



HAL
open science

Métamorphoses et métaphores en traduction

Yvon Keromnes

► **To cite this version:**

Yvon Keromnes. Métamorphoses et métaphores en traduction. La forme comme paradigme du traduire, 2008, Mons, Belgique. pp.241-258. hal-00577979

HAL Id: hal-00577979

<https://hal.science/hal-00577979v1>

Submitted on 18 Mar 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Métamorphoses et métaphores en traduction

Yvon KEROMNES
ATILF Université Paul Verlaine-Metz & CNRS

Introduction

Le travail si souvent décrié du traducteur, littéraire en particulier, doit-il et peut-il préserver la forme du texte source, ou s'agit-il pour le traducteur de simplement « sauver les formes » en préservant une certaine ressemblance superficielle au-delà de transformations inévitables ? Qu'il faille prendre en compte la forme du texte source s'impose comme un impératif paradoxal, puisqu'il s'agit évidemment, en remplaçant des mots par d'autres, un texte par un autre, une langue par une autre, de changer cette forme, que l'on voudra pourtant, malgré tout, reconnaître dans le texte cible. Je propose ici de réexaminer le concept de forme... en le traduisant en allemand : une œuvre littéraire est une *Gestalt*²¹², une forme complexe que nous appréhendons comme un tout, et dont certaines caractéristiques nous sont données a priori. Et c'est avant tout cette Gestalt que nous voulons reconnaître. La couverture d'un ouvrage, surtout lorsqu'elle est illustrée, avec son titre plus ou moins mis en scène, tout comme le nom de l'auteur, me semble constituer une représentation privilégiée de cette Gestalt²¹³. C'est donc à travers les métamorphoses de deux couvertures à travers la traduction que je propose d'aborder la question de la dimension formelle du traduire.

²¹² Ce concept, développé dans le cadre de la psychologie de la perception, retrouve sa pertinence dans les études cognitives, où l'on peut montrer que nos connaissances peuvent être organisées en ensembles structurés tels que l'évocation d'une partie de l'une de ces structures entraîne l'évocation de la totalité de celle-ci. Cette extension de l'application du concept a d'ailleurs été envisagée dès le début (cf. l'ouvrage de W. Köhler, paru initialement en Amérique en 1929 sous le titre de *Gestalt Psychology*, et réédité en français avec une nouvelle présentation sous celui de *Psychologie de la forme*, 2000).

²¹³ Je remercie les éditions Gallimard, Quartet Books, Seven Stories Press ainsi que l'agence photo Corbis de m'avoir gracieusement autorisé à reproduire les différentes couvertures du roman *Passion simple* de A. Ernaux.

Parmi les différents aspects de la question de la fidélité au texte source, celui de la forme n'est sans doute pas le moins épineux, et on trouvera des linguistes pour affirmer, sur des bases théoriques parfois fort différentes, son impossibilité. Edward Sapir (1921:183) a par exemple pu affirmer l'impossibilité de traduire une œuvre littéraire, tout en reconnaissant l'existence de traductions d'œuvres littéraires, certaines très réussies ; il proposait d'expliquer ce paradoxe par la coexistence de deux dimensions de l'art, l'une non-spécifique, non-linguistique, pouvant être transférée sans perte dans un « médium linguistique étranger », et l'autre spécifiquement linguistique et intransférable.

Cette conception relativiste du langage, qui accorde à chaque langue son univers du dicible, rejoint curieusement celle de linguistes que nous pourrions désigner comme « universalistes » et qui, dans la tradition de Zelig Harris et de son transformationnalisme, en passant par la grammaire générative de Noam Chomsky et jusqu'à la théorie sens-texte de Igor Mel'cuk aujourd'hui, postulent la possibilité de générer des paraphrases sans changer le sens, ce dernier étant considéré comme invariant²¹⁴. Si relativistes et universalistes admettent qu'il soit possible de traduire, pour les représentants des deux approches, la traduction se fait indépendamment de la forme. En effet, dans le premier cas, la dimension proprement linguistique de la traduction est exclue, et dans l'autre, elle se réduit à un transfert conceptuel ; autrement dit, que l'on pose que la pensée est strictement déterminée par la langue que l'on parle ou qu'elle en est largement indépendante, la forme apparaît comme non pertinente en matière de traduction.

Il est d'ailleurs possible que la « composante non linguistique » de Sapir rejoigne l'idée d'un contenu conceptuel jugé inchangé à travers les paraphrases intralinguistiques ou interlinguistiques. Et dans le domaine de la traduction littéraire, l'idée qu'il puisse y avoir une composante d'un roman définie comme non-linguistique ou comme conceptuelle n'est pas complètement absurde : il s'agit bien, lorsqu'on traduit, de se défaire des mots d'un texte source pour produire un texte qui en contient d'autres. Ce qui semble impliquer que le traducteur dispose à un moment donné d'un domaine de représentations qui ne sont plus directement liées au texte source et ne le sont pas encore au texte cible. C'est cet état de décrochage que l'on appelle plus communément *déverbalisation*, et qui pose la question du rapport entre langage et pensée²¹⁵. Si l'on peut faire remonter la question à Platon, les neurosciences ont ces dernières années notablement modifié

²¹⁴ Cf. sur ce point C. Fuchs & P. Le Goffic (1992), en particulier pp. 57-63. I. Mel'cuk (1993:44) évalue quant à lui à cinquante millions le nombre de paraphrases d'une phrase complexe de trois propositions, ensemble décrit en termes de « synonymie relative ».

²¹⁵ Cf. J.-R. Ladmiral (2005:474).

les conditions d'y apporter une réponse²¹⁶. Indirectement, les travaux des psycholinguistes J.C. Marshall et F. Newcombe sur des troubles particuliers de la lecture me semblent révéler certains aspects de ce rapport. Ces travaux (1973:178) décrivent en effet des patients à qui on présente certains mots et qui en « lisent » d'autres. Ainsi, par exemple, le mot *era* (époque) devient *time*, *wed* devient *marry* et *little, small*. Les patients analysent correctement la forme visuelle des mots mais n'ont plus accès à leur forme sonore²¹⁷ ; en revanche, ils ont toujours accès à leur sens. L'accès au sens d'un signe linguistique semble donc pouvoir se faire indépendamment de l'accès à sa forme sonore. Encore cet accès n'est-il pas toujours parfait : un patient à qui on demande de lire le mot *ben* (ibid., p.177) propose successivement les mots *egg, chicken, duck* et *turkey*. Une telle démarche d'approximation sémantique suggère fortement une organisation cérébrale du sens en champs sémantiques, distincte des caractéristiques morpho-phonologiques des mots. Il faut encore noter que l'alexie inverse existe, dans laquelle des patients sont capables de prononcer les mots, mais sans avoir accès au sens : les mots qu'ils prononcent sont pour eux des pseudo-mots. Enfin, Stanislas Dehaene (2007:153) rappelle que des associations sémantiques peuvent aussi être mises en évidence à partir d'images. Bref, tout ceci suggère que les pensées n'ont pas le lien nécessaire au langage que voudraient Sapir et Whorf. Et si l'on peut fort bien comprendre l'irritation que suscite chez certains la notion de déverbalisation²¹⁸, en particulier dans une œuvre littéraire, où les mots paraissent consubstantiels au sens de l'œuvre, les éléments plaidant en faveur d'une dissociation possible entre forme et fond peuvent difficilement être écartés.

Ce que suggère par ailleurs ce décrochage éventuel entre la forme et le fond, c'est la possibilité théorique d'un transfert intersémiotique non problématique de tout contenu narratif, par exemple du roman au film. Pourtant, alors que ces deux modes sémiotiques ne sont pas si éloignés, qu'ils ont en commun l'utilisation du langage, celui-ci contribuant tout particulièrement à évoquer des représentations visuelles pour le premier, accompagnant ces représentations effectives pour le second, la pratique nous conduit immanquablement à douter d'une telle possibilité de transfert, si l'on en juge à partir d'exemples parmi les plus aboutis, si nous considérons des films d'auteur tels que *Le procès* d'Orson Wells ou *Lolita* de Stanley Kubrick, nous sommes obligés de constater que ces films, bien qu'acclamés comme réussites cinématographiques exceptionnelles (ou peut-être précisément pour cette raison), ne reflètent que de façon lointaine le propos de Franz Kafka ou Vladimir

²¹⁶ Pour S. Pinker (1995:57), « The idea that thought is the same thing as language is an example of what can be called a conventional absurdity ». Et pour D. Laplane (2000), l'idée d'une pensée sans langage, considérée comme une « hérésie » à l'époque du structuralisme triomphant, fait aujourd'hui l'objet d'un consensus chez les neurologues.

²¹⁷ L'« image acoustique » de Saussure, versant formel indissociable du concept dans la représentation structuraliste traditionnelle du signe... et qui est pourtant bien dissocié ici.

²¹⁸ Cf. J.-R. Ladmiral (2005:473, 475).

Nabokov. Le transfert a bien lieu, mais les pertes sont telles que l'on hésitera à parler de traduction, et que le romancier aura du mal à reconnaître son œuvre²¹⁹. Ce qui fera dire à Milan Kundera qu'un écrivain, pour éviter d'être trahi, devrait écrire des romans inadaptables au cinéma. Bref, la pratique de l'adaptation cinématographique me semble plutôt apte à falsifier (au sens popperien du terme) notre hypothèse de transfert intersémiotique théoriquement sans problème. C'est-à-dire que ce processus n'est manifestement pas comparable à la traduction de texte à texte, la différence n'est pas seulement d'ordre quantitatif, elle est qualitative. C'est ce que Orson Welles semble dire à sa façon²²⁰, lorsque dans un entretien à la BBC à la sortie de son film, en 1962, répondant au journaliste qui lui demande s'il n'a pas eu de scrupules à changer la fin du roman :

Not at all, because film is quite a different medium. Film should not be a fully illustrated, all talking, all moving version of a printed work, but should be itself, a thing of itself.

II Le fond de la forme

Ce qui découle a contrario de ce constat, c'est que la forme doit bien être prise en compte dans la traduction. Un changement de forme, comme un changement de medium, peut faire que je ne reconnaisse plus vraiment mon objet de départ. La forme est donc signifiante, c'est en tant que telle qu'elle fait partie du matériau à traduire. Il ne s'agit donc pas seulement de dire « presque la même chose », selon la formule de Umberto Eco²²¹. Il faut tâcher de dire « presque de la même façon ». Dès lors, l'opposition forme-fond est-elle la bonne manière de considérer le problème ? En fait, cette opposition n'est pas plus le résultat d'un choix théorique qu'elle n'est l'effet du hasard. Nous concevons généralement la transmission des idées par le langage de la façon suivante : les concepts, les idées, sont des objets ; les mots, phrases, textes, sont des récipients ; et la communication consiste à emballer le contenu dans les récipients, à expédier et recevoir ces récipients à travers un conduit puis à débiller le contenu. Ce que Michael Reddy (1979) appelle « conduit metaphor » est une métaphore tellement prégnante que de nombreuses personnes pensent y voir un modèle de la façon dont fonctionne

²¹⁹ Ce fait est d'autant plus paradoxal dans le cas du film de S. Kubrik que le scénario en avait été écrit par V. Nabokov lui-même.

²²⁰ Cf. également A. Gaudreault (1999) qui, réanalysant les concepts de mimésis et de diégésis chez Platon, présente la spécificité narrative filmique dans son système de narration et monstration distinct de la narration scripturale.

²²¹ U. Eco (2007), en opposant la traduction des mots (à éviter, « le traducteur n'est pas un peseur de mots ») et la traduction des mondes, semble se placer du côté des universalistes, chez qui la forme, sauf cas particulier, ne représente pas a priori un paramètre de la traduction.

réellement la communication humaine, et croient que c'était là l'intention de M. Reddy, plutôt que de décrire une sorte de « théorie populaire » de cette communication.

Mais une fois l'illusion dénoncée, sommes-nous pour autant libérés ? Non, parce que cette métaphore est inscrite dans le fonctionnement même de notre pensée : comme l'ont montré les linguistes américains George Lakoff et Mark Johnson (1980), il est caractéristique de notre fonctionnement mental d'attribuer aux objets de nos pensées des limites qui en font des objets distincts dotés comme nous d'une orientation avant / arrière et d'une opposition entre un intérieur et un extérieur. Selon ces auteurs (ibid., p.30), c'est à travers ces métaphores ontologiques que nous conceptualisons toute forme d'action. Autrement dit, la pensée est fondamentalement une affaire de métaphore, nous ne pourrions éliminer une métaphore qu'en la remplaçant par une autre²²².

Parmi les différents avatars de l'opposition forme / fond, dans ses manifestations les plus récentes, on reconnaîtra la fameuse opposition structuraliste signifiant / signifié. Il s'agit là d'un paradoxe, puisque dans le Cours de linguistique générale, la langue est décrite comme un système de différences sans terme positif. Autrement dit, le langage est pure forme, sans contenu substantiel autre que les représentations de la réalité auxquelles il renvoie. Pourtant, dès lors que l'on s'attache au signe, avec son signifiant et son signifié, subrepticement, la substance a tôt fait de se glisser dans nos représentations, comme on le voit sur le schéma suivant :

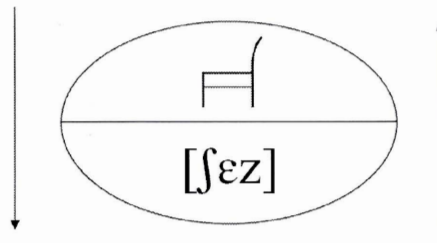


Schéma 1 : signifiant / signifié

Après tout, le schéma classique du signe selon Saussure, ce que Igor Mel'cuk et Alain Polguère (2003:43) appellent un « mot-forme », nous montre bien une forme isolée, avec un extérieur, et un intérieur. Chassée par la porte, la métaphore du contenant et du contenu revient par la fenêtre.

²²² Il en est ainsi lorsque le modèle du cerveau-ordinateur est supplanté par celui des réseaux neuronaux, ce dernier modèle restant à la base métaphorique.

La réalité matérielle du mot est particulièrement frappante lorsqu'il s'agit d'un nom, a fortiori d'un nom propre. En septembre 2008, dans un entretien à France Culture, l'écrivain Jean Echenoz parlait de la masse spécifique de chaque nom ; dans son dernier roman, *Courir* (2008:93), l'auteur détaille la nature évocatrice du nom du coureur Zatopek, nom qui semble le prédestiner à la course :

Ce nom de Zatopek qui n'était rien, qui n'était rien qu'un drôle de nom, se met à claquer universellement en trois syllabes mobiles et mécaniques, valse impitoyable à trois temps, bruit de galop, vrombissement de turbines, cliquetis de bielles ou de soupapes scandé par le k final, précédé par le z initial qui va déjà très vite : on fait zzz et ça va tout de suite vite, comme si cette consonne était un starter. Sans compter que cette machine est lubrifiée par un prénom fluide : la burette d'huile Emile est fournie avec le moteur Zatopek.

En même temps, si l'évocation fait sens, il ne s'agit pas d'une signification immanente à la forme, J. Echenoz s'en fait lui-même la réflexion (ibid., p.94) :

Tout ça est bien joli sauf qu'un patronyme, on peut lui faire dire ou évoquer ce qu'on veut. Emile eut-il été courtier en grains, peintre non figuratif ou commissaire politique, on eût sans doute trouvé son nom tout à fait adapté à chacun de ces métiers, dénotant aussi bien la gestion rationnelle, l'abstraction lyrique ou le froid dans le dos. Ç'aurait chaque fois aussi bien collé.

Il n'en reste pas moins que cette force évocatrice de la forme des mots est bien réelle, elle nous paraît donnée par la forme même et semble contredire l'idée d'arbitrarité du signe. Ces observations sur le nom propre s'appliquent en effet aussi bien au nom commun : pour le locuteur francophone, il existe par exemple une adéquation entre le mot *papillon* et le lépidoptère voletant qu'il désigne, avec laquelle les mots *butterfly*, *Schmetterling* ou *mariposa*, appris plus tard, auront du mal à rivaliser²²³.

Mais si le mot est une forme, le récit aussi en est une : le philosophe Paul Ricœur (1983 :11), comparant le récit à la métaphore, le définit comme « œuvre de synthèse » ; cette synthèse est celle d'une totalité dynamique orientée ; en termes linguistiques, on pourrait parler de *procès téléique*, d'une action complexe mais constituant un tout, et dotée d'un terme inhérent²²⁴. Cette forme qu'est le récit, je

²²³ De même, on peut penser que le nombre d'emprunts lexicaux employés en particulier par les journalistes n'est pas simplement dû à un manque de réflexion (ou pas uniquement), mais à une difficulté que l'on a à dissocier le nom sous lequel on découvre une réalité étrangère et cette réalité même.

²²⁴ Pour plus de détails sur l'articulation entre le procès, représentation cognitivo-sémantique en partie filtrée par le linguistique, et le « macro procès » que constitue le récit, cf. Keromnes (2007).

J'ai dit, c'est une Gestalt : nous la reconnaissons et nous l'appréhendons a priori, d'une façon plus ou moins informée par notre intentionnalité selon notre connaissance de l'auteur, du récit particulier ou du genre dans lequel il s'inscrit. Et c'est avant tout cette Gestalt que nous voulons reconnaître après la traduction du roman.

III Le fond et la forme

Un livre – c'est une observation triviale – est à la fois un objet physique, et un contenu immatériel. Une production individuelle, et un produit industriel. Et comme on dit en anglais, un livre ne se juge pas à sa couverture. Pourtant, si le roman est une forme, un contenant²²⁵, le titre, et physiquement, la couverture d'un roman portant le titre, illustré ou non, est en quelque sorte la forme matérielle de ce contenant, et aussi l'étiquette du flacon, avec une fonction d'appel qui peut faire songer aux étiquettes sur des objets dans *Alice in Wonderland* qui disent « eat me! », « drink me! ». La couverture et le titre sont des repères visuels ; ce sont des signaux qui nous annoncent la couleur, le contenu. Distincts de ce contenu, ils en constituent un analogon dans une relation paradoxale de complémentarité avec lui, visant à l'englober par leur dimension symbolique tout en n'en donnant qu'une représentation fragmentaire par la saillance particulière donnée à un nombre limité d'éléments.

Prenant connaissance de l'ouvrage, la couverture va me donner une première impression à la fois de l'objet physique et de l'objet virtuel. Lorsque cette couverture est illustrée, j'ai affaire à une association de deux systèmes sémiotiques, l'un linguistique et l'autre non linguistique. La fonction de la couverture est de me suggérer l'objet virtuel, la Gestalt à laquelle j'ai affaire. C'est donc une représentation iconique de cette forme associant le nom de l'auteur, le titre et l'illustration. Parmi ces éléments, l'illustration et le titre se correspondent au plus près, chacun répondant à la même fonction d'annonce et de suggestion du récit. Il s'agit, par l'action combinée du titre et de l'illustration, de séduire le lecteur et de l'inciter à aborder cet objet virtuel qu'est le contenu du livre. Le titre, qui annonce le récit avant que je l'aie lu et dans lequel je dois le retrouver avec une nouvelle pertinence après l'avoir lu est en quelque sorte le nom (propre) du récit. Evidemment, alors que le titre est la plupart du temps le choix de l'auteur, la couverture, avec son illustration, fait partie du travail d'édition, mais il semble que

²²⁵ Cf. Lakoff & Johnson (80:30-31) : « A race, for example, is an event, which is viewed as a discrete entity. The race exists in space and time, and it has well-defined boundaries. Hence we view it as a CONTAINER OBJECT, having in it participants (which are objects), events like the start and the finish (which are metaphorical objects), and the activity of running (which is a metaphorical substance).

les deux soient régulièrement l'objet de discussions entre l'auteur et sa maison d'édition²²⁶. Voyons quelle correspondance s'établit entre la forme que constitue le récit et sa couverture, et comment cette dernière peut se transformer dans les traductions.

Passion simple, écrit par la romancière française Annie Ernaux et paru en 1991, s'inscrit dans le courant que l'on nomme « autofiction » et qui dépeint une relation amoureuse entre une femme et un homme plus jeune, marié, diplomate étranger qui finit par rentrer dans son pays ; à travers une écriture dépouillée, distanciée, clinique, l'auteur tente de dire « le réel » de la passion amoureuse tel qu'il est perçu par une narratrice-personnage. La première scène du roman raconte la vision d'un film pornographique sur Canal+, sans décodeur, ce qui rend le spectacle linguistiquement incompréhensible mais peut-être d'autant plus troublant. A. Ernaux écrit (p.12) :

Il m'a semblé que l'écriture devait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral.

Passion simple est paru en anglais sous le titre *Passion Perfect* en Grande Bretagne, avant de devenir *Simple Passion* aux Etats-Unis²²⁷ ; en allemand, le titre de ce roman devient *eine vollkommene Leidenschaft : die Geschichte einer erotischen Faszination* ; le titre de deux mots de l'original en compte à présent huit. Traduit de la même manière, le mince ouvrage de A. Ernaux (66 pages en format poche) aurait avoisiné les 300 pages, perdant dans l'affaire quelque peu de sa simplicité. Mais en fait, la traduction allemande est d'un format comparable à l'original. La traduction du titre d'un roman répond donc à d'autres enjeux que celle du texte proprement dit. Mais d'où vient cette prolixité du titre allemand, apparemment aux antipodes de ce qui pouvait être souhaité, et qui lui fait perdre toute iconicité avec le contenu évoqué ? Tout d'abord, un sous-titre a été ajouté. Il faut probablement voir dans cet ajout une marque de l'intervention de l'éditeur, car ce traitement est en général réservé

²²⁶ D'après les contacts que j'ai pu avoir chez différents éditeurs (Gallimard et Hachette en particulier) ainsi qu'avec J.-L. Chevalier, traducteur des œuvres de A. S. Byatt, le titre et dans une moindre mesure l'illustration, font l'objet de discussions entre éditeur et auteur, et traducteur lorsqu'il s'agit d'une traduction. Si le traducteur semble peser moins lourd dans ces discussions, tous les cas sont apparemment possibles quant à l'importance de l'avis de chacun dans ces discussions. Pour ce qui est de l'illustration, chez Gallimard, on estime de bonne pratique d'obtenir l'approbation de l'auteur, mais chez d'autres éditeurs, on s'est étonné à l'idée que l'auteur puisse souhaiter voir la maquette avant publication...

²²⁷ Il s'agit bien de la même traduction de Tanya Leslie, à quelques virgules près. Ce changement de couverture entre l'édition britannique et sa version américaine afin de « séduire le lectorat américain » est très fréquent. Sur les étonnantes transformations subies par la couverture et même le contenu du roman « *Possession* » pour l'édition américaine, on lira avec intérêt H. Nowak (97).

aux ouvrages importés dont on craint qu'ils ne trouvent pas leur public sans cette aide. On précise donc qu'il s'agit bien d'érotisme, au cas où la couverture aurait pu laisser des doutes²²⁸ (cf. infra).

Les mots *passion* et *Leidenschaft* renvoient étymologiquement à la même notion de souffrance, et s'opposent identiquement, dans leur premier sens, à la raison²²⁹ ; et dans un sens plus tardif, ils expriment tous deux un très haut degré du sentiment amoureux. En français, à travers ces différentes acceptions du substantif, on pourrait donc penser que le rapprochement des notions de *passion* et de *simplicité* constitue un oxymore, puisque aussi bien l'expérience de la douleur que du sentiment amoureux ne sont rien moins que simples. Mais la simplicité de l'adjectif *simple* est évidemment trompeuse, le traducteur sait qu'il doit s'en méfier, ce sont souvent ces petits mots qui lui causent le plus de tracas. On ne s'étonnera donc pas, en consultant le dictionnaire électronique des synonymes du laboratoire CRISCO²³⁰, de trouver pour l'adjectif *simple* pas moins de 118 synonymes, depuis *abrégé* jusqu'à *vulgaire* en passant (rapidement) par *ascétique*, *beau*, *bête*, *bon*, *rustique*, *sincère* et *transparent*. Bref, la polysémie du mot *simple* renvoie à un complexe de notions dont certaines sont sensiblement différentes. Il ne s'agit pas de réduire cette polysémie, mais elle nécessitera tout de même une interprétation. Pour qui a lu le roman de A. Ernaux, l'adjectif du titre renvoie d'abord au caractère exclusif de cette passion qui pour le personnage féminin relègue au second plan tout ce qui n'est pas elle. Cette passion est elle-même faite de beaucoup de vide, l'amant est le plus souvent absent, il y a donc en elle de l'ascétisme, de la pureté, de la transparence. En même temps, cette passion est accomplissement. Dans les dernières pages qui tiennent lieu d'épilogue, A. Ernaux écrit (p. 76) :

J'ai découvert de quoi on peut être capable, autant dire de tout. Désirs sublimes ou mortels, absence de dignité, croyances et conduites que je trouvais insensées chez les autres tant que je n'y avais pas moi-même recours.

Mais plus encore, la figure du vide invoquée par l'absence et le désir se retourne en son contraire dans les derniers mots du roman (p. 77) :

²²⁸ Aux lecteurs qui se gausseraient du littéralisme allemand, je citerai simplement l'exemple du distributeur français du film de R.W. Fassbinder « Lola » qui, jugeant ce titre trop peu signifiant, a cru bon devoir rajouter le sous-titre « une femme allemande ». Ce zèle explicatif est un travers à l'œuvre dans la traduction en général.

²²⁹ Notons que le terme *Passion* existe en allemand, mais sauf pour un emploi particulier (cf. die *Matthäuspassion* de J. S. Bach), renvoie plutôt au trivial, et servira à qualifier par exemple l'intérêt que tel acteur, dans une publicité télévisée, affirme éprouver pour le tiercé.

²³⁰ www.crisco.unicaen.fr

Quand j'étais enfant, le luxe, c'était pour moi les manteaux de fourrure, les robes longues et les villas au bord de la mer. Plus tard, j'ai cru que c'était de mener une vie d'intellectuel. Il me semble maintenant que c'est aussi de pouvoir vivre une passion pour un homme ou une femme.

Mais pour qualifier cette *passion-Leidenschaft*, la traductrice allemande (Regina Maria Hartig) a refusé le simple *einfach*, qui du point de vue de la sémantique lexicale constitue son équivalent direct, et dont l'étymologie est très proche²³¹, pour associer à l'idée de passion celle de perfection : *vollkommen*, c'est-à-dire *parfaite, aboutie, parachevée*. On notera que c'est aussi la solution retenue pour la première édition en anglais²³², et ce bien que la notion de perfection soit absente de l'ensemble pourtant très riche de synonymes du mot *simple*. Or, nous l'avons vu, si elle n'est pas présente dans le titre, l'idée de perfection correspond bien à la passion décrite dans ce roman.

Pourquoi le refus de *einfach* en allemand, pourquoi le choix de *simple* en anglais n'est-il fait que dans un deuxième temps ? L'hypothèse que je fais est que le choix le plus évident est écarté lorsqu'il est problématique. Et je crois qu'il s'agit ici d'un problème de forme... posant lui-même un problème de fond. En effet, là où le français peut choisir entre un adjectif antéposé et postposé, entre une *passion simple* et une *simple passion*, qui ne sont manifestement pas équivalentes, l'anglais et l'allemand sont limités syntaxiquement à la deuxième solution, pour laquelle il est difficile d'éviter une interprétation restrictive.

De ce fait, le titre de l'édition américaine, qui dit autre chose que le titre français qu'il prétend calquer, est donc problématique, comme l'est en anglais l'association des termes *simple* et *passion*, dans cet ordre, au regard du récit auquel elle renvoie, mais ce sont très certainement ses qualités formelles, et en premier lieu cette simplicité du deuxième titre, précisément, ainsi que ses qualités sonores, sur lesquelles je reviendrai, qui l'ont fait préférer au premier.

Dès lors, on peut s'interroger sur le premier titre anglais, qui n'est pas *Perfect Passion*, comme on aurait pu s'y attendre, mais *Passion Perfect*, qui semble contredire la règle précédemment énoncée. Notons que nous sommes passés d'un syntagme nominal à un syntagme adjectival ; la construction substantif + adjectif, relativement rare, et de ce fait particulièrement expressive, est rendue possible par

²³¹ Au « simplex » latin (littéralement « plié une fois » correspond en effet « einfach » en allemand (littéralement « saisi une fois »), dont l'une des significations est d'ailleurs « einfältig » (cette fois, littéralement « plié une fois »), « simple d'esprit ».

²³² Certains pourraient voir dans le titre anglais un jeu sur le paradigme grammatical simple past / past perfect. Si l'on ne peut jurer qu'un tel paradigme ne soit pas activé dans l'esprit du traducteur cherchant un titre en anglais pour *Passion simple*, la prise en compte du contenu du roman comme la correspondance avec le titre allemand me permettent d'infirmer l'idée qu'il s'agisse d'un simple jeu formel.

la fréquence d'emploi élevée de l'adjectif perfect. Quelques expressions basées sur ce modèle se rencontrent régulièrement (par exemple *word perfect* ou *pitch perfect*) dans lesquelles, par un retournement des rôles, la notion qualifiée de parfaite devient elle-même qualifiante. Il s'agit alors de la perfection du point de vue de la passion (ou de l'expression, ou de l'oreille musicale). Mais dans ces syntagmes, c'est malgré tout du substantif à fonction adjectivale que l'on parle. Simplement, dans *passion perfect*, au lieu d'affirmer la perfection d'une passion, il s'agit de relativiser la notion de perfection à celle de passion.

Dans le premier titre anglais, *Passion Perfect*, comme dans le titre allemand, *eine vollkommene Leidenschaft*, l'idée de perfection conduit aussi à celle d'achèvement, c'est-à-dire que nous parlons d'une passion qui a trouvé son terme, sa délimitation, dans le temps aussi. Or, il s'agit bien, lorsque A. Ernaux écrit *Passion simple*, et plus encore lorsqu'elle tape son manuscrit pour en faire un « objet public », de tirer un trait sur cette histoire. Cette traduction, comme celle du premier titre en anglais, ne renvoie donc non pas seulement au titre original, mais aussi à un aspect réellement présent du récit, et qui n'est pas celui qui est mis en avant dans le titre français. Si, comme je l'ai suggéré, le titre original évoque l'image d'une passion dépouillée et faisant le vide autour d'elle, les traductions *Passion Perfect* et *eine vollkommene Leidenschaft* lui font correspondre, par modulation, l'image d'une passion chassant tout ce qui n'est pas elle en occupant toute la place. On passe donc du vide à la clôture exclusive. Autrement dit, il s'agit de montrer un autre aspect de la même Gestalt.

Il reste encore un point remarquable du titre original : l'absence de détermination, qui est une marque de dépouillement et d'ascétisme créant évidemment un écho iconique avec la sémantique du titre ainsi qu'avec le contenu du récit ; le titre *Passion simple* fait songer à celui d'un morceau de musique, et tout en désignant une expérience particulière, il lui donne un caractère général, l'expérience particulière devient instanciation (interprétation) d'un type de passion. Car cet usage expressif a pour fonction de transcender le particulier²³³. Et c'est bien ce que font également les deux titres anglais, mais pas le titre allemand. On a choisi ici la particularisation, même si celle-ci garde un caractère indéfini (*eine Leidenschaft* : **une** passion), et cette particularisation est cohérente avec la surdétermination que constitue le sous-titre, de même qu'avec le choix de la couverture déjà évoquée.

²³³ Le bon usage (1986) note une telle absence d'article dans de nombreuses expressions figées (p. 919) et dans le style proverbial (p. 921) : « Pierre qui roule n'amasse pas mousse, A bon chat bon rat... ».

Enfin, ces titres sont aussi des formes sonores. Car la sonorité joue indéniablement un rôle ici²³⁴. *Passion simple* offre une construction joliment symétrique avec un effet de cadre dû à l'ouverture et à la fermeture des plosives encadrant la répétition des sifflantes ; *Passion Perfect*, à mon sens l'équivalent le plus abouti, littéralement, qui n'est visuellement pas très éloigné de l'original, transpose le phénomène de cadre en une répétition des consonnes initiales qu'affectionnent les langues germaniques²³⁵, ce qui lui donne une certaine rigueur formelle iconique de son sens. Le titre *Simple Passion* présente aussi une symétrie intéressante, avec l'inversion de la position des plosives et des sifflantes/chuintantes. C'est un titre plus doux et plus ouvert. Enfin, si le titre allemand proprement dit, dans sa forme sonore également, est assez loin de l'original (mais nous avons vu que le mot *Passion* ne convenait pas en allemand, l'écart était donc inévitable), on retrouve dans le terme *Faszination* du sous-titre comme un écho – certes lointain, mais tout de même – à cet original, avec la reprise de sonorités voisines.

²³⁴ Même si c'est sans doute vrai de façon générale des titres à traduire. Il est par exemple intéressant d'observer que le roman britannique *Possession* (A. S. Byatt, 1991) devient en allemand *Besessen*, c'est-à-dire, littéralement, *possédé(e)*. On peut réfléchir à la proximité et aux différences sémantiques entre substantif et participe passé, à la plus grande actualisation du titre allemand, mais on peut aussi remarquer que le participe passé allemand, qui est de toutes façons compris dans le substantif correspondant (*Bessenheit*), est phonétiquement remarquablement proche du titre original (et, oserai-je le dire, particulièrement dans l'oreille d'un germanophone), [pə'zeʃən] / [bə'zesən], et cela a très probablement été l'élément déterminant dans le choix de cette traduction.

²³⁵ L'apparition d'un accent d'intensité se fixant sur la première syllabe des mots, et entraînant la possibilité de rimes initiales, est en effet une caractéristique distinctive des langues germaniques parmi l'ensemble des langues indo-européennes (cf. F. Raynaud, 1982:8).

Après l'oreille, voyons à présent ce qui est destiné à nos yeux, avec la question de la couverture de ce romans et de ses « traductions » :

Annie Ernaux
Passion simple



L'édition française donne à voir un lit défait et vide, au pied du lit un drap chiffonné, le lit est occupé seulement par un téléphone ; en contrepoint avec le titre, cette représentation métonymique évoque avec justesse ce qui fait le motif de l'histoire, la longue attente par cette femme d'un appel téléphonique de l'amant absent. La tonalité rouge de l'ensemble évoque sans doute une certaine sensualité, mais l'image semble être une photographie traitée de façon à ressembler à un dessin, ce qui produit un effet de distance. Le modèle du téléphone est daté, mais la présence du fil, métaphorique aussi bien que réel, est sans doute essentielle. Du point de vue de la composition, nous avons une descente de gauche à droite, avec les deux bords du lit, auxquels font écho les plis principaux des draps, ainsi que la ligne sombre du combiné et la ligne parallèle du socle. Cette orientation majeure des lignes descendant de gauche à droite, ce que W. Kandinsky (1975:79), dans une sémiotique essentiellement empirique, appelle une « tension discordante²³⁶ », est équilibrée par quelques lignes montantes, encore avec le téléphone et dans les draps. Cette image qui doit peut-être moins à A. Ernaux que le titre lui fait cependant écho par le vide et la tension dysphorique représentés, et par la

²³⁶ D'un point de vue symbolique, cette opposition entre composition discordante et composition harmonieuse paraît assez convaincante... du moins dans une culture où l'on a l'habitude de lire de gauche à droite.

distanciation due au traitement chromatique. Le lecteur y reconnaîtra certainement le roman qu'il a lu.



Dans l'édition allemande, comme je l'ai déjà mentionné, on a choisi d'être plus explicite, et de remplacer le vide par le plein. Toute la partie centrale de l'image est occupée par ce corps de femme vêtu d'un article de lingerie appelé, de façon tout à fait appropriée, un *body*²³⁷. Le choix de ne pas représenter la tête de cette femme correspond à cette volonté de dépasser le particulier déjà évoquée à propos de ce roman ; en ne faisant pas figurer un visage, on conserve le caractère indéfini du titre. Le ton de l'image, cette fois à dominante jaune, donne à l'ensemble une chaleur un peu passée qui fait écho à la nostalgie de l'original. Et comme dans l'original, la composition repose à nouveau sur une tension discordante avec essentiellement les lignes de la jambe en bas, les bretelles et le décolleté en haut, mais aussi les bords du body dessinant ce corps de femme, ainsi que les bras.

²³⁷ *Body suit* en allemand comme en anglais.

Passion Perfect



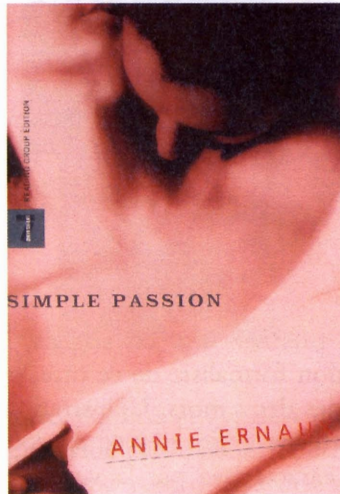
ANNIE ERNAUX

Dans l'illustration du premier titre en anglais, le choix du noir & blanc correspond tout à fait à l'option formaliste de ce titre, option encore soulignée par la mise en page superposée des deux mots. L'illustration, tout aussi formelle, nous amène sur le terrain de la statuaire antique, avec un couple de statues enlacées. La composition, cette fois, est caractérisée par la verticalité des arbres sombres qui bordent l'allée, image d'une certaine transcendance peut-être, verticalité reprise, à une échelle moindre, par les statues au premier plan ; une ligne horizontale divise la photographie en une moitié inférieure et une moitié supérieure. La base des arbres à gauche dessine une ligne montante reprise par la bordure derrière les arbres. La composition, toujours dans les termes de Kandinsky, est cette fois harmonieuse (c'est le cas dans les deux éditions en anglais), et dans la partie supérieure de cette photographie, on peut distinguer un couple, vivant celui-là, qui reproduit en marchant la position des statues. L'effet produit par ce couple de statues de pierre blanche en bas d'une allée, dont la perfection n'est pas de ce monde et qui nous tourne le dos, observant ce couple humain minuscule reproduction du premier, est celui d'une ironie parfaitement glacée.

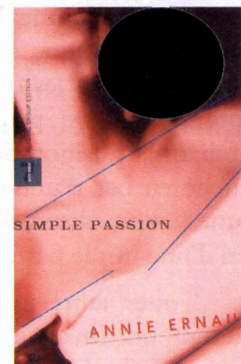
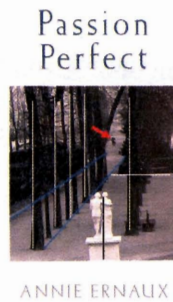
Toute autre est la deuxième illustration de cet ouvrage, avec un titre différent, une image intimiste et chaude dans laquelle nous trouvons cependant des éléments rappelant les deux couvertures précédentes. La composition, beaucoup plus simple que celle de l'image précédente²³⁸, est elle aussi harmonieuse, avec la ligne montante du décolleté et du pli de la combinaison (et jusqu'au nom de l'auteur souligné qui participe à cette ascension), avec un mouvement qui va de la lumière à l'obscurité. A nouveau, il s'agit de la représentation d'un couple, mais le

²³⁸ D'une simplicité, serait-on tenté de dire, à l'image du titre.

motif principal est le torse de la femme et la partie inférieure de son visage (la ligne de son cou équilibre en partie le mouvement de gauche à droite), l'homme est réduit au motif circulaire de sa tête dans un coin en haut à droite, à la ligne montante de son nez, et à deux doigts discrets sur le bras de la femme, en bas à gauche. Plus encore que dans la couverture de l'édition allemande, c'est l'aspect fragmentaire qui domine ici.



Récapitulatif des analyses :



Conclusion

Dans cette brève étude, fragmentaire elle aussi, je me suis efforcé de montrer que le titre d'un roman, et l'illustration qui lui répond, représentent et mettent en avant certains aspects d'une forme plus générale, que j'ai appelée Gestalt, et dont la couverture donne la première représentation sensible. On peut observer que la traduction du titre d'un roman dépend d'une prise en compte du contenu du récit aussi bien que du titre original, de sa sémantique et de la forme, visuelle et sonore. Cette pluralité des éléments pris en compte implique un choix et une interprétation, et tout comme le titre initial du roman se retrouve dans son illustration, les choix de traduction effectués se reflètent dans les illustrations des couvertures des différentes éditions étrangères. Au lit vide et défait répond un corps de femme solitaire dans une même composition dysphorique d'un côté, et de l'autre un couple dans le lointain ou saisi en plan rapproché dans un geste de tendresse, avec cette fois une composition plus optimiste. Les deux premières illustrations s'opposent comme le vide et le plein, les deux dernières par le formalisme ironique de l'une et le dynamisme et la douceur des couleurs de l'autre. Mais dans chacune de ces illustrations, le lecteur reconnaîtra le roman qu'il a lu ; et par delà leurs différences et leurs oppositions, toutes ces illustrations possèdent assez d'éléments communs pour être perçues comme autant de variations autour d'un même objet.

Références bibliographiques

- CELLE, A., GRESSET, S. & HUART, R. (éds), *Les connecteurs, jalons du discours*, Bern, Peter Lang, 2007.
- DEHAENE, S., *Les neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- ECO, U., *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007.
- ERNAUX, A., *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991.
- ERNAUX, A., *Passion Perfect*, traduction T. LESLIE, London, Quartet Books, 1993.
- ERNAUX, A., *Simple Passion*, traduction T. LESLIE, New York, Seven Stories Press, 2003.
- ERNAUX, A., *Eine vollkommene Leidenschaft, Die Geschichte einer erotischen Faszination*, traduction R. M. HARTIG, Munich, Wilhelm Goldmann Verlag, 2004.
- FUCHS, C. & LE GOFFIC, P., *Les linguistiques contemporaines*, Paris, Hachette, 1992.
- GAUDREULT, A., *Du littéraire au filmique*, Paris, Armand Colin, 1999.
- GREVISSE, M., *Le bon usage, grammaire française*, deuxième édition refondue par A. GOOSE, Paris, Duculot.

- KANDINSKY, W., *Cours du Bauhaus*, Paris, Denoël, 1975.
- KEROMNES, Y., Temporalité, narration et connexion : le cas du marqueur « and », in *Les connecteurs, jalons du discours*, 2007, 95-116.
- KÖHLER, W., *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, 2000.
- LADMIRAL, J.-R., Le « salto mortale de la déverbalisation », *Meta*, 2005, **50/2**, 473-487.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M., *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- LAPLANE, D., *La pensée d'outre-mots. La pensée sans langage et la relation pensée-langage*, Paris, Institut d'édition Synthélabo, 2000.
- MARSHALL, J. C. & NEWCOMBE, F., Patterns of Paralexia: A Psycholinguistic Approach, *Journal of Psycholinguistic Research*, 1973, **2/3**, 175-199.
- MEL'CUK, I., *Cours de morphologie générale, vol.1*, Presses de l'Université de Montréal, CNRS éditions, 1993.
- NOWAK, H., A. S. Byatt's Possession for British and for American Readers, *Erfurt Electronic Studies in English*, 1997, **8**.
(http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic97/nowak/8_97.html).
- PINKER, S., *The Language Instinct*, London, Penguin, 1995.
- POLGUERE, A., *Lexicologie et sémantique lexicale : Notions fondamentales*, Presses de l'Université de Montréal, 2003.
- RAYNAUD, F., *Histoire de la langue allemande*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- REDDY, M., The Conduit Metaphor: A case of frame conflict in our language about language, in *Metaphor and Thought*, A. Ortony (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, (1979) 1993, 164-201.
- RICOEUR, P., *Temps et récit*, Paris, le Seuil, 1983.
- SAPIR, E., *Language: An Introduction to the Study of Speech*, Dover Publications, 1921.