

La traduction du rythme chez Woolf et Simenon

Une histoire de manipulation

Delphine Coppin

Université de Mons

— Si on ne traduit pas le rythme,
on n'a pas traduit le texte,
on a traduit du signe¹.

D'aucuns arguent que les traductions, comme « toutes les réécritures, quelle que soit leur intention, reflètent une certaine idéologie et une poétique et à ce titre manipulent la littérature pour fonctionner dans une société donnée d'une manière donnée² ». Elles s'adapteraient donc, inéluctablement, aux contraintes non seulement linguistiques, mais aussi culturelles, idéologiques et politiques de la langue et de la culture d'arrivée. Il semblerait également que certains traducteurs domestiquent leurs traductions quand ils considèrent, consciemment ou inconsciemment, leur langue comme « dominante » dans la littérature³. Sous couvert de cette inévitable mani-

1 Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse, Éditions Verdier, 2007, p. 105.

2 André Lefevere & Susan Bassnett, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York, Routledge, 2017, p. VII. Notre traduction.

3 Itamar Even-Zohar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », dans Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. Abingdon, Routledge, 2004, pp. 200-201.

pulation, de cette adaptation du texte source aux supposées attentes du public cible, il a été démontré que les traducteurs tendent à simplifier (*simplification*), à normaliser (*normalisation*) et à expliciter (*explicitation*) leurs traductions¹. En outre, comme l'affirme Lance Hewson dans son ouvrage *An Approach to Translation Criticism* (2011), où il liste tous les choix traductifs auxquels les traducteurs ont recours, « la répétition est un procédé stylistique que les traducteurs craignent de reproduire dans la langue cible² ». Alors que la répétition demeurerait une figure de style inévitable dans tous les traités oratoires et de rhétorique de l'antiquité au xvi^e siècle, elle fut de moins en moins usitée à partir du xvii^e siècle jusqu'à être complètement bannie³. Voltaire aurait affirmé d'ailleurs que « quand on répète ce qu'on a déjà dit, c'est une preuve qu'on n'a rien à dire⁴ ».

Qu'en est-il de cette manipulation quand des auteurs s'écartent volontairement des traditions littéraires au travers de leur style pour se différencier de leurs contemporains ? Leurs traducteurs s'écartent-ils alors de ces fameuses contraintes idéologiques pour laisser transparaître leurs particularités stylistiques singulières ? Dans cet article, nous nous intéresserons au style de deux auteurs que rien ne semble lier, Virginia Woolf (1882-1941) et Georges Simenon (1903-1989), pour analyser plus particulièrement deux pratiques traductives bien ancrées – l'évitement des répétitions et le primat du sens sur la forme. L'auteure britannique et l'auteur belge partagent des points communs essentiels qui méritent d'être relevés : ils vont ouvertement à l'encontre des conceptions classiques de l'écriture, tant sur le plan narratif que stylistique, l'un, pour se démarquer sur la scène parisienne, l'autre, pour livrer sa propre manière de concevoir le monde et la littérature. Dans leurs romans publiés tous deux en 1933 – *Flush* et *La Maison du canal* – Woolf et Simenon sollicitent les sens des lecteurs en amplifiant le sens des mots, notamment au moyen de la répétition. L'analyse de traduction de passages particulièrement représentatifs

1 Mona Baker. « Corpus-based translation studies : The challenges that lie ahead », dans Somers, H. (ed.) *Terminology, LSP and Translation. Studies in language engineering in honour of Juan C. Sager*. Amsterdam/Philadelphie, Benjamins, 1996.

2 Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism*. Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2011, p. 76.

3 Anne Tomiche, « Histoire de répétition », dans Engélibert, J., & Tran-Gervat, Y. (Eds.), *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 19.

4 Voltaire, cité par Anne Tomiche, *ibidem*.

nous permettra de débattre plus largement de la question de la manipulation en traduction.

S'affranchir des traditions

Au ^{xx}^e siècle, alors que tous les auteurs belges savent qu'ils ont besoin de la reconnaissance des instances parisiennes pour réellement exister sur la scène littéraire¹, Simenon décide d'assumer pleinement son identité belge dans son roman *La Maison du canal* afin de se distinguer vis-à-vis de ses contemporains français. Il s'en distingue (1) en s'appropriant les genres seconds, en réinventant le roman policier et en inventant un nouveau genre – les romans « durs » ou « de la destinée » – à mi-chemin entre le psychologique et le policier² (2) par l'exploitation du champ régional belge et flamand, au travers d'anthroponymes, de toponymes et d'éléments naturels, culturels et architecturaux typiques et (3) par son illégitimité linguistique au travers de répétitions, de belgicisms et d'expressions bilingues. Il aurait cependant pu, comme d'autres auteurs belges francophones de l'époque, choisir de s'assimiler totalement à la littérature française et occulter ses origines³. En outre, son style est éloigné de la conception classique de l'écriture, ce qui lui vaut d'être qualifié de « romancier populaire ». L'œuvre simenonienne est accessible, lisible, trop lisible sans doute aux yeux de l'institution littéraire qui voit volontiers dans cette « facilité » un manque de profondeur, de complexité lexicale et de finesse⁴. Pourtant, ce véritable homme d'affaires, qui deviendra par la suite l'auteur belge le plus lu et le troisième écrivain francophone le plus traduit au monde après Jules Verne et Alexandre Dumas, est bien conscient que son style est sa plus grande force :

le travail [de Simenon] consiste moins en une reconstitution exacte qu'en un réagencement continu d'une série de scènes, thèmes et mo-

1 Catherine Gravet & Katrien Lievois, « La littérature francophone belge en traduction : méthodes, pratiques et histoire », dans Gravet & Lievois, *Parallèles*, vol. 32, n° 1, 2020, pp. 7-8.

2 Alain Bertrand, *Georges Simenon : de Maigret aux romans de la destinée*. Liège, éditions du CEFAL, 1994, p. 27.

3 Jean-Marie Klinkenberg, « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », dans Dozo & Provenzano, *Littérature*, n° 44, 1981, pp. 33-50.

4 Alain Bertrand, *op. cit.*, p. 133.

tifs qu'on pourrait qualifier d'obsessionnels et que l'écriture ne cesse de reprendre et d'explorer sous de nouvelles formes¹.

Ces éléments se retrouvent de façon plus ou moins abondante dans tous ses romans durs, de sorte « que chaque partie fait écho au tout, et inversement² ». Loin d'être un signe de pauvreté lexicale, la répétition est plutôt, chez Simenon, une véritable figure de style.

À l'instar de Simenon, Virginia Woolf choisit, elle aussi, de rompre avec les traditions littéraires et la fiction traditionnelle du xix^e siècle et de s'éloigner des conventions formelles. Elle devient l'une des pionnières du mouvement moderniste, caractérisé par un style émotionnel et expérimental, focalisé sur l'individu, en réponse à l'industrialisation et à la Première Guerre mondiale, au lieu de se conformer à ce que l'on attendait d'une femme à l'époque. Deux ans après *The Waves*, Woolf écrit *Flush*, un roman dans lequel elle tente de décrire ce à quoi pouvait ressembler la vie du point de vue du cocker anglais de la poétesse anglaise Elizabeth Barrett Browning. Ce faisant, elle invite les lecteurs à changer de perspective et à remettre en question ce qui est habituellement admis, à savoir la définition de genre, la représentation de la vie humaine à travers la littérature ou encore la réelle place de l'Homme dans le monde. Woolf rompt avec les traditions non seulement en donnant une voix à Flush, et par extension, aux minorités sous-représentées en littérature et dans la société, mais également parce qu'elle n'écrit pas pour l'intrigue, mais pour le rythme : « Bien que le rythme me soit plus naturel que la narration, il est complètement opposé à la tradition de la fiction et je cherche sans cesse une corde à lancer au lecteur³ ».

Les traducteurs ont-ils résisté à l'appel de la manipulation, quitte à conserver les répétitions, à relayer le sens au second plan et à surmonter d'éventuelles contraintes idéologiques ?

1 Jacques Dubois, « Le Bourgmestre de Furnes – Notice », dans J. Dubois & B. Denis (Eds.), *Georges Simenon – Romans*. T. 1. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, n° 495, pp. 1398-1413.

2 Alain Bertrand, *op. cit.*, p. 51.

3 Kate Flint, « Introduction », dans Virginia Woolf, *Flush*. Oxford, Oxford University Press, 2009, p. xxi. Notre traduction.

Traducteurs manipulés ou manipulateurs ?

Ayant joué un rôle pivot dans la diffusion des œuvres simenoniennes en Angleterre en persuadant l'éditeur londonien Routledge de publier leurs traductions, Geoffrey Sainsbury, dont on sait peu de choses, devint le traducteur attitré de Simenon, ce que le romancier regretta par la suite. En effet, c'est parce qu'il disait « connaître les goûts de son public » que le traducteur anglais procédait régulièrement à des ajouts ou à des suppressions, se permettait de conseiller Simenon sur les livres à (ne pas) traduire en Angleterre et s'est même arrogé le droit de vie et de mort sur les personnages du roman *La Vérité sur Bébé Donge*¹ à l'insu de son auteur :

Sainsbury n'hésite pas, dès ses premiers textes, à modifier des noms, des profils psychologiques, des détails, des ressorts de l'intrigue même, quand il n'est pas convaincu de leur pertinence, qu'il les juge peu crédibles ou contradictoires. Par honnêteté, il soumet les modifications de ce travail de « re-créditation » à son auteur. Simenon est toujours d'accord. Et pour cause ! Il ne comprend pas un mot d'anglais².

Lorsque Simenon sera en mesure de comprendre l'anglais, il sera également irrité de constater

que les traducteurs ont plus de mal que lui à jongler dans la même phrase avec le présent et l'imparfait. Plus d'une fois, en comparant les textes, il s'aperçoit qu'ils ne sont pas seulement incapables d'attraper son tour de phrase, et pour cause. Ils sont presque toujours à côté. S'il a, lui, le seul et unique auteur, choisi d'aligner les mots dans un certain ordre, c'est à dessein. Et si ce n'est pas clair, c'est également délibéré. Qu'on ne s'avise pas d'inverser les adjectifs dans les phrases. Il sait pertinemment qu'une traduction littérale serait une catastrophe. Mais il juge que ses traducteurs prennent trop de liberté avec le texte originel³.

Des libertés, Geoffrey Sainsbury en a pris, notamment dans son choix d'éviter les répétitions, alors qu'elles constituent une « caractéristique clé⁴ », pour reprendre la notion de Lance Hewson, de *La Maison du canal*

1 Pierre Assouline, *Simenon, biographie*. Paris, Julliard, 1992, p. 414.

2 *Idem*, p. 252.

3 Alain Bertrand, *op. cit.*, p. 413.

4 Lance Hewson, *op. cit.*, p. 76.

et de l'ensemble de l'œuvre simenonienne, comme le démontre l'extrait suivant :

Quand elle avait pris le train, à Bruxelles, il était 6 heures du matin et l'obscurité était lourde de pluie glacée. Le compartiment de troisième classe était **mouillé** lui aussi, plancher **mouillé** sous les pieds boueux, cloisons **mouillées** par une buée visqueuse, vitres **mouillées**, dedans et dehors. Des gens aux vêtements **mouillés** sommeillaient¹.

L'atmosphère simenonienne est en partie liée aux conditions climatiques dans lesquelles l'auteur immerge ses personnages². La volonté de l'auteur est donc ici que le lecteur puisse entendre la jeune fille grommeler en raison de la pluie mouillant tout sur son passage à l'aide de la répétition de l'adjectif. En anglais, il a été traduit quatre fois par « *wet* » [mouillé] et une fois par « *misty* » [brumeux], privant ainsi le lecteur de l'effet d'origine.

Dans la suite du roman, Simenon soufflera un vent chaud sur ses personnages et, par extension, sur ses lecteurs grâce à la répétition des mots « chaleur » (20)³, « feu(x) » (60), « flammes » (14), « chaud(e)(s) » (25) ou encore « brûler » (17), comme dans l'extrait suivant :

Elle était **soûle**, comme chaque fois qu'elle venait dans le réduit, **soûle** de **chaleur**, **soûle** de fixer les **flammes** qui dansaient, de respirer l'odeur de sapin et de manger des pommes de terre **brûlantes**⁴.

Le thème de la chaleur s'opposera à celui de la froideur tout au long du roman, avec la répétition des mots opposés aux mots précédemment cités, à savoir « froid » (58), « eau » (54), « glace » (22), « glacer » (11), « geler » (8) et « frisson(s) » (6), comme dans ce passage :

Elle rit tout à coup, nerveusement. Repliée sur elle-même, contre le feu, elle était pénétrée des pieds à la tête de sa **chaleur**. [...] Il y avait de l'**ivresse** dans l'air : l'**ivresse** du **froid**, de la course sur la **glace**, puis du

1 Georges Simenon, *La Maison du canal*, dans J. Dubois (Ed.), *Romans*. T. I. Éd. citée, 2003, p. 3. La version électronique a été utilisée pour les recherches d'occurrences. Les numéros de page dans cet article correspondent aux numéros des pages du PDF, pas aux numéros des pages de la version papier. En outre, le caractère gras et le soulignage ont été utilisés pour mettre des éléments en évidence dans les citations tandis que l'italique sert à indiquer les mots en langue étrangère.

2 Alain Bertrand, *op. cit.*, p. 137.

3 Les chiffres entre parenthèses correspondent au nombre d'occurrences.

4 Georges Simenon, *op. cit.*, p. 49.

sang qui avait coulé goutte à goutte de la tête de l'écureuil. Et aussi, maintenant, l'**ivresse** du **feu** qui les baignait d'une odeur de résine. De l'autre côté de la cour, la tante, roide et sèche dans ses vêtements incolores, mettait tour à tour les moules à gaufre sur le **feu**, les tournait, versait la pâte liquide avec une louche, et les gaufres dorées s'empilaient sur les claies. [...] Elle avait la bouche pleine de la pâte **chaude** de la pomme de terre. [...] Il ne la regarda pas, fixa le **feu**. [...] Il faisait **chaud**, trop **chaud**, surtout après le **froid** du champ de **glace**. Jef avait enfoui deux autres pommes de terre sous la cendre et, machinalement, il entreprenait de dépouiller l'écureuil. Il y eut de très longs silences. Edmée mangea deux pommes de terre. Et toujours elle sentait en elle un mélange de **chaud** et de **froid**, peut-être parce que la porte laissait pénétrer l'air par une fente de cinq centimètres. Elle revoyait le grand traîneau vert qui évoluait sur la **glace**, et la fille affalée sur les coussins¹.

C'est d'ailleurs avec cette alternance de chaud et de froid tant lexicale que stylistique qu'Edmée, le personnage principal, tente de faire monter sa fièvre :

Elle remplit d'**eau** sa cuvette et s'y mit debout, en chemise. L'**eau** était **glaciale**. Son corps était tout **chaud**. Elle sentait le **froid** qui montait, atteignait les chevilles, puis les genoux. Mais elle n'eut pas de pneumonie² !

Sur les 24 répétitions relevées, 22 ont été conservées en anglais. Ce dernier extrait nous permet, en outre, de constater à quel point le traducteur a manipulé le texte original :

As soon as she was alone she got up and staggered over to the washstand and poured some water into the basin. This was before her stove had been installed, and the water was icy. She put the basin on the floor and stood in it. Her body was hot, but she could feel the cold which spread gradually up her legs towards the knees³.

Cet extrait pourrait être rétrotraduit comme suit :

Dès qu'elle fut seule, elle se leva et tituba jusqu'au lavabo et versa de l'eau dans la bassine. C'était avant que son poêle ne soit installé, et l'eau était glacée. Elle posa la bassine sur le sol et s'y tint debout. Son corps

1 Georges Simenon, *op. cit.*, pp. 40-41.

2 Georges Simenon, *op. cit.*, p. 100.

3 Georges Simenon, *The House by the Canal* (G. Sainsbury, trad.). London, Routledge & Kegan Paul Limited, 1952, p. 81. (Première édition, 1933).

était chaud, mais elle pouvait sentir le froid qui se propageait progressivement le long de ses jambes jusqu'aux genoux.

Si, en français, l'objectif d'Edmée est de créer un écart de température entre son corps chaud et l'eau froide pour attraper une pneumonie, la version anglaise laisse penser qu'elle aurait chauffé l'eau si le poêle avait été installé. Si Sainsbury explicite ici l'original, c'est parce qu'il ne l'a manifestement pas compris.

Cette volonté de plonger son lecteur dans cette ambiance particulière peut également être perçue et ressentie dans un extrait du second « roman flamand » de l'auteur belge, *Le Bourgmestre de Furnes*, publié six ans plus tard, dans lequel il instaure une atmosphère particulièrement lourde, non seulement grâce à la signification de l'adjectif mais également grâce à la répétition de celui-ci :

Les murs étaient **sombres**. Les meubles étaient **sombres**. Le « Vieux Beffroi » avait copié le style **lourd** et sévère de l'Hôtel de Ville [...] A vrai dire, les syllabes étaient **lourdes** [...] Le poêle aux **lourdes** cuivres [...] Tout était lourd, l'air, les gestes, la lumière qui pénétrait avec peine la couche de fumée formant nappe, et, dehors, cette autre nappe d'humidité fluide, de milliards de gouttelettes invisibles suspendues au-dessus de la ville et des champs. **Lourds** les pions de l'échiquier, et **lourdes** les cartes aux dessins naïfs et **lourds** les chromos, **lourde** la chaleur, **lourd** même, encore imprimé en caractères gothiques¹...

Une fois de plus, le même traducteur manipulera le texte source. En anglais, les deux « sombres » seront traduits par « *dark* » [sombre(s)] et les neuf « lourd(e)(s) » ne seront traduits que quatre fois par « *heavy* » [lourd(e)(s)]. De plus, les deux adjectifs adjacents « lourd et sévère » seront résumés par « *Gothic* » [gothique], alors que l'adjectif « gothiques » utilisé par Simenon sera traduit par « *black* » [noir]. Dans les deux romans, non seulement Sainsbury ne conservera pas le nombre d'occurrences du texte original, mais il manquera également de cohérence.

L'évitement des répétitions peut également être constaté dans la retranscription française de *Flush*, publiée par Gallimard dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2012 et rééditée dans la collection Folio en 2022. La phrase suivante est particulièrement représentative de l'usage que Woolf fait des

1 Georges Simenon, « Le Bourgmestre de Furnes », dans J. Dubois (Ed.), *Romans*. T. I. Éd. citée, 2003, pp. 10-11.

répétitions et probablement représentative de la crainte des traducteurs de les reproduire. Pourtant, ces répétitions ont aussi pour but de produire un effet sur le lecteur, d'accentuer le sens de ce qu'il est en train de lire. Si Simenon invite ses lecteurs à écouter Edmée grommeler ou à sentir l'ambiance lourde régnant dans le café, le lecteur anglophone peut ici également entendre à quel point l'été de 1842 ressemblait à n'importe quel autre été, grâce à la répétition de « *summer* » et de « *summer spent* ».

The **summer** of 1842 was, as historians tell us, not much different from other **summers**, yet to Flush it was so different that he must have doubted if the world itself were the same was. **It was a summer spent** in a bedroom ; a summer spent with Miss Barrett. It was a summer spent in London, **spent** in the heart of civilization¹.

Alors qu'il était tout à fait possible de conserver cette composante rythmique en français, elle est absente de la traduction puisque toutes les répétitions n'ont pas été conservées :

L'été de 1842 ne fut, nous disent les historiens, guère différent des autres **étés**, pourtant pour Flush il fut si différent qu'il dut se demander si le monde était bien le même. **Il passa l'été** enfermé dans une chambre ; avec Miss Barrett. **Il passa l'été** à Londres, au cœur de la civilisation².

En outre, en passant de « *It was a summer spent* » à « *Il passa l'été* », la traductrice, Catherine Bernard, professeure de littérature britannique à l'université Paris Cité, rend le discours objectif alors que cette phrase, à l'instar du roman, place le ressenti de Flush, sa propre subjectivité, au premier plan. Les sens par lesquels Flush interprète le monde appellent le lecteur à solliciter ses propres sens afin de tenter de ressentir ce à quoi pouvait ressembler un été vécu par Flush, aux côtés de Miss Barrett.

Ce même procédé se retrouve dans la « routine des adieux » quelques pages plus loin. Si une routine est « une manière habituelle ou fixe de faire les choses³ », il n'est pas étonnant que Virginia Woolf ait consciemment joint l'acte à la parole et ait répété « *at last* » deux fois, « *something* », trois fois et « *had* », sept fois en une seule phrase. En outre, ces répétitions contri-

1 Virginia Woolf, *Flush*. Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 20.

2 Virginia Woolf, *Flush* (C. Bernard, trad.). Paris, Gallimard, Collection Folio, 2022, p. 26. (Première édition, 1933).

3 Cambridge Dictionnary en ligne.

buent à l'aspect humoristique de la scène, analysée et jugée par Flush, que nous pouvons presque entendre haleter en anglais, par le biais de la succession de l'auxiliaire.

The routine of leave-taking was intolerably prolonged; but at last Mrs Jameson, Mr Kenyon, and even Miss Mitford **had** risen, **had** said good-bye, **had** remembered something, **had** lost something, had found something, **had** reached the door, **had** opened it, and were – Heaven be praised – gone at last¹.

Le rituel des adieux se prolongeait de manière intolérable; mais enfin Mrs. Jameson, Mr. Kenyon et même Miss Mitford s'**étaient** levés, **avaient** dit au revoir, s'**étaient** rappelé quelque chose, **avaient** oublié quelque chose, l'**avaient** retrouvé, s'étaient avancés vers la porte, l'**avaient** ouverte et **étaient** – Dieu soit loué – enfin partis².

En français, la traductrice a privilégié le fond, quitte à alterner les auxiliaires « être » et « avoir » et à perdre, en conséquence, une partie du caractère humoristique et rythmique de la phrase. De plus, le dernier « *something* » a été remplacé par un pronom, montrant, une fois de plus, la réticence des traducteurs à conserver les répétitions³. Or, l'extrait aurait très bien pu être traduit de manière à conserver ces caractéristiques :

Le rituel des adieux se prolongeait de manière intolérable; mais enfin Mrs. Jameson, Mr. Kenyon et même Miss Mitford avaient quitté leur siège, avaient dit au revoir, avaient répété quelque chose, avaient oublié quelque chose, avaient retrouvé quelque chose, avaient atteint la porte, l'avaient ouverte et étaient – Dieu soit loué – enfin partis.

Bien que « *had risen* » ne signifie pas littéralement « avaient quitté leur siège » et que « *had remembered* » signifie « s'étaient rappelé » et non « avaient répété », il est clair que l'important, dans cet extrait, est moins le fond que la forme. Si ces compensations sémantiques ne changent fondamentalement rien au roman, conserver le sens au détriment du rythme est, en revanche, problématique.

1 Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 30.

2 Virginia Woolf, *Flush* (C. Bernard, trad.). *op. cit.*, p. 39.

3 Bien qu'il soit fort probable qu'il s'agisse d'un choix de la traductrice, il peut également s'agir d'un choix commercial ou éditorial.

Outre les répétitions, Woolf offre une façon différente de raconter le monde au travers de rimes, de parallélismes, d'assonances et d'allitérations, qui, pour la plupart, seront absents de la traduction. Le roman débute, par exemple, par deux phrases rimées :

It is universally admitted that the family from which the subject of this memoir claims descent is one of the greatest **antiquity**. Therefore it is not strange that the origin of the name itself is lost in **obscurity**¹.

La rime, ainsi que la symétrie, auraient pu être conservées en français comme suit :

Il est universellement admis que la famille dont descend le sujet de ces mémoires est de la plus **antique** lignée. Il n'est par conséquent guère curieux que l'origine de son nom soit perdue dans l'**obscurité**.

Cependant, la traduction de cet extrait, telle que publiée par Gallimard, est la suivante :

Il est universellement admis que la famille dont descend le sujet de cet essai est de la plus antique **lignée**. Il n'est par conséquent guère curieux que l'origine de son nom reste **incertaine**².

Si la rime et l'image de Virginia Woolf ont été ôtées de la traduction française, notons également que le mot « *memoir* » est devenu « *essai* » alors que le projet même de Woolf est d'écrire la biographie d'un chien, de la même manière que l'on écrit les biographies humaines, certainement afin de les critiquer et de questionner la place de l'Homme dans la société. Il ne fait donc aucun doute qu'elle écrit « *memoir* » à dessein. Si le terme « *essai* » renvoie à son auteur (Virginia Woolf), « *memoir* », lui, renvoie au sujet de la biographie (Flush).

Les deux phrases rimées suivantes, coordonnées par la conjonction de coordination « *and* » et composées chacune de six mots et de 11 syllabes sont, elles aussi, particulièrement représentatives de la poéticité et du rythme de Woolf : « *He deserted them in his **prosperity** and sponged upon*

1 Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 5.

2 Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 7.

*them in his infirmity*¹ ». Alors qu'elles auraient pu, par exemple, être traduites en français par « Il les **abandonna** dans sa **prospérité** et les **sollicita** dans son **infirmité** », elles ont finalement été traduites par « Il les négligea toutes deux durant **ses années** de gloire et les exploita durant **ses années** d'infortune² ». Nous pouvons légitimement nous demander ce qui a poussé la traductrice à s'éloigner autant de la structure et du rythme de départ.

En outre, deux réserves peuvent être émises sur la traduction des verbes. Le premier, « *to desert* » signifie « laisser quelqu'un sans aide ou dans une situation difficile et ne pas revenir³ » alors que le verbe « négliger » signifie, lui, « omettre de faire quelque chose par manque de soin, d'attention, d'intérêt⁴ ». Le second, « *to sponge upon* », un verbe particulièrement révélateur de la flexibilité de la langue anglaise, signifie « obtenir de l'argent, de la nourriture, etc. auprès d'autres personnes, en particulier pour vivre sans travailler⁵ » et se traduirait en français par « vivre sur le dos de » ou par un verbe contenant une charge visuelle similaire. En effet, le verbe anglais renvoie à l'idée que Dr Mitford presse, assèche sa femme et sa fille telle une éponge, jusqu'à ce qu'elles soient complètement démunies de substance et donc, d'argent. Le verbe « exploiter » a une signification légèrement différente : « utiliser avantageusement, mettre à profit (quelque chose dont on peut tirer parti) ⁶ ». Notons que les mots « prospérité » et « infirmité » ont la même signification que leurs équivalents naturels anglais et qu'il n'y avait donc, à priori, aucune raison de ne pas les conserver. En revanche, afin de conserver le parallélisme et le nombre de syllabes de départ, « solliciter » semblait être une option satisfaisante, puisqu'il signifie « s'adresser à quelqu'un en faisant appel à lui d'une manière instante, afin d'obtenir une aide, une faveur ou un avantage⁷ ».

Un autre exemple de phrases symétriques et rimées peut être retrouvé à la page 23 :

1 Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 9.

2 Virginia Woolf, *Flush* (C. Bernard, trad.). *op. cit.*, p. 12.

3 Cambridge Dictionary en ligne.

4 Trésor de la langue française informatisé.

5 Cambridge Dictionary en ligne.

6 Trésor de la langue française informatisé.

7 Trésor de la langue française informatisé.

He noted with approval the purple jar from which he **drank** such are the privileges of **rank**; he bent his head **quietly** to have the chain fixed to his collar – such are its penalties¹.

Ces deux phrases juxtaposées comptent chacune 17 mots. La première contient une rime parfaite avec « *drank* » et « *rank* » et la seconde, une rime assonantique avec « *quietly* » et « *penalties* ». En français, la rime s'est transformée en répétitions, comme dans l'exemple précédent et les deux phrases ont perdu leur symétrie (17-21):

Il nota avec satisfaction la coupelle rouge dans laquelle il buvait – tels sont les privilèges du **rang**; il pencha la tête sans broncher pour que l'on attache la laisse à son **collier** – tel est le prix du **rang**².

Les rimes et la symétrie étaient transposables en français, tout en rendant à la coupelle sa couleur d'origine :

Il nota, **satisfait**, la coupelle pourpre dans laquelle il **buvait** – tels sont les privilèges du rang; il s'inclina doucement pour que la laisse soit **attachée** à son **collier** – tel en est le prix.

En plus des rimes, des parallélismes et des répétitions, Woolf a également recours à des jeux allitératifs et assonantiques, comme dans la phrase : « A gentle tap was given; gently the door was opened³ ». Si les deux phrases juxtaposées contiennent chacune cinq mots et sept syllabes, accompagnées d'un jeu allitératif en [g], ces caractéristiques ne se retrouvent plus dans la version française qui gagne, elle aussi, une répétition absente de l'original : « **On** frappa **doucement**; **on** ouvrit la porte **doucement**⁴ ». L'allitération aurait cependant plus être conservée, en gagnant une rime en [e] : « Un **léger** coup fut donné; **légèrement** la porte fut ouverte ».

Un autre jeu allitératif assez remarquable en [f] et en [ʃ] peut être retrouvé à la page 11 du roman : « **Off** he **flushed** like a **fish** drawn in a **rush** through water **further** and **further**⁵ ». Le choix des consonnes est certai-

1 Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 27.

2 Virginia Woolf, *Flush* (C. Bernard, trad.). *op. cit.*, pp. 31-32.

3 Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 16.

4 Virginia Woolf, *Flush* (C. Bernard, trad.). *op. cit.*, p. 21.

5 Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 11.

nement délibéré, étant donné qu'elles sont toutes deux fricatives – la première, labiodentale, et la seconde, alvéolopalatale – et que leur articulation comprend le passage de l'air dans un canal resserré, produisant, à l'écoute, une impression de frottement ou de friction rappelant le bruit du vent, des consonnes qui sont également présentes dans le nom du chien. De cette façon, le lecteur anglophone peut *entendre* Flush partir à toute allure. Alors qu'il ne fait aucun doute que l'image du poisson n'aurait pas été choisie par Woolf si elle n'avait pas été allitérative, la traductrice a choisi de conserver le sens, en dépit du rythme : « Alors il filait comme un poisson emporté toujours plus loin¹ ». Un exemple de traduction allitérative pourrait être « **Fier, Flush** filait **fébrilement** tel un **félin chassant** ».

La manipulation, une fatalité ?

À la lumière de ces observations, nous constatons qu'aucune stratégie traductive n'a été mise en œuvre pour conserver les composantes rythmiques et stylistiques des romans étudiés et qu'à l'instar de la Bible, dont Henri Meschonnic avait proposé une retraduction axée sur le rythme et la poéticité qui, jusque-là, avaient été sacrifiés en faveur du sens, *La Maison du canal* et *Flush* gagneraient tous deux à être retraduits. En effet, bien que la traductologie ait évolué au cours de ces dernières années, il semblerait que le rythme soit toujours le parent pauvre de la traduction et que la manipulation traductive soit toujours acceptée, voire banalisée.

Pour Meschonnic, le premier à s'être penché sur la problématique de la traduction du rythme, ce qui importe, c'est

la concordance – rythme pour rythme, répétition pour répétition. [...] La concordance est rythmique et prosodique. Elle est la cohérence même d'un texte. Là où elle disparaît, la poétique du texte disparaît. Quelques rencontres heureuses, mais ponctuelles, au milieu d'un désastre ne suffisent pas à la retrouver².

La question essentielle ne serait donc pas *pourquoi* traduire – ce qui induirait une vision particulièrement cibliste de la traduction –, mais *comment* ; ne pas traduire ce que disent les mots, mais ce qu'ils *font* : « La force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour une poétique. Pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais ce qui fait d'un acte

1 Virginia Woolf, *Flush* (C. Bernard, trad.). *op. cit.*, pp. 14-15.

2 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*. Lagrasse, Éditions Verdier, 1999, p. 222.

de langage un acte de littérature¹ ». En d'autres termes, comme le déclare Valéry Larbaud, en plus du sens des mots, il y a

un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur [...] ce sens littéraire des ouvrages de littérature, il faut d'abord le saisir ; et il ne suffit pas de le saisir : il faut encore le recréer².

Dans le cas contraire, selon Meschonnic,

entre ce qu'il y a à traduire et l'individu qui traduit, il y a la représentation du langage et de la poésie de qui traduit. C'est sa représentation du langage que projette le traducteur sur ce qui est à traduire, c'est sa représentation du langage que montre d'abord toute traduction³.

Il semblerait donc que ce ne soient pas des contraintes culturelles, idéologiques et politiques qui passent en traduction, mais bien la « grille du traducteur », tout ce qu'il croit qu'on peut ou ne peut pas dire, son sens de l'illisible ou de ce que l'on peut dire dans toute autre langue, mais pas dans la sienne⁴.

Les traducteurs ont ainsi ouvertement sacrifié le rythme en faveur du sens et des supposées contraintes idéologiques de la langue cible et ont manipulé, à leur guise, la littérature et le style des deux auteurs, bien que leur style fût leur unique moyen de faire entendre leur voix. En étant fidèle non au texte, mais à l'époque⁵, les traducteurs manipulent tant l'auteur que le lecteur, profitant de leur vulnérabilité linguistique. Si Woolf, en optant pour la perspective animale, nous pousse à repenser la position de l'Homme, à inviter l'Homme à se décentrer et à respecter les individualités, c'est également ce qu'attendent les auteurs et les lecteurs des traducteurs. En simplifiant, en normalisant et en explicitant le texte original, c'est la voix du sujet-écrivain que le traducteur efface, ainsi que la possibilité, pour le lecteur étranger, de se laisser conduire en terre inconnue. Pour qu'un traducteur parvienne à saisir le « sens moins apparent, et qui seul crée en

1 *Idem*, p. 71.

2 Valéry Larbaud, cité par Henri Meschonnic dans Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 68.

3 Henri Meschonnic, *op. cit.*, 2007, p. 30.

4 Henri Meschonnic, *op. cit.*, 1999, p. 111.

5 *Idem*, p. 71.

nous l'impression esthétique voulue par le poète», «ce sens littéraire des ouvrages de littérature», il doit finalement, lui aussi, changer son regard préconçu et forgé sur la langue, sur «ce qu'il croit qu'on peut ou ne peut pas dire» puisqu'en repoussant les limites du langage, en sollicitant les sens des lecteurs afin d'amplifier le sens des mots, c'est finalement ce que Virginia Woolf et Georges Simenon ont fait.