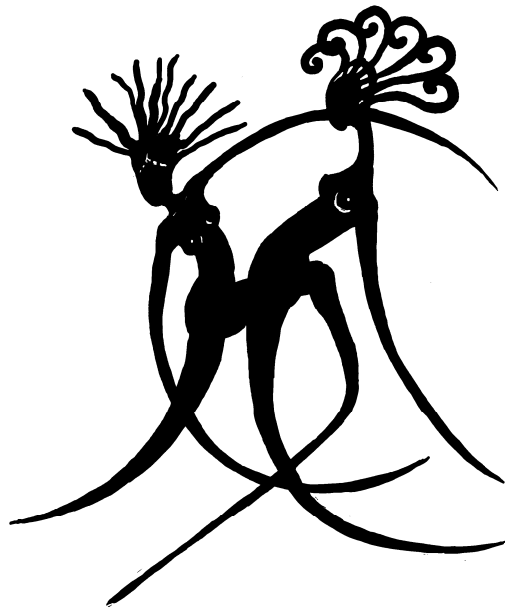


*Bulletin
de la*

SSA

Société de Styhstique Anglaise

*La grammaire et le style :
domaine anglophone
2008*



N° 30

© 2008 Société de Stylistique Anglaise
<http://stylistique-anglaise.org>
ISSN : 0240-4273

Illustration de couverture : « Carnaval »
de Gontran Lelasseux
(œuvre numérique)
Tous droits réservés.

Site Internet : <http://www.gontran-lelasseux.net/>.

Publié avec l'aide de la Société des Anglicistes de
l'Enseignement Supérieur (S.A.E.S) et du CREA,
Équipe d'Accueil n° 370,
Université de Paris X – Nanterre

Actes du colloque d'Aix-en-Provence
(17 & 18 novembre 2006, organisé par
Monique De Mattia-Viviès, Gilles Mathis
et Wilfrid Rotgé)

publiés avec le concours de la
Société de Stylistique Anglaise,
du LERMA (E.A. 853, Université de Provence) et du
CREA (E.A. 370, Université de Paris X - Nanterre)

Comité de lecture du volume

Bernard De Giorgi, Monique De Mattia-Viviès, Valérie
Kerfelec-Leclercq, Paul Larreya, Jean-Jacques Lecercle, Gilles
Mathis, Jacqueline Percebois, Mireille Quivy, Isabelle Richard,
Simone Rinzler, Wilfrid Rotgé.

Textes réunis par Monique De Mattia-Viviès

PEUT-ON TRADUIRE LE STYLE ?

Style et « forme interne »

La question qui sert de titre à notre article est volontairement abrupte et quelque peu équivoque. En fait, il s'agit pour nous d'interroger la question du style du point de vue du traducteur. Et en quelque sorte d'opérer un renversement par rapport à la problématique qui est celle posée par le philosophe espagnol Jose Ortega y Gasset dans un essai publié en 1937 sous le titre *Miseria y Esplendor de la Traducción*¹. Il faudrait se livrer à une analyse serrée du texte pour en souligner à la fois toute la rigueur et toute la subtilité ; néanmoins nous nous contenterons ici d'en citer les passages les plus caractéristiques concernant le style, et, dans une moindre mesure, le rôle du traducteur :

« Bien écrire consiste à infliger sans cesse de légères égratignures à la grammaire, à l'usage établi, à la norme en vigueur de la langue [...] Un écrivain au bon sens du terme [c'est quelqu'un qui] a utilisé sa langue maternelle avec un tact extraordinaire, réussissant à concilier deux choses qui paraissent impossibles à concilier : être intelligible et en même temps modifier l'usage ordinaire de la langue. Cette double opération est plus difficile à exécuter que de marcher sur une corde raide. Comment pourrions-nous l'exiger des traducteurs ordinaires ? [...] La tendance générale dessinée par l'ensemble de ces déviations chez un écrivain est ce que nous appelons son style. [...] Mais c'est un fait que chaque langue

¹ Article publié en 1937, dans le journal *La Nación*.

comparée à une autre possède aussi son style linguistique, ce que Humboldt appelait sa 'forme interne' »².

On voit bien comment, dans un premier temps, Ortega articule grammaire et style – l'affirmation d'un style passe par une rébellion contre la grammaire. Je relèverai ensuite son insistance sur le « tact extraordinaire » qui est requis de celui qu'il nomme « un écrivain au bon sens du terme » et sur la difficulté redoublée à laquelle le traducteur devra faire face s'il doit traduire ses textes. Difficulté qui s'apparente quasiment à une impossibilité, puisque le traducteur se trouvera nécessairement écartelé entre plusieurs maîtres : le style de l'auteur qu'il traduit, d'une part, et la grammaire de sa propre langue maternelle, d'autre part. En effet, si le style ne peut se définir que par rapport à une langue donnée qui possède sa propre forme interne, son « style », voire son « génie » – avec les précautions d'usage – dès lors comment prétendre traduire le style d'un auteur dans une autre langue qui possède une « forme interne » nécessairement différente de la langue d'origine ? Car si tel n'était pas le cas, c'est que nous aurions en vérité à faire à la même langue ! Et encore, comment prétendre, ou simplement mesurer, que l'effet obtenu (tout au moins recherché) dans la langue d'arrivée sera similaire à celui ressenti dans la langue de départ ? Il semble que nous nous trouvions face à une aporie.

Et pourtant, on traduit, et il y a des traductions réussies.

Le mérite d'Ortega y Gasset, ce qui fait vraiment l'originalité de son essai, c'est qu'il pose d'abord cette aporie radicale, cette impasse de la traduction (c'est le versant *Miseria* de son titre), pour ensuite seulement montrer en quoi consiste la « splendeur » de cette entreprise, qu'il qualifie « d'utopique », comme « toutes les entreprises humaines », ajoute-t-il. Ainsi mettant d'abord en avant l'impossible de la traduction, il va nous montrer pourquoi il faut tout de même traduire, par-delà cet impossible, et ne pas s'arrêter à un constat d'impuissance.

Les égratignures infligées à la grammaire

Quant à la grammaire, si l'on s'en tient à l'étymon, « grammatike », c'est « l'art de lire et d'écrire une langue », et si, comme le déclare Ortega y Gasset, le style d'un écrivain c'est l'ensemble des déviations qu'il imprime

² Il n'existe pas à notre connaissance de traduction en français de cet essai ; il s'agit donc ici de notre propre traduction à partir du castillan.

à sa langue quand il écrit, lorsqu'on se place du point de vue du lecteur, ce sont ces mêmes petits écarts, souvent imperceptibles ou inaperçus à la lecture, qui finissent par effet d'accumulation par laisser une trace sensible, à proprement parler une impression inédite.

Ces écarts touchent à tous les domaines de la grammaire : lexique, morphologie, syntaxe, relations interphrastiques, et ils sont souvent solidaires les uns des autres, c'est-à-dire, qu'en tant qu'écarts ils finissent par faire système, à former comme un sous-système dans le système de la langue, un idiolecte, le style même de l'écrivain en question.

Démarche contrastive

Nous nous appuyerons ici à la fois sur une démarche contrastive consistant à mettre en regard des textes originaux et leur traduction (en général) publiée, et sur notre propre pratique de traducteur. À partir de là, nous isolerons certains points d'articulation entre grammaire et style qui nous semblent cruciaux dans la mesure où ils mettent en lumière des divergences stylistiques et expressives notoires entre l'anglais et le français. Nous nous intéresserons donc successivement au rôle joué 1) par la détermination nominale, 2) par la répétition, 3) par la coordination, et plus précisément par le coordonnant *and*. Parallèlement, nous tenterons, tout au long de notre exposé, de mettre l'accent sur la manière dont la perception subjective vient à émerger dans les textes, en insistant sur les spécificités de la construction de la cohérence discursive en anglais et en français.

1. Le jeu sur la détermination nominale

L'une des divergences majeures entre les systèmes de la détermination nominale en anglais et en français, du moins en ce qui concerne les articles, tient au fait qu'en anglais le déterminant \emptyset sera utilisé avec une bien plus grande fréquence qu'en français où c'est le plus souvent l'article défini (le, la les) que l'on rencontrera, aussi bien dans le cas d'un renvoi à la notion (ou à la classe) que lors d'une opération de fléchage. Ce choix plus large inscrit dans la grammaire de l'anglais permet aux auteurs de jouer sur l'opposition \emptyset/the et d'en tirer des effets très spécifiques. Ainsi dans cet exemple tiré d'une nouvelle de Raymond Carver :

Exemple 1

So I got up and went to the window. A big moon was laid over the mountains that went around the city. It was a white moon and covered with scars. Any damn fool could imagine a face there.

There was light enough so that I could see everything in the yard – lawn chairs, the willow tree, clothesline strung between the poles, the petunias, the fences, the gate standing wide open.³

Alors, je me suis levée et j'ai été à la fenêtre. Une grande lune dominait les montagnes qui entourent la ville. Une lune blanche, couverte de cicatrices, n'importe quel imbécile aurait pu lui prêter un visage.

Il faisait si clair que je parvenais à voir tout ce qu'il y avait dans la cour, les chaises longues, le saule pleureur, la corde à linge tendue entre les piquets, les pétunias, la clôture et la grille grande ouverte.

On pourra observer comment, dans l'énumération des divers objets aperçus par la narratrice, Carver introduit de légères distorsions dans l'emploi des déterminants nominaux : article zéro devant *lawn chairs*, alors que *the* était possible, puis nécessaire réintroduction de l'article défini, devant *willow tree* désignant un élément unique ; article Ø devant *clothesline*, ce qui semble opérer une sorte de recatégorisation de ce nom pourtant ordinairement considéré comme « discret », puis retour au fléchage avec *the* dans le reste de l'énumération. On remarquera aussi l'alternance singulier/pluriel. Tous ces éléments grammaticaux touchant à la détermination nominale participent de la construction du style de l'auteur dans cette nouvelle. Comme on le constate facilement, ces subtiles variations ont disparu dans la traduction, puisque c'est le défini qui apparaît à chaque fois, sans exception aucune, avec, en outre, un passage au singulier pour traduire *fences* : « clôture ». Il s'agit en l'occurrence d'une véritable erreur de traduction et non d'un problème de contrainte grammaticale, parce que le lecteur découvre plus loin dans la nouvelle qu'il y a bien *deux* clôtures, construites parallèlement par les deux voisins, suite à une dispute.

Une lecture attentive nous révèle que, dans le texte anglais, ce jeu sur la détermination nominale n'est pas du tout aléatoire mais qu'il répond à une volonté délibérée de l'auteur. Il suffit de remonter au paragraphe précédent et de noter, par opposition, la mise en avant de l'article indéfini *a*, qui plus est appliqué à un lexème ordinairement accompagné du défini *the*,

³ Raymond Carver, "I could see the Smallest Things", 1989, p. 31. Les segments en gras sont de notre fait.

dans *the moon*. Cependant, on voit bien qu'il est tout à fait cohérent et même nécessaire d'employer l'article indéfini dès lors que *moon* est qualifié par l'adjectif *big*. *A contrario*, la suppression de l'adjectif rend la phrase inacceptable « **a moon was laid over the mountain* ». On notera que cette manière d'introduire l'élément *moon*, en le qualifiant, permet à l'auteur de faire émerger la perception subjective de la narratrice en faisant l'économie d'un verbe de perception : « *So I got up and went to the window. A big moon was laid over the mountains that went around the city* ».

Ce mode de présentation peut être comparé à une prédication d'occurrence du type « *There was a big moon over the mountain* », un des modes de présentation privilégiés en anglais, lorsque l'auteur veut mettre en avant un point de vue subjectif⁴. La phrase qui ouvre le paragraphe suivant vient confirmer cette analyse : « *There was light enough so that I could see everything in the yard* ».

Quelques paragraphes plus loin, à la fin de la première section de la nouvelle, le lecteur tombe à nouveau sur un traitement quelque peu surprenant des déterminants :

Exemple 2

...I got up and got my slippers. I went to the kitchen and made tea and sat with it at the kitchen table. I smoked one of Cliff's unfiltered.

It was late. I didn't want to look at the time. I drank the tea and smoked another cigarette. After a while I decided I'd go out and fasten up the gate.

*So I got **my robe**.*

*The moon lighted everything – houses and trees, poles and power lines, the whole world. I peered around the backyard before I stepped off the porch. A little breeze came along that made me close **the robe**.*

I started for the gate⁵.

Je me relevai, enfilai mes pantoufles, allai à la cuisine où je me préparai du thé et m'assis devant la table. J'y fumai une des cigarettes sans filtre de Cliff. Il était tard. Je ne voulais pas savoir quelle heure. Je bus mon thé et fumai une autre cigarette. Au bout d'un moment, je résolus de sortir pour fermer la grille.

⁴ Voir dans Guillemin-Flescher, 1981, Glossaire, « Prédication d'existence », 489-492.

⁵ Raymond Carver, opus cité, p. 32.

*Je mis donc **ma robe de chambre**.*

*La lune éclairait chaque chose, les maisons et les arbres, les poteaux et les lignes électriques, le monde entier. Je jetai un coup d'œil à l'arrière-cour avant de descendre les marches du porche. Comme une petite brise soufflait, je resserrai **ma robe de chambre**.*

Et je me dirigeai vers la grille.

La seconde occurrence du mot *robe* précédé du défini *the* est en effet un peu étonnante dans la mesure où il s'agit d'un objet un peu particulier (un vêtement) impliquant une relation de possession préconstruite (d'où *my robe*). L'emploi de *the* semble opérer une sorte de mouvement régressif en termes de détermination. En tout cas, il induit une focalisation sur cet élément situé en fin de phrase. L'attention du lecteur ayant été attirée sur ce terme, il établira, ne serait-ce qu'inconsciemment, un lien avec le dernier terme de cette première partie, *the gate* ; d'autant, que la nouvelle commence sur cette histoire de grille restée ouverte. Evidemment, ce parallélisme est perdu dans la traduction car il apparaît assez difficile d'employer le défini en français et, surtout, c'est l'effet d'aliénation du personnage, de quasi « inquiétante étrangeté » créé par cette distorsion qui n'est plus perçu en français. Ainsi, on voit bien qu'en même temps que le style, c'est une partie de la cohérence textuelle, c'est-à-dire finalement du « sens », qui s'est évanouie.

Une dernière remarque sur les déterminants : on aura noté la nouvelle énumération, dans l'avant dernier paragraphe, « *The moon lighted everything, houses and trees, poles and power lines, the whole world* », qui fait écho à la première, ne serait-ce qu'à travers la répétition/réapparition de certains termes, *moon, light, trees, poles* ; cette dernière énumération est agencée de manière très différente de la première : regroupement des termes deux à deux et opposition entre déterminant Ø et article défini devant le groupe nominal « *the whole world* » qui clôt l'énumération. On peut se demander si une autre traduction n'aurait pas été préférable en français (à la place du pur et simple « calque syntaxique »), avec effacement de tous les déterminants et du coordonnant, afin de mettre en valeur, comme en anglais, le dernier terme de la liste, par exemple, « *La lune éclairait chaque chose, maisons, arbres, poteaux, lignes électriques, le monde entier* ». En outre, cette solution permet d'éviter la difficulté engendrée par les nécessaires – et ici pesantes – liaisons en français en présence du coordonnant (que l'on garde les articles définis ou qu'on les omette, ce qui est aussi une possibilité : *maisons et arbres, poteaux et lignes électriques, le monde*

entier. Cela pour montrer qu'une traduction quelque peu 'servile' n'est peut-être pas celle qui rend le mieux l'effet produit par le texte en anglais.

Enfin, nous noterons, pour anticiper sur notre troisième partie, le lien entre détermination nominale et coordination. Ainsi, dans l'exemple 1, on remarque l'absence de *and*, même avant le dernier terme de la liste, alors qu'un « et » est réintroduit dans la traduction.

2. Répétition et cohérence discursive en anglais

2.1. Répétition lexicale

Puisque nous avons évoqué la répétition, sa fonction dans cette partie de la nouvelle est particulièrement frappante. En fait ces répétitions jouent dans le sens d'une économie lexicale maximale. Ainsi, *get* au prétérit (*got*), qui de plus assone avec le mot clé du passage *gate*. Cette économie lexicale est inhérente au style de l'auteur, mais elle est en grande partie perdue en français, puisque *got* est traduit par trois termes différents et beaucoup plus déterminés sémantiquement (à l'exception sans doute de « mettre ») : « **Je me relevai, enfilai** mes pantoufles. [...] **Je mis** donc ma robe de chambre ».

On est également très souvent confronté à ce qui peut apparaître comme la suppression d'une répétition au cours de la traduction en français : ainsi *kitchen* et *kitchen table*, répétition qui à mon sens passe pratiquement inaperçue en anglais, mais qui au contraire serait difficilement acceptable en français, comme chacun pourra le constater après manipulation : « ?? J'allai à la cuisine où je me préparai du thé et m'assis devant la table de (la) cuisine ».

Il est indéniable que la place canonique des qualificatifs en anglais (antéposition), les règles de formation des noms composés, la prosodie jouent un rôle majeur dans le fait que ce genre de répétition passe inaperçu, alors qu'en français, la traduction des noms composés par une construction en « de » implique le passage à droite du qualificatif (du terme repère) et sans doute une plus grande saillance prosodique.

Il en va de même du pronom personnel de première personne, omniprésent dans le texte original et qu'on aura tendance à effacer quand c'est possible dans la traduction ou bien qui sera distribué de manière très différente. En lien avec cette stratégie de relatif effacement du « Je » dans la traduction, on remarquera aussi la propension au regroupement des phrases :

Bruno Poncharal

I got up and got my slippers. I went to the kitchen and made tea and sat with it at the kitchen table.

Je me relevai, enfilai mes pantoufles, allai à la cuisine où je me préparai du thé et m'assis devant la table.

et plus généralement à la restructuration des énoncés avec désactualisation des procès en français (formes infinitives et participiales des verbes) :

But I couldn't get to sleep. I kept turning over. I thought about the gate standing wide open.

*Pas moyen de dormir. Je me tournais, me retournais **en pensant** à la grille ouverte.*

Nous pourrions multiplier les exemples allant dans le même sens, non seulement dans ce passage mais aussi dans d'innombrables traductions de textes anglais.

Ce problème de la répétition en anglais et en français est bien connu ; on pourrait penser qu'il s'agit à proprement parler d'une problématique relevant d'un choix stylistique. Ce n'est pas notre position. Comme nous l'avons déjà suggéré dans le cas de *kitchen table*, cela tient davantage à la grammaire de chacune des deux langues – à leur « forme interne » respective. Par ailleurs, le phénomène n'est pas lié au « style » d'un auteur en particulier, on le retrouve, de manière plus ou moins marquée, quel que soit l'auteur. Ainsi dans ce passage de Golding, qui est stylistiquement très différent de celui de Carver :

Exemple 3

*Ralph screamed, a scream of fright and anger and desperation. His legs straightened, the screams became continuous and **foaming**. He shot forward, burst the thicket, was in the open, **screaming**, **snarling**, bloody. He swung the stake and the savage tumbled over; but there were others **coming** towards him, **criing out**. He swerved as a spear flew past and then was silent, **running**. All at once the lights **flickering** ahead of him merged together, the roar of the forest rose to thunder and a tall bush directly in his path burst into a great fanshaped flame. He swung to the right, **running** desperately fast with the heat **beating** on his left side and the fire **racing** forward like a tide. The ululation rose behind him and spread along, a series of short sharp cries, the **sighting** call. A brown figure showed up at his right and fell away. They were all **running**, all **criing out** madly. He could hear them **crashing** in the undergrowth and on the left was the hot, bright thunder*

*of the fire. He forgot his wounds, his hunger and thirst, and became fear; hopeless fear on **flying** feet, **rushing** through the forest towards the open beach. Spots jumped before his eyes and turned into red circles that expanded quickly till they passed out of sight. Below him, someone's legs were **getting** tired and the desperate ululation advanced like a jagged fringe of menace and was almost overhead.*⁶

*Ralph hurle. Un hurlement de terreur, de colère et de désespoir. Ses jambes se redressèrent ; ses hurlements devenaient saccadés ; **il écumait**. D'un seul élan, il jaillit hors du fourré et se trouva à découvert, toujours hurlant, **les lèvres retroussées**, couvert de sang. Il frappa au hasard et le sauvage s'écroula ; mais d'autres **s'avançaient en poussant** leur cri e ralliement. Il fit un crochet et un javelot siffla à ses oreilles. En silence, il se **mit à courir**. Tout à coup, les lumières clignotantes de la forêt se fondirent en une grande tache et le grondement continu se changea en tonnerre ; devant lui, un buisson prit feu spontanément et devint un éventail de flammes. Ralph obliqua sur sa droite ; le désespoir lui **donnait des ailes** ; la chaleur **le gagnait** sur sa gauche et l'incendie **galopait** comme la marée montante. Le hullement s'éleva derrière lui et gagna de proche en proche. Cette fois **c'était le signal de dépistage** : une série de cris brefs et aigus. Une silhouette brune parut à droite de Ralph et se laissa distancer. Ils **couraient** tous et **poussaient** des cris de fous. Ralph les **entendait** foncer dans les buissons. A gauche l'incendie ronflait, brûlant et aveuglant. Ralph oublia ses blessures, sa faim, et sa soif. Tout céda à la terreur, la terreur qui **le poussait** à travers la forêt vers les espaces dégagés de la plage. Des taches jaillirent devant sa rétine et se transformèrent en cercles rouges qui s'étaient pour sortir de son rayon visuel. En dessous de lui, les jambes de quelqu'un qui couraient **se fatiguaient** de plus en plus et les hullements déchaînés montaient comme une lame menaçante, ébréchée, qui déjà se trouvait presque au-dessus de sa tête.*

Nous avons souligné la notion sur laquelle porte la répétition *scream*. Elle apparaît d'abord sous la forme du verbe conjugué, puis est immédiatement reprise sous forme nominale (*Ralph screamed, a scream of fright*), dans une structure qui s'apparente à une apposition ; puis une troisième fois, toujours sous la forme d'un nom, mais dans la phrase suivante, précédé du marqueur de fléchage *the*, et au pluriel (*the screams*). Et enfin, dans la troisième phrase, sous la forme d'un participe présent (*screaming*). Cette série est remarquable dans sa manière d'articuler l'identique au

⁶ William Golding *Lord of the Flies*, 1954, page 221. Nous avons mis en évidence la répétition à l'aide du soulignement, et, en caractères gras, les formes en *-ing*. Trad., Lola Tranec, Gallimard, 1956, page 242.

différent : l'identique puisqu'il s'agit de la reprise d'une même notion ; le différent parce que cette notion apparaît à chaque fois sous une autre forme : verbe, nom, participe présent à valeur adjectivale. Ainsi se manifeste la plasticité des catégories grammaticales caractéristique de l'anglais, du moins si l'on se place du point de vue de la grammaire française.

En lisant la traduction française du même passage, on pourra être un peu surpris par cette sorte d'apposition que constitue : « Ralph hurla. Un hurlement de terreur », ainsi que par l'introduction d'une ponctuation forte en lieu et place de la virgule dans le texte de départ. Il me semble que le choix opéré par le traducteur de séparer plus nettement le verbe de sa reprise par un nom est symptomatique du fait que cette reprise fonctionne moins bien en français qu'en anglais⁷. On peut penser qu'en anglais cette « apposition » n'est que le produit d'un effacement : « *Ralph screamed, it was a scream of fright ...* », or cette manipulation n'est pas évidente en français : « Ralph hurla, c'était un hurlement de terreur... » ; en fait, l'impossibilité d'une telle anaphore est encore plus marquée dans ce cas. Tout se passe comme si, en français, on ne pouvait pas reprendre anaphoriquement un verbe par un nom, comme si le passage d'une catégorie grammaticale à une autre ne se faisait pas ; alors qu'on aurait très bien pu avoir : « Ralph poussa un hurlement, (c'était) un hurlement de terreur »⁸.

En revanche, en anglais, la reprise anaphorique paraît toujours possible dès lors qu'elle s'appuie sur la présence d'une occurrence de la notion renvoyant anaphoriquement à un domaine notionnel commun. Nous pouvons illustrer ce phénomène par l'exemple suivant tiré d'un texte de Graham Greene, *He sat in the living room and put his feet on another chair*⁹. Une fois la notion « *sit* » introduite dans le texte, on peut très bien la reprendre implicitement par un terme qui appartient au même domaine notionnel (*chair*). Il est clair, en revanche, qu'on ne pourra pas traduire cette phrase littéralement : « *Il alla s'asseoir dans le salon et posa ses pieds sur une autre chaise ».

Ce qui est en question ici c'est l'adjectif « autre » qui devrait renvoyer anaphoriquement au nom « chaise » déjà explicitement posé dans

⁷ Ou bien ce « point » n'est-il pas introduit pour « forcer » une lecture en termes d'apposition. Alain Frontier (1997) dans sa *Grammaire du français* insiste sur le rôle de la pause dans l'apposition : « La pause, par quoi l'apposition se distingue de l'épithète, a une importance grammaticale considérable. », p. 131.

⁸ La reprise avec « c'était » nous paraît d'ailleurs plus naturelle.

⁹ Graham Greene, *The Heart of the Matter*, [1948], Londres, Vintage, 2001 page 102. Trad., Michelle Sibon, *Le fond du problème*, Paris, Robert Laffont, [1949], 10/18, 2006, page 135.

le texte avant. Tel n'étant pas le cas, il faut alors laisser tomber la traduction de *another* et dire : « Il alla s'asseoir dans le salon et posa ses pieds sur une chaise ». Pourtant dans le texte original, *another* joue un rôle dans l'émergence¹⁰ du point de vue subjectif (celui du personnage qui vient s'installer dans son salon) qui est totalement perdu en français. Ce phénomène de reprise à l'intérieur d'un même domaine notionnel se rencontre fréquemment en anglais, et n'est vraiment remarquable que lorsqu'on se situe du côté français.

Par ailleurs, le traducteur a choisi de traduire « *the screams* » par « ses hurlements », indiquant ainsi qu'ils émanent nécessairement de Ralph. Mais, ce n'est pas notre sentiment, ou du moins l'équivoque subsiste quant à savoir s'il ne s'agirait pas plutôt des hurlements des autres enfants – ou encore, si ce n'est pas l'auteur qui cherche à brouiller les pistes, nous empêchant ainsi de distinguer les cris de Ralph de ceux de ses poursuivants.

2.2. Le marqueur –ING

Enfin, si « *screaming* » est bien traduit par un participe présent « hurlant », ce dernier se trouve isolé dans la traduction, alors que dans le texte original il s'inscrit dans une longue série initiée par *foaming* : *foaming, screaming, snarling, coming, crying out*, etc.. En anglais, les formes en –ing participent au premier chef à la construction d'une unité au sein du texte – unité qui introduit aussi une continuité discursive et une fluidité sémantique.

Nous avons inscrit en gras les notions de procès qui portent cette marque – série qui est donc initiée par le terme « *foaming* » et qui va se disséminer dans tout le reste du texte. Ces formes en –ing de par l'écho incessant, lancinant, qu'elles font entendre contribuent au plus haut point à la cohérence textuelle. C'est-à-dire que la répétition en elle-même est facteur de cohérence. Il apparaîtra sans doute au lecteur, sans qu'il soit besoin d'y insister davantage que la traduction va en être singulièrement compliquée, car chacun sait que le participe présent en français ne saurait être dans tous les cas une traduction des formes en –ing, d'une part, et d'autre part, que son emploi répété dans une même phrase ou d'une phrase à l'autre ne permet pas de construire une stabilité énonciative. Il nous suffit de prendre pour exemple la difficulté de traduction que pose un énoncé tel que celui qui suit, pourtant d'une grande simplicité en anglais :

¹⁰ En réalité, le point de vue subjectif a déjà été discrètement installé par l'auteur dans les lignes qui précèdent notre exemple.

*He swerved as a spear flew past and then was silent, **running**.*

Il fit un crochet et un javelot siffla à ses oreilles. En silence, il se mit à courir¹¹.

La forme en *-ing* ne dit rien sur le début ou la fin du procès, elle se contente d'indiquer que le procès *run* est en cours ; la traduction française en recourant à l'inchoatif semble au contraire nous indiquer que Ralph s'est arrêté et qu'il reprend sa course. La fluidité dont je parlai plus haut est patente en anglais si l'on compare avec la traduction française, où les actions sont nettement séparées les une des autres (rôle primordial du passé simple ici). Néanmoins ce recours constant aux formes en *-ing* ne remet pas en cause la stabilité énonciative du passage, au contraire elle en fonde l'unité.

Un autre opérateur, souvent lié à cette forme en *-ing*, en l'occurrence le verbe copule *be*, joue également un grand rôle dans la construction de la cohérence textuelle en anglais.

2.3. *BE et la cohérence textuelle*

Ainsi dans l'exemple 4, autre passage tiré lui aussi de *Lord of the Flies*, le marqueur d'identification *be*, nous semble constituer un élément primordial de l'unité du texte, tout comme les verbes de posture, singulièrement ici *stand* :

Exemple 4

*The shore **was** fledged with palm trees. These **stood** or leaned or reclined against the light **and** their green feathers were a hundred feet in the air. The ground beneath them **was** a bank covered with coarse grass, torn everywhere by the upheavals of fallen trees, scattered with decaying coconuts **and** palm saplings. Behind this **was** the forest proper. Ralph **stood**, one hand against a grey trunk **and** screwed up his eyes against the shimmering water ... The beach between the palm terrace **and** the water **was** a thin bow-stave, endless apparently, for to Ralph's left the perspectives of palm **and** beach **and** water drew to a point at infinity; **and** always, almost visible, **was** the heat.*

*...He patted the palm trunk softly; **and** forced at last to believe in the reality of the island, laughed delightedly again **and** **stood** on his head. He turned*

¹¹ Nous proposons comme alternative de traduction : « Il fit un écart pour éviter une lance, et silencieux poursuivit sa course. » Cette traduction ne règle pas tout, mais, nous avons précisément choisi cet énoncé parce qu'il souligne une distance irréconciliable entre les deux langues.

*neatly on his feet, jumped down to the beach, knelt **and** swept a double armful of sand into a pile against his chest. Then he sat back **and** looked at the water with bright, excited eyes.*¹²

La côte était couverte de palmiers. Les troncs s'élevaient dans la lumière, bien droits ou inclinés, et leurs palmes vertes s'étalaient tout en haut des troncs. Ils poussaient sur un talus couvert d'herbe drue, saccagée par la chute des arbres, parsemée de noix de coco pourrissantes et de plants de palmiers. Au-delà c'était la zone dense de la forêt. Ralph se tenait appuyé contre un tronc gris, plissant les yeux pour regarder la surface miroitante de l'eau. A quelque distance du bord, l'écume blanche zébrait un récif de corail, et au large l'eau était d'un bleu profond. Dans l'enceinte irrégulière de l'atoll, le lagon, calme comme un lac de montagne, étalait ses eaux aux teintes bleus variées, mêlées de vert ombreux et de pourpre. La plage, entre la terrasse de palmiers et le bord de l'eau, s'incurvait en mince arc de cercle, apparemment sans limites, car, sur sa gauche, Ralph voyait les palmiers, la plage, et l'eau s'étendre à l'infini ; partout, toujours sensible, régnait la chaleur.

...Du plat de la main, il flatta doucement un tronc de palmier ; persuadé enfin de la réalité de son entourage, il eut un rire ravi et se mit debout sur la tête. Puis il reprit son équilibre, sauta sur la plage, s'agenouilla et, des deux bras, empila un tas de sable sous sa poitrine. Enfin, il s'assit et fixa sur la mer un regard brillant d'expectative.

Ces verbes « fonctionnels » vont très souvent être traduits par des verbes beaucoup plus spécifiques en français, c'est-à-dire qualitativement plus déterminés. Il sera encore une fois très difficile de préserver l'économie de moyens qui semble, dans ce cas précis, caractériser l'anglais, alors même que, par contraste, la richesse lexicale de cette langue est d'autant mise en valeur. Il suffit de prendre à titre d'illustration de cette difficulté les phrases suivantes :

(lignes 3-4) Behind this was the forest proper

Au-delà, c'était la zone dense de la forêt

ou encore

(ligne 7) and always, almost visible, was the heat

*Partout, toujours sensible, régnait la chaleur*¹³

¹² W. Golding, *Lord of the Flies*, opus cité, page 10. Traduction, pages 12-13.

Une nouvelle fois, notons que ces deux configurations peuvent à juste titre évoquer ce qu'on appelle communément prédication d'occurrence : *There is/was*. On sait que cette forme est beaucoup plus fréquente en anglais que ce que l'on considère comme son équivalent français, « il y a », et que sa traduction peut prendre de multiples formes, notamment quand elle permet de faire émerger un point de vue subjectif. C'est bien ce dont il s'agit dans ce passage où, à partir de la seconde moitié du premier paragraphe commençant par *Ralph stood*, on a le sentiment de suivre avec le personnage le dessin du rivage jusqu'au point où il s'évanouit à l'horizon. Alors que, dans le début du texte, qui se situe aussi au début du roman, ce qui domine c'est encore un point de vue externe.

On peut, à cet égard, s'interroger sur les emplois « stylistiques » du coordonnant *and* dans ce texte et dans les textes anglais en général, car j'aurais aussi bien pu aborder cette question avec l'extrait de Carver que nous avons examiné un peu plus tôt. En effet, l'emploi récurrent du coordonnant vient comme ponctuer le passage et en particulier dans sa seconde partie jouer un rôle crucial dans la représentation du regard de Ralph et ou plus précisément de son déplacement dans l'espace. En d'autres termes, au-delà de son rôle dans l'organisation de l'espace textuel, *and* devient un marqueur énonciatif de subjectivité, nous allons voir dans et à quelles conditions.

3. Le coordonnant « and » et la relation inter-énoncés

3.1. *And* dans les énumérations¹⁴

Examinons pour commencer le problème des énumérations, tel qu'il se présente justement dans le membre de phrase suivant (*A and B and C*) :

For to Ralph's left the perspectives of palm and beach and water drew to a point at infinity; and always, almost visible, was the heat.

Car, sur sa gauche, Ralph voyait les palmiers, la plage, et l'eau s'étendre à l'infini ; partout, toujours sensible, régnait la chaleur.

¹³ Nous proposons à titre indicatif les traductions suivantes : « Et derrière se détachait la masse sombre de la forêt », (en effet, l'emploi de la formule présentative « c'était » nous paraît assez maladroite en français) ; « partout, presque visible, la chaleur ».

¹⁴ Voir sur l'énumération, Hoarau, 1997, chapitre 8. Et Gournay (Hoarau), 2003, et Lapaire & Rotgé, 1991, chapitre sur les coordonnants, AND, OR et BUT.

Le rôle de *and* dans ce type d'énumération est de créer un effet de focalisation sur chaque élément, en les détachant les uns des autres, au contraire d'une énumération canonique : *palm, beach and water*, qui met l'accent sur l'ensemble que forment les éléments, et fait passer au second plan leur singularité. On pourrait parler d'un effet de *foregrounding* engendré par cette utilisation spécifique du coordonnant. Cette technique est très fréquente chez les auteurs anglais. Témoins les exemples qui suivent :

Exemple 5

*Had I been born my mother's daughter instead of son—and the thought is not so improbable, after all, and causes me neither pain, fear or embarrassment when I give it my casual and interested contemplation—I would not have matured into a muscular and self-willed Clytemnestra but rather into a large and innocent Iphigenia betrayed on the beach. A large and slow-eyed and smiling Iphigenia...*¹⁵

*Si le hasard avait fait de moi la fille de ma mère et non son fils – hypothèse qui n'est après tout pas si invraisemblable, et à laquelle je m'attarde parfois avec un mélange de détachement et d'intérêt, sans éprouver souffrance, crainte ni embarras – je ne serais pas devenu avec l'âge une Clytemnestre musclée à la volonté farouche, mais plutôt quelque plantureuse et innocente Iphigénie trahie sur le rivage. Une plantureuse et souriante Iphigénie, à la prunelle lente ...*¹⁶

Je pense que dans cet exemple précis l'effet de focalisation apparaît clairement ; bien sûr, et il n'y a là aucune contradiction, ces *and* ont un effet de scansion également, un effet prosodique marqué. En tout cas celui-ci est difficile à conserver tel quel en français, puisque les adjectifs devront nécessairement être distribués tout autrement autour du nom. Plus généralement ces *and* me semblent être la marque de l'émergence d'un point de vue subjectif, c'est-à-dire le signe d'un certain degré de modalisation de l'énoncé. Peut-être cela apparaîtra-t-il plus nettement encore dans l'exemple suivant où nous avons une énumération de la forme *A and B and C and D*:

¹⁵ John Hawkes, *Second Skin*, 1964.

¹⁶ Traduction extraite du rapport de jury d'agrégation externe 1995.

Exemple 6 :

*In short, just another bloody Monday in late January, the hottest time in the Nairobi year, a time of dust **and** water shortages **and** brown grass **and** sore eyes **and** heat ripping off the city pavements; **and** the jacarandas, like everybody else, waiting for the long rains.*¹⁷

Bref, encore un de ces lundis noirs de la fin janvier, époque la plus chaude de l'année à Nairobi, synonyme de poussière, de coupures d'eau, d'herbe brunâtre, d'yeux irrités, de trottoirs défoncés par la chaleur et de jacarandas qui, comme tout le monde, attendent la saison des pluies.

Bien qu'il s'agisse d'un roman à la troisième personne, Le Carré fait constamment varier les points de vue, et installe des moments de focalisation internes, c'est le cas ici, où le personnage dont il est question – Sandy Woodrow – devient source du point de vue. On aura noté que ces marques de coordination ont toutes disparues à la traduction, sauf la dernière, comme le veut l'usage.

3.2. *And* dans les relations interpropositionnelles

Le coordonnant *and* joue évidemment un grand rôle en anglais dans la relation inter-énoncés ou plus spécifiquement la relation inter-procès. Reprenons le dernier paragraphe de l'exemple 4 :

*He patted the palm trunk softly; **and** forced at last to believe in the reality of the island, laughed delightedly again **and** stood on his head. He turned neatly on his feet, jumped down to the beach, knelt **and** swept a double armful of sand into a pile against his chest. Then he sat back **and** looked at the water with bright, excited eyes.*

Du plat de la main, il flatta doucement un tronc de palmier ; persuadé enfin de la réalité de son entourage, il eut un rire ravi et se mit debout sur la tête. Puis il reprit son équilibre, sauta sur la plage, s'agenouilla et, des deux bras, empila un tas de sable sous sa poitrine. Enfin, il s'assit et fixa sur la mer un regard brillant d'expectative.

La traduction semble à première vue assez fidèle à l'original, mais, si l'on y regarde de plus près, on pourra noter quelques différences : le premier *and* n'a pas été traduit, alors qu'il semble absolument nécessaire en anglais pour ne pas rompre la cohérence discursive. S'il était omis, il faudrait

¹⁷ John Le Carré, *The Constant Gardener*, 2001, pages 9-10. Traduction, Mimi & Isabelle Perrin, page 11.

réintroduire le pronom sujet de troisième personne devant *laughed* : *forced at last to believe in the reality of the island, he laughed delightedly again*. En revanche, s'il a été omis en français c'est qu'il serait, pour ainsi dire, entré en concurrence avec le second « et » de la phrase qui relie deux procès (*laugh* et *stand*)¹⁸. En revanche, là où l'anglais enchaîne sans connecteur avec la deuxième phrase, le français a besoin de « puis », comme pour expliciter le lien anaphorique ; de même avec « enfin » qui clôture la série, là où l'anglais se contente de signifier une nouvelle étape dans la succession, sans finalement prendre en compte l'étape initiale – ce qui est impliqué par un connecteur tel que « enfin ». Il nous semble que « *then* » et « enfin » mettent en jeu deux types de repérages différents : « enfin » fait d'abord référence à l'organisation textuelle, il indique que nous atteignons le terme d'une série de procès, ce qui implique que la série a été préalablement construite par l'énonciateur, alors que *then* met en jeu un repérage par rapport à la situation d'énonciation rapportée (construite dans et par le récit), donc, indirectement, par rapport au personnage de Ralph.

Franchissant, un degré supplémentaire dans notre tentative de mise au jour des fonctions de cohérence discursive de *and*, examinons le passage suivant où les possibilités stylistiques de l'anglais sont poussées à une certaine extrémité :

Exemple 7

... He went out and shut the door.

*Dark **and** cold **and** no wind **and** a thin gray reef beginning along the eastern rim of the world. He walked out on the prairie **and** stood holding his hat like some supplicant to the darkness over them all **and** he stood there for a long time.*

*As he turned to go he heard the train. He stopped **and** waited for it. He could feel it under his feet. It came boring out of the east like some ribald satellite of the coming sun howling **and** bellowing in the distance **and** the long light of the headlamp running through the tangled mesquite brakes **and** creating out of the night the endless fenceline down the dead straight right of way **and** sucking it back again **wire and post** mile on mile into the darkness after where the boiler smoke disbanded slowly along the faint new horizon **and** the sound came lagging **and** he stood still holding his hat in his hands in the*

¹⁸ Il est souvent délicat d'avoir dans la même séquence textuelle, un « et » reliant deux syntagmes nominaux et un autre reliant deux syntagmes propositionnels : il y a dans ce cas un conflit de hiérarchie syntaxique.

*passing ground-shudder watching it till it was gone. Then he turned **and** went back to the house.*¹⁹

... Il sortit et referma la porte.

*L'obscurité **et** le froid **et** pas de vent **et** un mince récif grisâtre qui commençait à l'est au bord oriental du monde. Il fit quelques pas sur la prairie **et** s'immobilisa comme un suppliant son chapeau à la main, tourné vers les ténèbres qu'il y avait au-dessus de tous **et** il resta longtemps ainsi.*

*Il allait faire demi tour pour rentrer quand il entendit le train. Il s'arrêta pour l'attendre. Il pouvait le sentir sous la plante de ses pieds. Le train surgit de l'est comme un obscène satellite du soleil prochain arrivait en hurlant **et** en mugissant au loin avec dans le long faisceau du phare filant à travers la broussaille enchevêtrée des mesquites l'interminable clôture découpée sur la nuit le long de la voie rigoureusement rectiligne pour être ensuite restituée fils **et** poteaux kilomètres après kilomètres aux ténèbres où la fumée de la chaudière se dissipait lentement sur le vague horizon naissant **et** maintenant le bruit mettait plus longtemps à lui parvenir **et** il restait immobile avec son chapeau tenu à deux mains dans l'éphémère secousse souterraine suivant des yeux le convoi jusqu'à ce qu'il l'eût perdu de vue. Puis il fit demi tour **et** rentra à dans la maison.*

C'est le dernier paragraphe qui nous intéressera ici, et, en particulier la très longue phrase qui commence par « *It came boring out etc.* » Nous sentons bien la fonction de « relance » du coordonnant dans ce passage très difficile ; *and* semble y remplacer la ponctuation qui est totalement absente : sans ce coordonnant la phrase deviendrait difficilement compréhensible. Ces *and* n'ont pas tous la même fonction ; certains servent à relier deux verbes ou deux noms – *howling and bellowing, wire and post* –, d'autres, jouent véritablement le rôle de marques de ponctuation et viennent donner sa respiration au texte. Remarquons l'omniprésence des formes en –ing, qui font écho au texte de Golding que nous avons examiné plus haut.

Quoiqu'il en soit, la tentative de conserver l'énumération et les coordonnants (« l'obscurité et le froid et pas de vent et un mince récif grisâtre ») dans le premier paragraphe de la traduction française est peu convaincante et tombe à plat, alors qu'en anglais, le fait de mettre en relation et donc sur le même plan des adjectifs et des groupes nominaux favorise la construction en co-énonciation (de la part du lecteur) d'une prise

¹⁹ Cormack McCarthy, *All the Pretty Horses*, 1992, pages 4-5. Traduction, François Hirsch & Patricia Schaeffer, 1993, pages 9-10.

en charge subjective ; en d'autres termes, ces adjectifs et ces noms semblent renvoyer aux perceptions sensorielles du personnage qui vient de sortir. Tout se passe comme si en anglais, le personnage devenait le point de référence, source et garant de l'unité énonciative.

Quant à la longue phrase, elle devient vraiment très difficile à suivre dans la traduction, car plutôt que de la continuité, c'est de la discontinuité que le coordonnant français paraît introduire dans le texte. À cela, et corrélativement, s'ajoute le problème de la traduction des formes en *-ing* (cf. le texte de Golding, plus haut).

Ce qui est primordial – et rendu patent dans l'échec d'une énumération telle que, « Et l'obscurité et le froid et pas de vent » – c'est la difficulté en français pour le coénonciateur-lecteur de construire une cohérence fondée sur la prise en charge par un énonciateur relais – ici, le personnage qui a été préalablement introduit dans le récit ; il s'agit de la première page du roman de McCarthy, et ce personnage est encore énigmatique ; il est à ce stade, pour ainsi dire, encore sans visage, néanmoins, il existe en creux, parce qu'il est source de perceptions subjectives – c'est précisément cela qui ne fonctionne pas bien en français, ce passage à peine sensible d'un énonciateur origine absolu (narrateur) à un énonciateur relais (personnage comme *focalizer*).

Conclusion

Notre objectif principal au cours de cet exposé a été, au travers d'exemples choisis en raison des difficultés de traduction spécifiques qu'ils mettent en jeu, de rendre palpable l'articulation entre ces deux acceptions du mot « style » mise en avant par Ortega y Gasset : « style » propre à une langue donnée et style propre à un auteur – en réalité, articulation entre grammaire et style. Nous espérons avoir dégagé, en examinant l'emploi de quelques marqueurs grammaticaux, certaines constantes de l'anglais, par-delà l'usage spécifique qui en est fait par chacun des auteurs. Nous avons montré au passage, sans pouvoir y insister suffisamment, comment les différents points abordés s'articulent entre eux et sont en réalité solidaires, cela d'un texte à l'autre, et malgré les divergences stylistiques de surface qui séparent ces textes.

Nous pensons, par ailleurs, que le traducteur littéraire devrait en être averti, et ne pas considérer que ce qu'il relève comme les marques propres au style de l'auteur puissent (et encore moins doivent) être reproduites pratiquement à l'identique pour en percevoir quelque chose dans la langue

Bruno Poncharal

d'arrivée. C'est assez souvent, l'inverse qui est vrai. Nous l'avons montré, en particulier en ce qui concerne l'emploi stylistique de *and* dans certains types d'énumérations. Les exemples similaires pourraient évidemment être multipliés. Nous avons évoqué les problèmes de cohérence discursive qui ont partie liée avec le problème du style, car comme le dit Ortega y Gasset, il s'agit de rester « intelligible et en même temps de modifier l'usage de la langue ». On pourrait d'ailleurs appliquer aux traducteurs la remarque qui suit, selon laquelle, « cette double opération est plus difficile à exécuter que de marcher sur une corde raide ». Pour le traducteur, cette sentence est sans doute vraie, mais en quelque sorte portée à la puissance seconde, puisque tout en étant sous le joug du texte d'origine, il est aussi obligé de se plier à la grammaire, à la « forme interne », de la langue vers laquelle il traduit. Quand il s'agit de la construction du point de vue subjectif, nous avons vu à quel point le maintien de ce dernier dans la traduction est difficile ; il s'agit pourtant d'un enjeu stylistique central. Le traducteur devra souvent recourir à des chemins de traverse qui, à première vue seulement, semblent éloigner le lecteur du texte d'origine, et qui sont, en vérité, un moyen de l'en rapprocher, autant que faire se peut.

Bruno PONCHARAL
Université de Paris 7 – Denis Diderot
U.F.R. d'études anglophones

Bibliographie

Exemples

- CARVER, Raymond**, “I could See the Smallest Things”, *What We Talk About When We Talk About Love*, Vintage Books Edition, 1989. pp. 31-36.
- ROLIN, Gabrielle**, Trad., *Parlez-moi d’amour*, Paris, Editions Mazarine, 1986.
- GREENE, Graham**, *The Heart of the Matter*, Londres, Vintage, (1948) 2001.
- SIBON, Marcelle**, Trad., *Le Fond du problème*, Paris, Editions R. Laffont, 1949.
- GOLDING, William**, *Lord of the Flies*, Londres, Faber & Faber, 1954.
- TRANEC, Lola**, Trad, *Sa Majesté des mouches*, Paris, Gallimard, 1956.
- HAWKES, John**, *Second Skin*, New York, New Directions Books, 1963.
- Le CARRÉ, John**, *The Constant Gardener*, Londres, Hodder, 2001.
- PERRIN, Mimi et PERRIN, Isabelle**, Trad., *La Constance du jardinier*, Paris, Seuil, 2001.
- McCARTHY, Cormack**, *All the Pretty Horses*, New York, Alfred A. Knopf Inc., 1992.
- HIRSCH, François et Schaeffer, Patricia**. Trad., *De si jolis chevaux*, Actes Sud, 1993.

Ouvrages théoriques

- GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline**, *Syntaxe comparée de l’anglais et du français*, Paris, Ophrys, 1981.
- HOARAU, Lucie**, *Étude contrastive de la coordination en français et en anglais*, Paris, Ophrys, 1997.
- LAPAIRE, Rémi et ROTGÉ, Wilfrid**, *Linguistique et grammaire de l’anglais*, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- ORTEGA Y GASSET, José**. « *Miseria y Esplendor de la Traducción* », article publié dans *La Nación*, 1937. *Obras Completas, V*, Madrid. Ed. Revista de Occidente, 1970.
- PONCHARAL, Bruno**, « Approche contrastive de la construction du point de vue en anglais et en français : un cas ‘limite’ ? », *Contrastes*, Paris, Ophrys, 2004.