. Now there isn't any anthracite. That stuff they strip-mine now just crumbles in your hand." It gives him pleasure, makes Rabbit feel rich, to contemplate the world's wasting, to know that the earth is mortal too.

Légende

Noms propres	:	bleu
Mesures	:	vert
Locutions	:	orange
Jeux de mots	:	jaune
Faits de culture	:	violet

Rabbit est riche

CHAPITRE I

On va bientôt manquer d'essence, se dit Rabbit Angstrom, planté en ce jour d'été derrière la vitrine poussiéreuse de l'Agence Springer, et qui suit des yeux la circulation sur la Route III, une circulation plutôt clairsemée et timide, comparée à ce qu'elle était jadis. Cette foutue planète va bientôt manquer d'essence. Mais lui s'en tirera, question consommation et frais d'entretien, y a pas de bagnole plus économique que ses Toyota. Dixit *Le Bulletin du Consommateur*, numéro d'avril. Voilà ce qu'il leur dit, aux gens qui passent se renseigner. Et des gens, il en passe, les gens, ils deviennent frénétiques, ils le savent, pour l'Amérique, l'âge d'or touche à sa fin. Files d'attente devant les pompes, l'essence à 20 cents le litre et 90 % des stations-service obligées de fermer le week-end. Voilà le gouverneur du Commonwealth de Pennsylvanie qui interdit de servir moins de cinq dollars par client, pour empêcher les gens de relaire le plein par panique. Et les chauffeurs de poids lourds qui ne trouvent pas à se ravitailler en gazole, bousillent leurs propres camions, il y a eu un incident ici même dans le canton de Diamond, sur l'autoroute de Pottsville. Les gens perdent la tête, leurs dollars leur pourrissent dans les mains, ils gaspillent comme si c'était la fin du monde. A ceux qui lui achètent une Toyota, il explique qu'en fait, ils changent leurs dollars en yens. Et ils y croient. Cent douze véhicules, neufs ou d'occasion, lui sont passés entre les mains dans les premiers mois de 1979, dont huit Corolla et

vingt-cinq Corona, entre autres un break Luxury, et la Celica qui, d'après Charlie, ressemblait à une grosse Pimpmobile, vendus rien que dans les trois premières semaines de juin, avec un bénéfice moyen net de huit cents dollars. Rabbit est riche.

Il est le propriétaire de l'Agence Springer Motors, une des deux agences Toyota du secteur de Brewer. Ou plutôt, il en est copropriétaire par moitié avec sa femme Janice, sa belle-mère Bessie conservant jalousement l'autre moitié dont elle a hérité à la mort du vieux Springer, voici déjà cinq ans. Mais Rabbit a le sentiment que le tout lui appartient, à force de se pointer jour après jour à l'agence, de suer sang et eau sur les paperasses et les comptes, de se pavaner tiré à quatre épingles entre le Magasin et l'Atelier où, comme dans un monde souterrain, s'affairent les mécaniciens barbouillés de cambouis qui à son passage lèvent leurs yeux blancs plongés dans les entrailles des moteurs inondés d'une lumière crue, tandis que lui s'occupe des contacts avec le public, la communauté, lui la vedette et le fer de lance de ces deux douzaines d'employés et de ces trente mille mètres carrés d'atelier, qui projettent comme une grande ombre derrière lui, la figure de proue. De part et d'autre de la porte qui mène à son bureau, le mur de faux bois, en fait des plaques d'Isorel striées de rainures irrégulières, est décoré de vieilles coupures de presse et de portraits encadrés d'équipes sportives y compris deux équipes de basket-ball championnes du canton, souvenirs de son époque de gloire, il y a vingt ans — non, plus de vingt ans maintenant. Même sous verre, les coupures persistent à jaunir, une réaction bizarre du papier tenu à l'abri de l'air, une souillure de plus en plus sombre, comme celle du péché dont jadis vous menaçaient les gens. ANGSTROM, FRÖLE 42. « Rabbit » hisse Mr. Judge en Semi-Finale. Exhumées du grenier où pieusement ses défunts parents les avaient longtemps conservées, dans des albums tellement desséchés que la colle avait fini par s'effriter comme une peau de serpent, ces coupures affichées sur le mur étaient une idée de Fred Springer, tout

comme la formule selon laquelle la réputation d'une agence est l'ombre de l'homme qui en est la figure de proue. Sachant qu'il allait mourir longtemps avant le jour de sa mort, Fred préparait Harry à devenir la figure de proue. Surtout, pas d'ingratitude envers les morts.

Lorsqu'il y a maintenant dix ans, Rabbit avait perdu son emploi de lino et s'était réconcilié avec Janice, son beau-père l'avait embauché comme représentant et, cinq ans plus tard la conjoncture avait été mûre, il avait eu le beau geste de mourir. Qui aurait jamais cru que ce petit homme tendu et affairé puisse être emporté par un gros infarctus ? Hypertension : depuis des années, son rythme cardiaque batifolait dans les 120. Il adorait le sel. En outre il adorait jouer les tribuns républicains, et, du jour où Nixon l'avait privé d'arguments, il avait piqué une sorte d'attaque. En réalité, il avait tenu un an du temps de Ford, mais la peau de son visage devenait de plus en plus tendue, et de plus en plus rouges les taches qui marbraient ses pommettes et ses maxillaires. En le contemplant allongé tout fardé dans son cercueil, Harry avait compris que la mort le guettait depuis longtemps, Fred n'avait guère changé. A la façon dont Janice et sa mère s'étaient comportées, on aurait pu croire qu'un mélange de Prince Vaillant et de Moïse venait de mordre la poussière. Harry avait déjà enterré son père et sa mère, peut-être cela l'avait-il endurci. Il baissa les yeux, constata que l'on avait fait à Fred une rale du mauvais côté, et ne ressentit rien. Les morts déblaient, voilà ce qui est magnifique !

Du temps où le vieux Springer caracolait de bon cœur, la vie était dure à l'agence. Il imposait des horaires impossibles, gardait le hall ouvert par les nuits d'hiver quand pas un seul chasse-neige n'opérait sur la III, ne cessait de râler de sa petite voix aigre et ronchonnait à tout propos, courbes de rendement, baisse des bénéfices, accueil des clients, savoir si oui ou non un malheureux mécanicien n'avait pas laissé une empreinte de pouce sur le volant d'une foutue guimbarde ou un mégot dans un cendrier. Lorsqu'il rôdait dans le garage, on aurait dit que tous s'évertuaient à remplir une outre

énorme que Springer mettait tout son temps et son énergie à imaginer, l'Agence Springer idéale. Du jour où il mourut, cette outre devint celle de Harry, où il eut l'impression de nager ; maintenant qu'il est le roi de l'agence, il aime ça, le demi-hectare d'asphalte, l'odeur de voitures neuves qui imprègne jusqu'aux brochures et prospectus que Toyota leur envoie de Californie, le tapis champanne qui garnit tout le sol, les glorieuses photos jaunissantes de champions du basket accrochées sur les murs en compagnie des plaques à la gloire des Kiwanis, du Rotary et des Knights of Columbus ; et aussi juchés sur une haute étagère, les trophées des équipes de Juniors que commandite la firme, la sérénité à toute épreuve de ce lieu viril épicée par les employés de la comptabilité et de la réception qui se succèdent sous la férule de la vieille Mildred Kroust, et les petites cartes gravées qui annoncent HAROLD C. ANGSTROM et DIRECTEUR COMMERCIAL. La figure de proue. En quelque sorte un pilier, lui qui jadis jouait comme avant. Tout cela pour Harry, planté là bien réel et qui projette son ombre, est paré d'allégresse. Les voitures se vendent toutes seules, telle est sa philosophie. Les publicités Toyota défilent à la télé, dévorant l'esprit des gens. L'idée qu'il fait partie de tout cela lui plaît, comme lui plaît le respect dont le gratifie la communauté qui, depuis ses années de lycée, l'avait toujours snobé et traité comme de la merde.

Au Rotary ou à la Chambre de Commerce, les types qu'il fréquente sont précisément ceux avec qui il jouait autrefois au ballon, ou leurs minables petits frères. Il aime avoir de l'argent plein les poches, un brave type solide et sans histoires, c'est ainsi qu'il se voit, un mètre quatre-vingt-dix et dans les cent kilos maintenant, avec cent trois de tour de taille comme a voulu l'en persuader à l'essayage le vendeur de chez Kroll, jusqu'au moment où il a rentré le ventre un bon coup, forçant l'autre à resserrer le mètre de deux bons centimètres du bout du pouce et à contrecœur. Lui qui autrefois adorait les miroirs, il les évite. Ce visage si loin derrière lui, cheveux en brosse, mâchoire mince et yeux

endormis d'adolescent prédateur sur les glorieuses photos de groupe, existe dans son visage actuel comme les arêtes chromées d'une calandre plaquée sur le devant et les pare-chocs d'une voiture. Son nez est toujours petit et droit, ses yeux un rien moins endormis peut-être. Une coiffure bouffante et nette d'homme d'affaires masque le bout de ses oreilles et se gonfle à l'endroit où ses tempes se dégagent. Il n'a jamais trop aimé la contre-culture, toutes ces histoires de drogue et de refus de service militaire, mais par contre, il aime bien pouvoir sans outrance porter les cheveux plus longs qu'autrefois dans les Marines et les laisser bouffer naturellement. Dans le miroir à barbe, un fouillis de rides et de tendons lâches s'épanouit sous son menton de façon intolérable. Pourtant, la vie est douce. C'est ce que disaient toujours les vieux et, quand il était jeune, il se demandait comment ils pouvaient penser une chose pareille.

La nuit dernière, la grêle est tombée sur Brewer et sa banlieue. Des grêlons gros comme des billes bondissaient sur le sol en pente des courettes et tambourinaient sur les enseignes en aluminium qui, dans le centre, soutiennent les néons clignotants ; avait suivi une grosse averse dont les flaques reflétaient une aube grise comme de l'ardoise. Puis le temps avait changé, la journée avait été tonique et dorée et, à l'agence, l'asphalte rapiécé et strié de blanc est sec, en cette fin d'après-midi de ce long dernier samedi de juin qui est aussi le premier jour officiel de l'été. D'habitude, le samedi, la III bourdonne d'acheteurs accourus piller les supermarchés taillés dans les champs où jadis poussaient le blé, le seigle, les tomates, les choux et les fraises. De l'autre côté de l'autoroute, quatre voies de béton que sépare la glissière à l'aluminium cabossé par tant d'accidents oubliés, se dresse un bâtiment bas à la façade de fausses briques où, depuis tant d'années que Harry contemple sa carcasse bardée de couches de contre-plaqué, se sont succédé toute une série de restaurants voués à la faillite, et qui est devenu le Chuck Wagon, spécialité de grillades à emporter. Le Chuck Wagon lui aussi paraît calme aujourd'hui. Au-delà de

son parking jonché de cartons aplatis, un arbre solitaire, un érable poussiéreux, se désaltère dans un ruisseau devenu un simple fossé. Sous ses branches, pourrit une table de jardin abandonnée, trop près du bac à ordures plein à ras bords installé à la porte de la cuisine. Le fossé marque la limite d'une parcelle déjà vendue, qui attend toujours l'ouverture d'un chantier. De loin, Harry a toujours l'impression que ce vieil érable gracieux lui adresse un appel qu'il est contraint d'ignorer.

— A les voir filer, on dirait qu'ils ont la trouille, dit-il à Charlie Stavros en se détournant de la fenêtre poussiéreuse. Charlie lève les yeux de son bureau où il remplit des paperasses, l'acte de vente et le NV-I d'une Barracuda 8 modèle 74 dont hier enfin ils ont réussi à se défaire, pour deux mille huit cents dollars. Plus d'amateurs pour ces vieux gouffres à essence, mais il faut bien les accepter en reprise. Charlie s'occupe des occasions. Bien qu'il travaille à l'Agence Springer depuis deux fois plus de temps que Harry, son bureau est relégué dans un coin du hall, en vue de tout le monde, et le titre porté sur sa carte annonce DIRECTEUR COMMERCIAL ADJOINT. Pourtant il n'éprouve pas la moindre rancune. Il pose son stylo, à l'alignement de ses papiers et, en guise de réponse, demande à son patron :

— Tu as vu dans le journal, l'autre jour, dans une station-service, quelque part dans le centre de l'Etat, y avait toute une file de voitures qui faisaient la queue aux pompes, le patron et sa femme étaient en train de servir quand un des types a embrayé et a écrasé la bonne femme contre la voiture de devant, fracture de la hanche je crois, et pendant que le mari la soutenait et suppliait qu'on vienne à son secours, les salauds se sont emparés des pompes pour faire le plein à l'œil.

— Ouais, dit Harry. Je crois que j'ai entendu ça à la radio, mais c'est un peu dur à avaler, non. Comme cette histoire du mec de Pittsburgh qui se trimballe avec deux grosses planches et qui grimpe dessus en marche arrière, histoire de

fournir quelques cents supplémentaires d'essence dans son réservoir. Moi, j'appelle ça du fanatisme.

Charlie laisse fuser un petit rire sardonique et monosyllabique, et explique :

— Maintenant, l'homme de la rue imite les compagnies pétrolières. Je raffe ma part, pour le reste je vous emmerde.

— Je ne critique pas les compagnies pétrolières, dit Harry sans s'énerver. Elles aussi sont dépassées. Notre bonne vieille Terre est en train de se tarir, voilà tout.

— Merde, champion, tu ne critiques jamais personne, toi, dit Stavros à l'autre qui le dépasse d'une bonne tête. Tiens, si en ce moment Skylab te dégringolait sur la tête, tu dirais encore en te cassant la gueule que le gouvernement a fait de son mieux.

Harry s'efforce d'imaginer la chose et opine :

— Possible. Le gouvernement aussi court après le fric de nos jours, comme tout le monde. De nos jours, c'est tout juste si l'Etat est capable de bouclier son budget.

— Pour ça, on peut leur faire confiance, ils ont les dents longues, ces salauds. Ecoute, Harry. Tu sais pourtant bien, bon Dieu, que Carter et les compagnies pétrolières ont manigancé toute cette pagaille. Ils veulent quoi, les Gros Pétroliers ? De plus gros bénéfices. Et Carter, il veut quoi ? Freiner les importations de pétrole, freiner la dépréciation du dollar. Il est bien trop trouillard pour imposer un rationnement, alors il espère qu'une augmentation des prix aura le même résultat. D'ici la fin de l'année, l'ordinaire vaudra 35 cents le litre.

— Et les gens paieront, dit Harry, avec la sérénité de l'âge mûr.

Les deux hommes s'enferment dans le silence, comme parvenus à une trêve, tandis que la circulation, timide, soulève des nuées de poussière le long de cette portion commerçante de la III et que, dans le hall, les Toyota laissées pour compte dégagent une odeur de peinture neuve. Dix ans plus tôt, Stavros avait eu une liaison avec Janice, la femme de Harry. Harry s' imagine la bite de Charlie dans le ventre

de Janice, partagé en proportions quasi égales entre l'hostilité et la satisfaction, bien que, finalement, la satisfaction l'emporte. A l'époque où il avait embauché son gendre, le vieux Springer lui avait demandé s'il aurait le cran de travailler en compagnie de Charlie. Pourquoi pas, s'était dit Rabbit. Devinant qu'on s'attendait à le voir marchander, il avait précisé qu'il acceptait de travailler avec lui, mais pas sous ses ordres. *Pas question que personne te donne des ordres, sauf moi, tant que je serai de ce monde.* Côte à côte donc, et Springer : *vous travaillerez côte à côte.* Côte à côte donc, et par tous les temps, ils avaient attendu l'arrivée des clients, s'étaient lamentés sur la maniaquerie de leur patron et, tous les mois, avaient décidé de concert quelles occasions leur resteraient sur les bras et devraient être liquidées par lots pour rogner les trais de transport. Côte à côte ils avaient souffert avec l'Agence Springer lorsque Datsun avait décroché une licence pour s'implanter à Brewer, puis étaient venues les années où les gens ne jureraient plus que par les VW et les Volvo, et voilà que maintenant les Honda et Renault avec Le Car^o jouaient la carte de la nouveauté en matière d'élégance et d'économie. Durant ces neuf années, Harry avait ajouté quinze kilos à sa carcasse tandis que Charlie, un petit Grec trapu qui, avec ses lunettes de soleil et son costume à carreaux, ressemblait à l'époque à un gros bras du racket de la loterie locale, avait maintenant tout d'un petit poivrot ratatiné. Stavros avait toujours eu des problèmes avec son palpitant, séquelle d'une fièvre rhumatismale contractée dans son enfance. C'est précisément ce qui avait ému le cœur de Janice, cette faiblesse tapie en lui, dans son torse carré. Et maintenant, comme une paille dont les ramifications affleurent à la surface d'un cristal, son infirmité lui donnait l'air plincé et déshydraté d'un ivrogne repent, d'un être préservé jour après jour par la méditation. Ses sourcils, qui jadis filaient à l'horizontale comme une barre de fer, s'étaient rabougris aux dimensions de deux touffes noires, nettement séparées, un peu pareilles aux touches de charbon de bois dont se parent les clowns. Ses

rouflaquettes ont blanchi, mais, sur le dessus du crâne, ses cheveux ont l'air teints à larges raies. Tous les matins, à l'instant même où il franchit le seuil, Charlie troque ses lunettes à monture d'écaïlle noire et verres lavande pour une autre paire aux verres ambre, et toute la journée, il déambule comme un vieux béliet chenu et délicat attentif à ne pas glisser et choir dans une crevasse. *Côte à côte, c'est promis.* Quand le vieux Springer avait fait cette promesse, comme chaque fois qu'il prenait vraiment quelque chose à cœur, les plaques roses qui marbraient son visage rutilaient et ses lèvres se retroussaient sur ses dents, attirant davantage encore l'attention sur son crâne. Des dents jaune sale chargées de plombages au ras des gencives, et sa moustache n'avait jamais l'air tout à fait régulière, ni tout à fait propre.

Les morts, Seigneur. Ils se multipliaient, et leurs yeux se lèvent comme pour vous implorer de les rejoindre, vous promettre que là, en bas, tout est parfait, que tout est très confortable. Papa, Maman, le vieux Springer, Jill, le bébé appelé Becky et si vite emporté, Tothero. Et même John Wayne, l'autre jour. Tous les jours, dans la rubrique nécrologique, pointe une nouvelle tige d'une inépuisable moisson, visages d'antan, professeurs, clients, célébrités locales qui tout comme lui ont brillé un bref instant avant de s'éteindre. Pour la première fois depuis son enfance, Rabbit se sent heureux, tout simplement heureux d'être en vie. De nouveau, il s'adresse à Charlie :

— J'ai dans l'idée que, le pétrole et moi, on arrivera au bout du rouleau à peu près en même temps, en l'an deux mille. Ça peut paraître bizarre, mais je suis heureux d'être né au moment où je suis né. Les gosses qui prendront la relève, ils sont condamnés à se nourrir des restes. Nous, on a eu le gueuleton.

— Tu t'es laissé rouler, lui dit Charlie. Toi comme beaucoup d'autres. Les grosses compagnies disposent de suffisamment de gisements de réserve déjà localisés pour tenir le coup encore cinq siècles, mais elles veulent les distiller au compte-gouttes. Tiens, il paraît qu'en ce moment

même, dans la baie de la Delaware, il y a dix-sept super tankers à l'ancre, qui attendent pour aller s'amarrer et décharger aux raffineries de South Philly que les prix montent suffisamment haut. Et pendant ce temps, on assassine devant les pompes des stations-service.

— Laisse tomber la bagnole. Cours, conseille Rabbit. Moi, je me suis mis au jogging, c'est formidable. J'ai bien l'intention de perdre quinze kilos.

En réalité, sa résolution de courir tous les jours avant le petit déjeuner, dans la rosée de l'aube, n'a même pas tenu une semaine. Désormais, une fois de temps en temps après le dîner, il se contente de faire au petit trot le tour du quartier, histoire de couper aux chamaileries de sa mère et de sa belle-mère. Il a mis le doigt sur un point sensible. Comme s'il s'adressait au formulaire NV-1, Charlie lâche, sur le ton de la confidence :

— Mon médecin me dit que, si je prends le risque de faire le moindre exercice, il s'en lave les mains...

Rabbit en reste déconcerté, un instant.

— Vraiment ? Ce n'est pourtant pas ce que disait l'autre, le docteur... Machin ? White. C'est ça, Paul Dudley White.

— Il est mort. Les fanas du sport dégringolaient comme des mouches dans le parc. Si les journaux n'en parlent pas, c'est que l'industrie de la forme est devenue un racket juteux, une source de gros fric. Tu te souviens de toutes ces petites boutiques diététiques qu'avaient ouvertes les hippies ? Tu sais qui a mis le grappin dessus ? General Mills, les corn flakes.

Rabbit ne sait jamais s'il doit prendre Charlie au sérieux et jusqu'où. Ce que, par contre, il sait, c'est que, par comparaison avec son ex-rival, il est, lui, gaillard et énorme, indiscutablement l'Élu de Dieu dans ce domaine hasardeux de la santé du corps. Si, comme elle en brûlait d'envie, Janice avait levé le pied avec Charlie, elle ne serait maintenant rien d'autre qu'une infirmière. Les choses étant ce qu'elles sont, elle joue au tennis trois, quatre fois par semaine, et n'a jamais paru plus en forme. Harry a sans

cesse envie de se montrer gentil avec Charlie, d'épargner le poids de sa bonne fortune à cet être plus fragile. Il garde le silence, tandis que péniblement l'esprit de Charlie émerge du souvenir, assombri par la honte, de son médecin en train de se laver les mains, pour replonger dans les réserves d'énergie de la mémoire.

— L'essence, dit-il tout à coup, avec son gloussement très grec, presque un chuintement. On la brûlait de bon cœur, non ? Dans le temps, j'avais une Impala à double carburateur et quand, le moteur au ralenti, on retirait le filtre pour regarder à travers la soupape, on aurait cru voir dégouliner une chasse d'eau.

Harry s'esclaffe, il a envie d'entrer dans le jeu.

— On patrouillait, à la sortie des cours, dit-il, y avait rien d'autre à faire qu'à patrouiller. On remontait Central, on redescendait, et puis on recommençait. Ces vicelles V-8, à ton avis, combien est-ce qu'elles consommaient ? Vingt, vingt-cinq litres aux cent ? Personne n'a jamais eu l'idée de vérifier.

— Mes oncles, ils ne veulent toujours pas entendre parler des petites voitures. Si par malheur ils emboutissent un camion, ils tiennent pas à se faire ratatiner, qu'ils disent.

— Tu te souviens quand on faisait la course sur la corniche, sur la voie de gauche. Que davantage de mecs y aient pas laissé la peau, j'en reviens pas.

— Les Cadillac. Si un de ses frères s'avisait de se payer une Buick avec de gros ailerons, fallait absolument que mon père se paie une Cadillac avec des ailerons encore plus gros. Impossible de compter les feux arrière, on aurait dit une caisse pleine d'œufs peints en rouge.

— Je me souviens d'un type au lycée de Mt. Judge, Don Eberhardt, son paternel avait une Dodge et lui, dans la descente derrière l'usine de caisses, il grimpaît sur le marchepied et il continuait à piloter comme ça. Jusqu'en bas de la côte.

— Moi, la première voiture que je me suis payée de ma poche, c'était une Studebaker 48, tu sais, le modèle qu'avait un nez d'avion. Dans les soixante-cinq mille milles au

compteur, c'était l'été de 1953. Cet engin, quel arraché ! Quand les feux passaient au vert, on sentait les roues avant décoller comme dans un avion !

— Ça me rappelle une histoire. Un jour, peu après notre mariage, j'ai piqué une rogne contre Janice, je ne sais plus pour quelle raison, sans doute simplement parce qu'elle se laissait aller, et en une seule nuit, j'ai fait le trajet aller et retour jusqu'en Virginie de l'Ouest. Dingue. Impossible de faire un truc pareil maintenant sans d'abord passer à la caisse d'épargne.

— Ouais, dit lentement Charlie, attristé.

Rabbit n'avait pas voulu l'attrister. Jamais il n'avait très bien mesuré jusqu'à quel point l'autre avait été amoureux de Janice.

— Elle m'a raconté. Tu vadrouillais pas mal à l'époque.
— Un peu. N'empêche que j'ai ramené la baignole. Et le jour où Janice m'a quitté, elle l'a prise et elle l'a gardée. Tu dois t'en souvenir.

— Vraiment ?

Il ne s'est jamais marié, ce qui en un sens est flatteur, pour Janice et par conséquent pour Harry, vu la façon dont les choses ont tourné. Un type se tape votre femme, et du coup ça la valorise, dans une certaine mesure. Harry souhaite ramener la conversation sur le plan moins lugubre de la crise de l'énergie.

— L'autre jour, dit-il, j'ai lu une blague plutôt marrante dans le journal. Ecoute un peu : Question kilométrage, impossible de battre Christophe Colomb. Y a qu'à voir tout le chemin qu'il a parcouru avec trois *galéons* !

Il articule le mot crucial avec soin, détachant les trois syllabes ; mais à la réaction de Charlie, on pourrait croire qu'il n'a pas compris, il se contente d'un petit sourire en coin qui pourrait être un rictus de souffrance.

— Ce sont les compagnies pétrolières qui nous ont forcé la main, dit Charlie. On nous disait : Allez-y, consommez,

1. Jeu de mots : *galion* = gallon ; *galion* = 3,8 litres. (N.d.T.)

consommez comme des dingues, les autoroutes, les centres commerciaux, tout. D'ici cent ans, les gens refuseront d'y croire, à notre mode de vie merdique.

— C'est comme pour le bois, dit Harry, en cherchant à tâtons son chemin à travers l'histoire, qui pour lui est un brouillard teinté, balisé comme un terrain de football, en siècles, avec quelques dates — 1066, 1776 — qui surmontent et quelques visages — George Washington, Hitler — qui font le poireau sur la touche, sans jamais applaudir.

• Ou le charbon ? Je me souviens, quand j'étais gosse, l'anhracite qui dégringolait dans le toboggan, et les petits points rouges sur les boulets. J'arrivais pas à comprendre d'où ça venait, je croyais que ça se passait sous la terre. Des petits lutins avec leurs pinceaux rouges. Maintenant l'anhracite, c'est fini. Le machin qu'on extrait des mines à ciel ouvert, ça s'effrite comme de rien dans la main.

Cela lui procure du plaisir, à Rabbit, ça l'aide à se sentir riche, de contempler le gaspillage du monde, de savoir que la terre est mortelle, elle aussi.

Sei ricco, Coniglio

I

Légende

Noms propres	::	bleu
Mesures	::	vert
Locutions	::	orange
Jeux de mots	::	jaune
Faits de culture	::	violet

Sta finendo la benzina, pensa Coniglio Angstrom guardando il traffico attraverso il pulviscolo che copre le vetrine della Springer Motors. Il traffico sulla Statale 111 è assottigliato, quasi impaurito, in confronto a una volta. Questo mondo fottuto sta finendo la benzina. Ma lui non lo fregano, non ancora, perché su strada non esiste carretta che faccia più chilometri con un litro delle sue Toyota, e con minori costi di manutenzione. Legga *Consumer Reports*, il numero di aprile. Basta dir questo, a quelli che entrano. E ne entrano eccome, sono frenetici addirittura perché sanno che la Grande Corsa sta finendo. C'è la coda alle stazioni di servizio con la benzina a 99.9 centesimi al gallone, e durante i week-end il novanta per cento dei distributori sono chiusi. Il governatore della Pennsylvania chiede che le vendite siano limitate a cinque dollari a testa per bloccare tutti questi pieni nati dal panico. I camionisti che non trovano gasolio sparano addirittura ai loro camion, c'è stato un incidente lungo l'autostrada per Pottsville. La gente sta impazzendo, i loro dollari stanno marcendo; buttano soldi come se non ci fosse domani. Quando qualcuno compra una Toyota, lui gli dice che così ~~trasforma~~ i suoi dollari in yen. E quelli credono nello yen. Nei primi cinque mesi del 1979 ha venduto 112 macchine fra nuovo e usato, e in quelle tre settimane di giugno ha già fatto fuori otto Corolla, cinque Corona compresa la versione Lusso, e una Celica, che secondo Charlie sembra un macchinone da magnaccia, con un utile medio complessivo di ottocento dollari a vendita. Coniglio è ricco.

È il padrone della Springer Motors, una delle due concessionarie Toyota nell'area di Brewer. O meglio, è il padrone di mezza, insieme a sua moglie Janice, mentre sull'altra metà ci sta seduta la suocera Bessie, che l'ha ereditata quando è morto il vecchio Springer, cinque anni prima.

Ma Coniglio si sente il padrone di tutto, è lui che giorno dopo giorno si fa vedere nell'Autosalone, e controlla gli impiegati in

ufficio, e va avanti indietro tutto ben vestito tra Ricambi e Assistenza, dove gli uomini lavorano coperti da una patina d'olio e alzano occhi bianchi dai motori accesi come abitanti degli inferi mentre lui tiene i rapporti col pubblico e la comunità, stella e punta di diamante di due dozzine di impiegati e di centomila piedi di quadrati di spazio operativo tutto alle sue spalle come un'ombra immensa mentre lui è lì in vetrina. Il muro di finto legno attorno alla porta che da nel suo ufficio è coperto di vecchi ritagli di giornale e foto di squadre, comprese un paio di selezioni della contea dei tempi in cui era un eroe della pallacanestro, vent'anni fa, no, ormai sono più di vent'anni. Anche così incoriciati e sotto vetro i ritagli stanno ingiallendo, è una cosa nella chimica della carta, indipendente dall'aria, una cosa come il progressivo disfacimento del peccatore con cui ti minacciavano una volta. ANGSTROM STAGNA 42 PUNTI. "Coniglio" trascina il Mt. Judge alle semifinali. I ritagli, risorti dalla soffitta dove li avevano tenuti i suoi defunti genitori, raccolti in album da cui si erano poi staccati per mancanza di colla come le scaglie di un serpente, erano stati appesi per desiderio di Fred Springer, in sintonia con la sua famosa frase secondo cui la reputazione di una concessionaria è l'ombra dell'uomo in vetrina. Rendendosi conto con notevole anticipo della propria morte imminente, Fred aveva preparato Harry al ruolo di uomo in vetrina. Bisogna essere grati ai nostri morti.

Dieci anni prima, quando Coniglio era stato licenziato dalla tipografia e aveva fatto la pace con Janice, suo suocero l'aveva assunto come venditore e cinque anni dopo era stato tanto gentile da morire al momento giusto. Chi l'avrebbe detto che quell'omino scattante e indaffarato se ne sarebbe andato per una trombosa alle coronarie? Ipertensione: pressione alta per anni e anni. Ma tutto non l'aveva lasciato senza più niente da dire, si era come squarciato. In realtà aveva resistito ancora per un anno di Ford, ma con la pelle del viso sempre più tesa, e le macchie rosse agli zigomi sempre più rosse. Quando Harry aveva guardato il cadavere nella bara truccato per i funerali, aveva notato che era lo stesso tipo di rosso. Da come la facevano lunga Janice e sua madre, si sarebbe detto che fosse caduto morto un misto fra il Principe Valiant e Mosè. Forse Harry si era indurito dopo aver sepolto già entrambi i genitori. Aveva guardato, aveva notato che Fred aveva la riga dalla parte sbagliata, e non aveva provato assolutamente niente. Bisogna dir questo dei morti, che ti danno spazio.

Quando il vecchio Springer trottava ancora in giro la vita di bottega era dura. L'orario era interminabile, teneva aperto il sa-

lone certe sere d'inverno che sulla statale non passavano nemmeno gli spazzaneve, e strideva tutto il tempo con quella sua vocetta acuta che sembrava una mola da arrotino, consigli per la resa ottimale, il crollo dei profitti, l'assistenza ai clienti, e se un meccanico aveva o non aveva lasciato un'impronta sul volante di qualcuno che vecchio rottame, o un mozzicone di sigaretta in un portacenere. Quando c'era lui sembrava che tutti loro dovessero affannarsi a riempire un'enorme pelle che il vecchio Springer creava con un ininterrotto sforzo immaginativo: la Springer Motors ideale. Dopo la sua morte, quella pelle era diventata di Harry, e gli stava ben larga. Adesso che è il re della concessionaria, gli piace il posto, l'acido di asfalto l'odore di auto nuova presente perfino nei depliants e nelle circolari esortative che arrivano dalla casa madre in California, la moquette immacolata muro a muro, le gesta sportive che ingialliscono sulle pareti accanto a targhe onorifiche varie, e accanto ai trofei vinti da squadre sponsorizzate dalla compagnia, tutti in fila su uno scaffale, la vasta pace squadrata di questo posto maschile insaporita dalle ragazze in ufficio comandate a bacchetta da Mildred Kroust, e i biglietti da visita che dicono HAROLD C. ANGSTROM; DIRETTORE D'AGENZIA. L'uomo in vetrina. Una specie di regista, dopo essere stato per tanto tempo una punta. Ad Harry pare un ruolo spensierato, mentre se ne sta lì nella sua propria pelle, conscio dell'ombra alle spalle. Le macchine si vendono da sole, ecco la sua filosofia. La pubblicità Toyota alla televisione è martellante, ossessiva. Gli piace far parte di tutto ciò; gli piacciono i cenni di saluto che gli riserva la cittadina, dopo averlo considerato men che spazzatura dai tempi del liceo in poi. Gli altri soci del Rotary sono i ragazzi con cui giocava una volta, o i loro bruttissimi fratelli minori. Gli piace sguazzare nei soldi, si vede come un gran bravo ragazzino, uno e ottantasette e ormai sui cento chili centoquattro di vita, ha cercato di dirgli il commesso di Kroll finché lui ha tirato indietro la pancia e l'uomo, con estrema riluttanza, ha stretto un po' il metro. Evita gli specchi, lui che li adorava. La faccia là dietro nelle foto di squadra, capelli a spazzola e mascelle aggressive e occhi adolescenti assonnati e rapaci, è presente nella sua faccia attuale come le ossa metalliche di un telaio dentro la macchina finita, parafanghi compresi. Il naso è ancora piccolo e dritto, gli occhi forse meno assonnati. Un taglio di capelli abbondante e gonfio cela la punta delle orecchie e maschera il progressivo recedere delle tempie. Non gli è mai piaciuta molto la cultura alternativa, con tutte quelle droghe e cartoline precetto bruciate, ma gli piace potersi permettere capelli più lunghi e naturalmente mossi. Quando si

rade, lo specchio riflette un caos di bargigli e mollezze sotto il mento, che non sopportano uno sguardo tanto prossimo. Eppure com'è dolce la vita. Quando lui era giovane, non si capacitava che i vecchi potessero dire una cosa del genere.

La notte scorsa ha grandinato a Brewer e dintorni. Pallini grossi come biglie sono rimbalzati dai cortiletti di fronte alle case sui supporti metallici delle insegne al neon; poi è venuto giù un acquazzone nelle cui pozzanghere si è spezzata un'alba grigio-azzurra. Ma la giornata è stata ariosa e dorata e l'asfalto del parcheggio è asciutto nel pomeriggio di questo lungo sabato di giugno, il primo ufficialmente estivo. Di solito al sabato la statale 111 pullula di famiglie che saccheggiano i supermercati estratti a viva forza da ex-campi di grano, avena, pomodori, cavoli e fragole. Dall'altra parte della strada, quattro corsie di cemento e uno spartitraffico di alluminio bombato da tanti incidenti ormai dimenticati, c'è un edificio basso di mattoni scuri che nel corso degli anni, mentre Harry guardava i mattoni emergere progressivamente da un rivestimento di compensato, ha ospitato una serie di ristoranti fallimentari e oggi si presenta come Chuck Wagon, specializzato in grigliate da portar via. Oggi anche il Chuck Wagon è molto tranquillo. Al di là del parcheggio cospaeso di contenitori di cartone schiacciati, un albero solitario, un acero polveroso, si disseta in un ruscello che ormai è poco più di un rigagnolo. Sotto i suoi rami impudisce un tavolo da picnic mai usato, vicino com'è alla straboccante pattumiera sul retro del ristorante. Il rigagnolo segna i confini di un terreno agricolo venduto ma sempre in attesa di una valorizzazione. Quel bell'acero laggiù dà l'impressione di rivolgere a Harry un appello che lui deve ignorare.

Gira le spalle alla finestra polverosa e dice a Charlie Stavros: «Cominciano ad aver paura, là fuori».

Charlie alza gli occhi dalle pratiche che sta sbrigando, l'atto di vendita di una Barracuda del '74 che ieri finalmente sono riusciti a dar via per 2800 dollari. Nessuno le vuole queste succhiabenzina, eppure bisogna ritirarle ai clienti. Charlie si occupa dell'usato. Anche se lavora per la Springer Motors da molti più anni di Harry, la sua scrivania è in un angolo del salone, e sul suo biglietto da visita c'è scritto: VENDITORE CAPO. Ma non porta rancore. Posa la penna ben allineata col margine dei fogli e risponde al capo chiedendo: «Hai letto l'altro giorno sul giornale di quel tizio a un distributore qui dello stato, stava servendo una coda di macchine con sua moglie e a uno gli è scappata la frizione e ha schiacciato la moglie contro la macchina davanti, mi pare

le abbia rotto una gamba, e mentre il marito la soccorreva e chiedeva aiuto quelli della coda si sono serviti da soli e hanno fatto il pieno gratis?».

«Già» dice Harry «mi pare di averlo sentito alla radio, certo che è difficile crederci. Come quel tizio a Pittsburgh che si tira dietro due cunei e ci sale su con le ruote di dietro per beccarsi qualche centesimo di benzina in più. È roba da fanatici.»

Charlie fa una risatina sardonica e monosillabica, poi spiega: «Ormai l'uomo della strada si comporta come le compagnie petrolifere. Io penso per me, e voi andate in culo».

«Anche le grandi compagnie, poverette» dice Harry conciliante. «La faccenda è troppo grossa per loro. La Terra si asciuga, ecco tutto.»

«Merda, tu non te la prendi mai con nessuno. Ti cascase in testa lo Skylab, continueresti a dire che il governo fa del suo meglio.»

Harry cerca di immaginarsi l'avvenimento, ed è d'accordo: «Forse. Hanno le mani legate come chiunque, di questi tempi. Il massimo che riescono a fare i federali oggi come oggi è portarsi a casa la busta paga a fine mese.»

«Ci puoi scommettere che la portano, quegli avidi bastardi. Sentì qua, Harry. Sai benissimo che è stato Carter a montar su il casinò insieme alle compagnie petrolifere. Cosa vogliono le Compagnie? Maggior profitto. Cosa vuole Carter? Meno importazione di petrolio, minor calo del dollaro. È troppo vigliacco per lui. zionare, perciò spera che i prezzi alle stelle lo facciano per lui. Prima della fine dell'anno sarà a uno e cinquanta/garantito.»

«E la gente pagherà» dice Harry, dalla sua serena mezza età. I due restano in silenzio, come per una tregua, mentre il traffico spaurito alza un po' di polvere davanti ai centri commerciali della 111 e le Toyota invendute nel salone sprigionano un profumo di auto nuova. Dieci anni prima Stavros aveva avuto una relazione con Janice, la moglie di Harry. Harry pensa al cazzo di Charlie dentro Janice e prova una sensazione di osilità e intimità mescolate, con l'intimità che prevale. Quando aveva assunto il genero, il vecchio Springer gli aveva chiesto se poteva mandar giù di lavorare con Charlie. Non vedo perché non dovrei, aveva pensato Coniglio. Revidendosi conto che gli si offriva di mercanteggiare, aveva risposto che con lui sì, sotto di lui no. *Naturalmente, non se ne parla neanche, sarai solo sotto di me, finché io sarò nel numero dei vivi.* Springer aveva promesso: *Lavorerete fianco a fianco.* Fianco a fianco, avevano aspettato clienti in qualunque condizione atmosferica lagnandosi per la pignoleria del capo e

tento di vivere adesso. I bambini di oggi vivranno con le briciole. Il pasto l'abbiamo fatto noi».

«Ti hanno proprio rifilato tutta la loro merce, eh? A te e a un sacco di altri. Soltanto le riserve di petrolio già localizzate con sicurezza possono bastare per cinquecento anni almeno, ma loro vogliono contellarlo. Ho saputo che nella baia del Delaware, proprio adesso, ci sono diciassette petroliere, dico diciassette, che stanno all'ancora e aspettano che il prezzo salga abbastanza perché valga la pena di scaricare nelle raffinerie di Filadelfia. E intanto la gente si ammazza nelle code per la benzina.»

«Smetti di andare in macchina. Corri» gli dice Coniglio. «Io ho cominciato a fare jogging, ed è fantastico. Voglio buttar giù i quindici chili.» In realtà la decisione di correre tutte le mattine prima di colazione è durata meno di una settimana. Adesso si accontenta di trotterellare attorno all'isolato dopo cena, per sfuggire a moglie e suocera che si becchettiano.

Ha toccato un punto dolente. Charlie risponde, come se parlasse col molulo sul tavolo. «Il dottore mi ha detto che se faccio dello sport lui se ne lava le mani.»

Coniglio ci resta male, per un attimo. «Davvero? Il dottor Comesichiana non la pensa così. White. Paul Dudley White.»

«È morto. Questi tizi che corrono cadono morti nei parchi come mosche. Non lo scrivono sui giornali perché l'industria della forma fisica comincia a rendere un bel po'. Ti ricordi tutti quei negozietti di alimentazione naturale che aprivano gli hippies? Sai chi li gestisce, adesso? La General Mills.»

Spesso Harry non sa se deve prendere sul serio Charlie. Sa però, se si paragona al suo ex-rivale, di avere un cuore d'acciaio e un fisico solido: nella fortuita faccenda della salute animale, Dio ha indiscutibilmente privilegiato lui. Se Janice fosse fuggita con Charlie come voleva, adesso non sarebbe altro che un'infermiera. E invece gioca a tennis tre o quattro volte alla settimana, e non è mai stata tanto in forma. Harry cerca sempre di essere tenero con Charlie, ci tiene a proteggere il più fragile dalla propria corposa fortuna. Resta in silenzio, mentre la mente di Charlie si allontana dalle vergognose ombre del dottore che se ne lava le mani e approda alle riserve di energia della memoria. «Benzi- nuto» sbotta all'improvviso, con quel ghigno greco, quasi una imprecazione «la bruciavamo addirittura, no? Una volta avevo una Imperial con due carburatori, e se levavi il filtro e guardavi dentro col motore al minimo sembrava un gabinetto quando tiri lo sciacquo- ne.»

Harry ride, e improvvisa sul tema. «Che giri facevamo. Fini-

mece dopo mese avevano studiato quale fra le macchine usate non si sarebbe mai mossa e avrebbe dovuto essere venduta all'ingrosso per tagliare le spese di stoccaggio. Fianco a fianco, avevano sofferto con la Springer Motors quando le Datsun avevano avuto la franchigia per la zona di Brewer, e poi negli anni in cui tutti compravano VW e Volvo e adesso le Honda e le Le Car, che si presentavano come l'ultimissima novità in fatto di giocattolini economici. In questi nove anni Harry aveva preso quindici chili mentre Charlie si era trasformato da un greco ben piantato che con gli occhiali da sole e una giacca a quadretti sembrava un rinforzo per la malavita locale, in una specie di informatore avvizzito. Stavros aveva sempre avuto un cuore balzano, per colpa di certe febbri reumatiche da ragazzo. Janice si era commossa per questa debolezza nascosta dentro un torace possente. Adesso, come un'incrinatura che giunge fino alla superficie del cristallo, la malattia gli aveva dato l'aria da zitellona disidratata di un ubriaco redento, un corpo conservato di giorno in giorno grazie a mille attenzioni. Un tempo aveva una striscia unica di sopracciglia, dritta come una sbarra di ferro, adesso si sono ridotte a due singoli cespugli scuri, quasi come quelle macchie nere che si fanno i clown. Ha le tempie bianche, e l'ampia fascia di capelli in mezzo sembrano tini. Tutte le mattine quando arriva alla concessionaria Charlie si toglie gli occhiali di corno con le lenti color lavanda e se ne mette un paio ambrati, e attraverso una giornata di lavoro come un vecchio ariete ingrigo e fragile che non vuole inciampare in un dirupo e cadere. Fianco a fianco, te lo prometto. Quando il vecchio Springer gli aveva fatto questa promessa, o quando concentrava tutta la sua buona fede in una cosa qualsiasi, le chiazze rosa sul suo viso diventavano rosse e le labbra si tiravano a scoprire i denti così assomigliava ancora di più a un teschio. Denti giallastri pieni di otturazioni, e baffi che non erano mai ben pareggiati né proprio puliti.

I morti, Gesù. Si moltiplicano e ti guardano supplicandoti di raggiungerli, promettendo grandi cose, è talmente soffice quaggiù. Papà, mamma, il vecchio Springer, Jill, la piccola chiamata Becky durante la sua breve vita, Tothoro. Perfino John Wayne, l'altro giorno. La pagina dei necrologi offre ogni mattina una nuova spiga per un raccolto che non avrà mai fine, le facce di vecchi insegnanti, clienti, celebrità locali come lui che si accendono per un attimo e poi si inabissano. Per la prima volta da quando era bambino Coniglio è felice semplicemente perché è vivo. Dice a Charlie: «Immagino che il petrolio finirà pressappoco insieme a me, nel duemila. Ti sembrerà strano, ma sono ben con-

to il liqo, non c'era altro da fare che girare in macchina. Su e giù lungo la Statale, avanti e indietro. Quelle vecchie V-8, quanti credi che facessero con un litro? Quattro, cinque chilometri! Nessuno si preoccupava di contarli.»

«I miei zii continuano a non guidare utilitarie. Dicono che non vogliono finire accartocciati se si schiantano contro un Tir. E se uno dei suoi fratelli si comprava una Buick con gli alettoni, mio padre doveva avere subito una Cadillac con gli alettoni più grossi. E quei fanalini di coda, sembravano cartoni di uova rosse.»

«C'era un ragazzo su a Mt. Judge, Don Eberhardt, saltava sulla pedana della Dodge di suo padre e la guidava da là fuori, giù per la collina; si faceva tutta la discesa così.»

«La prima macchina che ho avuto era una Studebaker del '48, con un muso da aeroplano. Avrà avuto centomila chilometri quando l'ho presa, nell'estate del '53. Che ripresa, però! Dopo un semaforo, partiva che sembrava stesse per decollare. Un aereo, proprio.»

«Senti qua. Una volta, eravamo sposati da poco, mi sono scocciato tremendamente con Janice per qualcosa, probabilmente solo perché lei era lei, e sono arrivato fino in Virginia e tornato in una notte. Adesso per farlo bisognerebbe prima passare in banca.»

«Già» dice Charlie lentamente, rattristato. Coniglio non aveva avuto l'intenzione di rattristarlo. Non ha mai capito esattamente quanto Charlie abbia amato Janice. «Me l'ha raccontato. Sei stato un bel po' a zonzo, in quel periodo.»

«Un po', sì. Però ho riportato la macchina. Quando lei mi ha lasciato, se l'è presa e tenuta. Te ne ricordi, no?»

«Sì?»

Non si è mai sposato, e l'idea suona piuttosto lusinghiera, per Janice e di conseguenza per Harry, visto come sono andate le cose. Un tizio scoppiava tua moglie, e ne aumenta il valore, entro certi limiti. Harry vuole riportare la conversazione al piacevole argomento benzina. Dice a Stavros: «L'altro giorno sul giornale c'era una buona battuta. In quanto a risparmio di carburante, nessuno batte Cristoforo Colombo. Guarda fin dove è arrivato con tre galloni». Pronuncia con estrema cura la parola cruciale, in modo che sembri il più possibile galloni, ma Charlie non dà segno di averla capita, gli guizza solo un sorriso all'angolo della bocca, come per uno spasmo doloroso.

«Le compagnie petrolifere ci hanno spinti in tutti i modi. Dai, forza, bruciate la benzina come pazzi, e giù autostrade e au-

to grill e tutto il resto. Tra cent'anni nessuno potrà credere, che vivevamo in modo così scriteriato.»

«È come il legno» dice Harry, inoltrandosi a tentoni nella storia, che per lui è un campo di football immerso nella nebbia: qualche data spunta qua e là — 1066, 1776 — e lungo le fasce laterali si affacciano pochi visi ostili — George Washington, Hitler. «O il carbone. Mi ricordo, quando ero piccolo, l'antracite che scendeva giù dallo scivolo del carbone, con sopra quei puntini rossi che gli mettevano. Non capivo come li facessero, pensavo che succedesse sotto terra. Degli gnomi con spazzolini rossi. Adesso non ce n'è più, di antracite. Quella roba che tirano fuori dalle miniere ti si sbriciola fra le mani.» È un pensiero piacevole, lo fa sentire ricco questa contemplazione dello spreco, questa sensazione che anche la terra è mortale.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires

- ASTURIAS, Miguel Angel. *Tres Obras : Leyendas de Guatemala, El Ahajadito, El Señor Presidente*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977 (1re éd. 1946).
_____ *Monsieur le Président*. Trad. de l'espagnol par Georges Pillement, Francisca Garcias et Yves Malartic, Paris, Paque-Bellenand, 1968.
- BEAUVOIR, Simone de. *Les belles images*. Paris, Gallimard, 1966.
_____ *Les Belles Images*. Trad. du français par Patrick O'Brian, Godalming (G.-B.), Fontana/Collins, 1968.
- BRINK, André. *States of Emergency*. Londres, Flamingo, 1989 (1re éd. 1988).
_____ *États d'urgence*. Trad. de l'anglais par Michel Courtois-Fourcy, Paris, Nouveau Cabinet Cosmopolite-Stock, 1988.
- BUTLER, Samuel. *Erewhon and Erewhon Revisited*. New York, The Modern Library, 1927 (1re éd. 1872-1901).
_____ *Erewhon*. Trad. de l'anglais par Valery Larbaud, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920.
_____ *Nouveaux Voyages en Erewhon*. Trad. de l'anglais par Valery Larbaud, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924.
- BUZZATI, Dino. *Un Amore*. Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1965.
_____ *Un amour*. Trad. de l'italien par Michel Breitman, Paris, Robert Laffont, 1967.
- BYRON, Lord. *Childe Harold's Pilgrimage*. New York, The Odyssey Press, 1936.
- CALDWELL, Erskine. *God's Little Acre*. New York, The New American Library, 1933.
_____ *Le petit arpent du Bon Dieu*. Trad. de l'anglais par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1936.
_____ *The Last Night of Summer*. New York, Farrar, Straus & Company, 1963.
_____ *La dernière nuit de l'été*. Trad. de l'anglais par Bernard Willerval, Paris, Buchet/Chastel, 1972.
_____ *Tobacco Road*. Toronto, The New American Library of Canada, 1966.
_____ *La route au tabac*. Trad. de l'anglais par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1973.
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris, Gallimard, 1961 (1re éd. 1942).
_____ *The Stranger*. Trad. du français par Stuart Gilbert, New York, Vintage Books, 1958.
_____ *The Outsider*. Trad. du français par Stuart Gilbert, Harmondsworth (G.-B.), Penguin Books, 1965.
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass and Other Writings*. Londres et Glasgow, Collins, 1954 (1re éd. 1865-1872).
_____ *Alice au Pays des Merveilles et L'autre côté du Miroir*. Trad. de l'anglais par M.-M. Fayet, Paris, Les Oeuvres Représentatives, 1930.

- _____ *Alice au pays des merveilles et Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*. Trad. de l'anglais par Jacques Papy, Paris, Régine Deforges, 1977.
- _____ *Tout Alice*. Trad. de l'anglais par Henri Parisot, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.
- _____ *Alice au pays des merveilles*. Trad. de l'anglais par André Bay, Paris, Le Livre de Poche, 1980.
- CECIL, Henry. *Brothers in Law*. Harmondsworth (Middlesex), Penguin Books, 1962.
- CHARRIERE, Henri. *Banco*. Paris, Robert Laffont, 1972.
- _____ *Banco*. Trad. du français par Patrick O'Brian, Markham (Ont.), Pocket Books, 1974.
- COPI. *La Vie est un tango*. Paris, Éditions libres-Hallier, 1979.
- _____ *La vida es un tango*. Barcelone, Editorial Anagrama, 1981.
- CORMAN, Avery. *Kramer versus Kramer*. Scarborough (Ont.), The New American Library of Canada, 1978.
- _____ *Kramer contre Kramer*. Trad. de l'américain par Béatrice Gartenberg, Paris, Éditions J'ai Lu, 1980.
- DANINOS, Pierre. *Les carnets du major Thompson*. Paris, Hachette, 1955.
- DEKOBRA, Maurice. *La Madonne des Sleepings*. Paris, Le Livre de Poche, 1972.
- DOS PASSOS, John. *The Big Money*. New York, Washington Square Press, 1961.
- _____ *La Grosse Galette*. Trad. de l'anglais par Charles de Richter, Paris, Gallimard, 1971.
- EXBRAYAT, Charles. *Une brune aux yeux bleus*. Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1972.
- FAULKNER, William. *The Sound and the Fury*. New York, Vintage Books, 1946.
- _____ *Le bruit et la fureur*. Trad. de l'américain par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1987.
- FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York, Bantam Books, 1974, (1re éd. 1925).
- _____ *Gatsby le magnifique*. Trad. de l'anglais par Victor Liona, Paris, Le Sagittaire, 1967.
- FRUTTERO, Carlo, et Franco LUCENTINI. *La Donna della Domenica*. Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1987 (1re éd. 1972).
- _____ *La Femme du Dimanche*. Trad. de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *La Mala Hora*. Bogota, Editorial La Oveja Negra, 1982.
- _____ *La Mala Hora*. Trad. de l'espagnol (Colombie) par Claude Couffon, Paris, Grasset, 1986.
- GOSCINNY, René, et Albert UDERZO. *Astérix et les Goths*. Paris, Dargaud Éditeur, 1963.
- _____ *Asterix and the Goths*. Trad. du français par Anthea Bell et Derek Hockridge, Dargaud Publishing International, Ltd., Greenwich (Conn.), 1987.
- _____ *Astérix et Cléopâtre*. Neuilly-sur-Seine, Dargaud Éditeur, 1965.
- _____ *Asterix and Cleopatra*. Trad. du français par Anthea Bell et Derek Hockridge, Leicester, Knight, 1972.
- _____ *Le Cadeau de César*. Paris, Dargaud Éditeur, 1974.
- _____ *El Regalo del Cesar*. Trad. du français par Victor Mora, Ediciones Junior, Barcelone, 1978.

- _____ *Asterix and Caesar's Gift*. Trad. de l'anglais par Anthea Bell et Derek Hockridge, Dargaud Publishing International, Greenwich (Conn.), 1984.
- _____ *Astérix chez les Belges*. Paris, Dargaud Éditeur, 1979.
- _____ *Asterix in Belgium*. Trad. du français par Anthea Bell et Derek Hockridge, Dargaud International Publishing, New York, 1980.
- _____ *Asterix e i Belgi*. Trad. du français par Alba Avesini, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1985.
- HAWKES, John. *Whistlejacket*. New York, Weidenfeld & Nicolson, 1988.
- _____ *Le photographe et ses modèles*. Trad. de l'anglais par Michel Doury, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- HEMINGWAY, Ernest. *The Sun Also Rises*. New York, Charles Scribner's Sons, 1954.
- _____ *Le Soleil se lève aussi*. Trad. de l'américain par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1966.
- _____ *A Farewell to Arms*. New York, Charles Scribner's Sons, 1957.
- _____ *L'adieu aux armes*. Trad. de l'anglais par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1965.
- _____ *Addio alle armi*. Trad. de l'anglais par Fernanda Pivano, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1989.
- _____ *Death in the Afternoon*. New York, Charles Scribner's Sons, 1960.
- _____ *Mort dans l'après-midi*. Trad. de l'anglais par René Daumal, Paris, Gallimard, 1972.
- HUGO, Victor. *Les Châtiments*. Dans *Oeuvres complètes*, vol. 18, Givors (Rhône), André Martel Éditeur, 1952.
- KAZAN, Elia. *America America*. New York, Stein and Day, 1984.
- LAWRENCE, T.E. *The Mint*. Londres, Jonathan Cape, 1955.
- _____ *La matrice*. Trad. de l'anglais par Étienne. Paris, Gallimard, 1966.
- LIEBERMAN, Herbert. *City of the Dead*. New York, Pocket Books, 1977.
- _____ *Nécropolis*. Trad. de l'américain par Maurice Rambaud, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- McLEAN, Alistair. *Floodgate*. Glasgow, Fontana/Collins, 1984.
- MENDOZA, Eduardo. *El laberinto de las aceitunas*. Barcelone, Seix Barral, 1983.
- _____ *Le labyrinthe aux olives*. Trad. de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- MILTON, John. *Paradise Lost, Paradise Regained, and Samson Agonistes*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1969.
- MONTHERLANT, Henri de. *Les bestiaires*. Paris, Gallimard, 1954.
- _____ *The Matador*. Trad. du français par Peter Wiles, Londres, Bestseller Library, 1960.
- MORAVIA, Alberto. *L'amore coniugale*. Milan, Bompiani, 1973 (1re éd. 1949).
- _____ *Conjugal Love*. Trad. de l'italien par Angus Davidson, Londres, Secker & Warburg, 1955.
- _____ *L'Amour conjugal*. Trad. de l'italien par Claude Poncet, Paris, Denoël, 1969.
- NOCTUEL. *Dictionnaire Français-Russe*. Paris, Calmann-Lévy, 1965.
- ORWELL, George. *Down and Out in Paris and London*. Harmondsworth (G.-B.), Penguin Books, 1970.

- _____ *Dans la dèche à Paris et à Londres*. Trad. de l'anglais par Michel Pétris, Paris, Éditions Champ libre, 1982.
- ROBBINS, Harold. *Where Love Has Gone*. New York, Pocket Books, 1972.
- _____ *En toute innocence*. Trad. de l'américain par France-Marie Watkins, Paris, Presses Pocket, 1975.
- _____ *Goodbye, Janette*. New York, Pocket Books, 1982.
- ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris, Fasquelle, 1930.
- SAN-ANTONIO. *Faut-il vous l'envelopper?* Paris, Éditions Fleuve Noir, 1975.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet et Julius Caesar*. Dans *Selected Plays of Shakespeare*, vol 1, éd. par Karl J. Holzknecht et Normand E. McClure, New York, American Book Company, 1936.
- SILLITOE, Alan. *The Loneliness of the Long-distance Runner*. Londres, W. H. Allen, 1967.
- _____ *La solitude du coureur de fond*. Trad. de l'anglais par Henri Delgove, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- SIMENON, Georges. *L'inspecteur Cadavre*. Lausanne, Éditions Rencontre, 1968.
- _____ *El inspector Cadaver*. Trad. du français par Carmen Mascasas, Barcelone, Luis de Caralt Editor, 1974.
- SOLDATI, Mario. *La sposa americana*. Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1978.
- _____ *L'épouse américaine*. Trad. de l'italien par Françoise Bouillot, Paris, Belfond, 1979.
- STEINBECK, John. *Of Mice And Men*. New York, Bantam Books, 1970 (1re éd. 1937).
- _____ *Des souris et des hommes*. Trad. de l'anglais par M.-E. Colndreau, Paris, Gallimard, 1968.
- UPDIKE, John. *Rabbit Is Rich*. New York, Alfred A. Knopf, 1981.
- _____ *Rabbit est riche*. Trad. de l'anglais par Maurice Rambaud, Paris, Gallimard, 1983.
- _____ *Sei ricco, Coniglio*. Trad. de l'anglais par Stefania Bertola, Milan, Rizzoli Editore, 1983.
- VARGAS LLOSA, Mario. *¿Quien mató a Palomino Molero?* Barcelone, Seix Barral Biblioteca Breve, 1986.
- _____ *Qui a tué Palomino Molero?* Trad. de l'espagnol par Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1987.

2. Sources secondaires

- ADAM, Yvon. "Sport et Société". *La Nouvelle critique*, no 11 (fév. 1968).
- ARBELBIDE, Cyprien. *Les Baoulés d'après leurs dictons et proverbes*. Travail non publié.
- ARVEILLER, Raymond. "L'univers du vieux Monégasque d'après les proverbes et les dictons". Dans *Richesse du proverbe. Vol. II : Typologie et fonctions*, éd. par François Suard et Claude Buridant, Lille, Université de Lille III, 1984.
- ASSIBA D'ALMEIDA, Irène. "Literary Translation : The Experience of Translating Chinua Achebe's *Arrow of God* into French". *Meta*, vol. 27, no 3 (1982).

- AZIZ, Yowell Y. "Cultural Problems of English-Arabic Translation". *Babel*, vol. XXVIII, no 1 (1982).
- BALLARD, Michel. "Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction". *Meta*, vol. 34, no 1 (1989).
- BARKHO, Leon Y. "Cultural Problems of Arabic-English Political Translation". *Babel*, vol. XXXIII, no 3 (1987).
- BAYLON, Christian, et Paul FABRE. *Les noms de lieux et de personnes*. Paris, Fernand Nathan, 1982.
- BÉNÉTON, Philippe. *Histoire de mots : culture et civilisation*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1975.
- BENSOUSSAN, Albert. "Ateliers : Humour et traduction, les jeux du langage, langues romanes". Dans *Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire* (Arles, 8-10 novembre 1986). Arles, Éditions Actes Sud, 1986.
- BERMAN, Antoine. "La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain". Dans *Les tours de babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985.
- BIROU, Alain. *Vocabulaire pratique des sciences sociales*. Paris, Les éditions ouvrières, 1966.
- BOYER, Régis. "Mots et jeux de mots". *Studia Neophilologica*, vol. XL (1968).
- BROUZENG, Évelyne. "Stylistique comparée de la traduction de proverbes anglais et français". Dans *Richesse du proverbe*. Vol. II : *Typologie et fonctions*, éd. par François Suard et Claude Buridant, Lille, Université de Lille III, 1984.
- Le Canard enchaîné*, no 3 612 (17 janvier 1990).
- CASTRO, Carlo Antonio. "Los problemas de la traducción en situación intercultural". Dans *Proceedings of First North American Translators Congress* (Mexico, February 26-28 1986). Medford (N.J.), Learned Information, 1986.
- CONDON, John C., et Fathi YOUSEF. *An Introduction to Intercultural Communication*. New York, Macmillan Publishing Company/Londres, Collier Macmillan Publishers, 1987.
- COVINGTON, Marian. "The Translation of Eponyms". *The Incorporated Linguist*, vol. 22, no 4 (1983).
- CRAGIE, Stella. "Translation Equivalence in English and Italian Proverbs". *The Incorporated Linguist*, vol. 23, no 2 (1984).
- DAUZAT, Albert. *La toponymie française*. Paris, Payot, 1946.
- DEL CORRAL Irene. "Humor : When Do We Lose It?". *Translation Review*, no 27 (1988).
- DELISLE, Jean. *L'Analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1980.
- DONER, Dean. "Rabbit Angstrom's Unseen World". Dans *John Updike : A Collection of Critical Essays*, éd. par David Thorburn et Howard Eiland, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice-Hall, 1979.

- DUBOIS, Jean. *Grammaire structurale du français : nom et pronom*. Paris, Larousse, 1965.
- DUCROT, Oswald, et Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- ELIOT, T.S. *Notes towards the Definition of Culture*. Londres, Faber & Faber, 1948.
- ELMAN, Jirí. "Le problème de la traduction des noms propres". *Babel*, vol. XXXII, no 1, 1986.
- ENAULT, G., et al. *Le sport en France - Bilan et perspectives*. Paris, Berger-Levrault, 1979.
- L'Équipe*, no 13 503 (31 janvier 1990) et no 13 847 (12 novembre 1990).
- ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- FICHOU, Jean-Pierre. *Enseigner les civilisations*. Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- GODZICH, Wladyslaw. "Nom propre : langage/texte". *Recherches*, no 16 (sept. 1974).
- GORDON, W. Terrence. "Translating Word-Play : French-English, English-French". *Babel*, vol. XXXII, no 3 (1986).
- GRAVIER, Maurice. "Le traducteur et les noms propres". *Traduire*, no 111 (1982).
- GRESSET, Michel. "Ateliers : Humour et traduction, les jeux du langage - langue anglaise". Dans *Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire* (Arles, 8-10 novembre 1986). Arles, Éditions Actes Sud, 1986.
- GUIRAUD, Pierre. *Les locutions françaises*. Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
 _____ *Les jeux de mots*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- HALLIDAY, M.A.K. *Language as Social Semiotic*. Baltimore (Md.), University Park Press, 1978.
- HARZIC, Jean. *Faulkner*. Paris, Bordas, 1973.
- HOUSE, Juliane. *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen, Gunter Narr, 1977.
- JACQMAIN, Monique et Herman COLE. "Astérix à la conquête de l'Europe". *Babel*, vol. XVI, no 1 (1970).
- JESPERSEN, Otto. *The Philosophy of Grammar*. Londres, George Allen & Unwin, 1963.
- KABBAJ, Mohamed, et Mohamed CHERRADI FADILI. *Un bouquet de proverbes marocains ou l'authenticité du Maroc à travers ses proverbes*. Casablanca, Imprimerie Idéale, 1981.
- KATTAN, Naïm. "Peut-on traduire les civilisations?". *Meta*, vol. 27, no 4 (1982).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin, 1984.
- LADMIRAL, Jean-René, et Edmond Marc LIPIANSKY. *La communication interculturelle*. Paris, Armand Colin, 1989.

- LAFLEUR, Bruno. *Dictionnaire des locutions idiomatiques françaises*. Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique, 1986.
- LAHBABI, Mohamed Aziz. *Du clos à l'ouvert : Vingt propos sur les cultures nationales et les civilisations humaines*. SNED, Alger, 1971.
- LANDHEER, Ronald. "L'ambiguïté : un défi traductologique". *Meta*, vol. 34, no 1 (1989).
- LARBAUD, Valery. *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris, Gallimard, 1946.
- LAROCHE, Jacques. "L'humour est-il traduisible? Des notes sur un extrait de *Babbitt*". *Meta*, vol. 34, no 1 (1989).
- LAURIAN, Anne-Marie. "Humour et traduction au contact des cultures". *Meta*, vol. 34, no 1 (1989).
- LECLERC, Jacques. *Qu'est-ce que la langue?* Laval (Québec), Mondia, 1989.
- LEIBOLD, Anne. "The Translation of Humor : Who Says It Can't Be Done?". *Meta*, vol. 34, no 1 (1989).
- LINDGREN, Astrid. "Traduire des livres d'enfant - est-ce possible?". *Babel*, vol. XV, no 2 (1969).
- LINENBERG-FRESSARD, Raquel. "Copi : La vida es un tango - La vie est un tango". *Parallèles*, no 9 (printemps 1988).
- MACKEY, William F. "Texte, contexte et culture". *TTR*, vol. 1, no 1 (1988).
- MAILLOT, Jean. *La traduction scientifique et technique*. Paris, Technique et Documentation/St-Hyacinthe (Québec), EDISEM, 1981.
- _____ "Toponymie et Traduction". *Babel*, vol. XIV, no 2 (1968).
- MARTINET, Hanne. "Les noms propres dans la traduction littéraire". *Meta*, vol. 27, no 4 (1982).
- MEADE, Margaret. *Cultural Patterns and Technical Change*. New York, The New American Library, 1955.
- MOSSOP, Brian. "The Translator as Rapporteur : A Concept for Training and Self-Improvement". *Meta*, vol. 28, no 3 (1983).
- MOUNIN, Georges. *Dictionnaire de la linguistique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- _____ *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard, 1976.
- NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford et New York, Pergamon Press, 1981.
- _____ *A Textbook of Translation*. New York et Londres, Prentice Hall, 1988.
- NIDA, Eugene. *Language, Structure and Translation*. Stanford (Cal.), Stanford University Press, 1975.
- _____ *The Theory and Practice of Translation*. Leiden (P.-B.), E. J. Brill, 1982.
- _____ "Linguistics and Ethnology in Translation Problems". *Word*, vol. 1 (1945).
- NILSEN, Don L. F. "Better than the Original : Humorous Translation that Succeed". *Meta*, vol. 34, no 1 (1989).

- PERGNIER, Maurice. *Les fondements socio-linguistiques de la traduction*. Paris, Diffusion Librairie Honoré Champion, 1980.
- PICOCHÉ, Jacqueline. *Précis de lexicologie française*. Paris, Fernand Nathan, 1977.
- PINEAUX, Jacques. *Proverbes et dictons français*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- QUITARD, P. M. *Études historiques, littéraires et morales sur les proverbes français et le langage proverbial*. Paris, Techener, 1860.
- RAPHAELSON-WEST, Debra S. "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor". *Meta*, vol. 34, no 1 (1989).
- RATIU, Indrei, et al. *Leaders sans frontières : Le défi des différences*. Paris, McGraw-Hill, 1988.
- REBOUL, Olivier. *La rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- REHBAN, Gérard. *La culture : Analyse et prospective*. Beloeil (Québec), Éditions Zgharta, 1983.
- REY, Alain, et Sophie CHANTREAU. *Dictionnaires des expressions et locutions*. Paris, Le Robert, 1979.
- ROBERTS, Roda P. "Translation : An Act of Communication". *Bulletin de l'ACLA*, vol. 3, no 2 (automne 1981).
- _____ "Le rôle du contexte et de la situation en traduction". Dans *Actes de 2e Colloque sur l'enseignement fonctionnel du français et de la traduction en Amérique latine* (Buenos Aires, 27 juillet-4 août 1981). Instituto Nacional Superior del Profesorado, Buenos Aires, 1982.
- _____ "Translation and Communication". *Nucleo*, no 1 (1985).
- _____ "Importance of the Concept of Function of Translation and its Application to the Translation of Literary Texts". *Target*, vol. 4, no 1 ou 2 (1992).
- ROMNEY, Claude. "Problèmes culturels de la traduction d'*Alice in Wonderland* en français". *Meta*, vol. 29, no 3 (1984).
- SAGE, George H. *Sport And American Society : Selected Readings*. Second Edition, Addison-Wesley Publishing Company, Reading (Mass.), 1974.
- SAGER, Juan Carlos. "Quality and Standards : The Evaluation of Translations". Dans *The Translator's Handbook*, éd. par Catriona Picken, Londres, Aslib, 1983.
- SAUVY, Alfred. *Humour et Politique*. Paris, Calmann-Lévy, 1979.
- SEPHIHA, Haïm Vidal. "La société judéo-espagnole à travers ses proverbes, ou Dis-moi tes proverbes, je te dirais qui tu es". Dans *Richesse du proverbe : Typologie et fonctions*, vol. II, éd. par François Suard et Claude Buridant, Lille, Université de Lille III, 1984.
- SHAW, R. Daniel. "The Translation Context : Cultural Factors in Translation". *The Translation Review*, no 23 (1987).
- SPRADLEY, James P. et David W. McCURDY. *Anthropology : The Cultural Perspective*. New York et Chichester, John Wiley & Sons, 1980.
- THÉVENOT, Jean. *Hé! la France, ton français fout le camp!* Gembloux (Belg.), Duculot, 1976.

ULLMANN, Stephen. *Précis de sémantique française*. Berne, Éditions A. Franke, 1975.

VINAY, Jean-Paul, et Jean DARBELNET. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris, Didier, 1958.

YAGUELLO, Marina. *Alice au pays du langage*. Paris, Éditions du Seuil, 1981.

ZARATE, Geneviève. *Enseigner une culture étrangère*. Paris, Hachette, 1986.