”Présentation”, Le réel en traduction : greffage, traces, mémoire

Isabelle Genin

▶ **To cite this version:**

Isabelle Genin. ”Présentation”, Le réel en traduction : greffage, traces, mémoire. Palimpsestes. Revue de traduction, 2011, Palimpsestes (24), pp. 9-19. hal-00667581

HAL Id: hal-00667581
https://hal.science/hal-00667581

Submitted on 8 Feb 2012

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.

Présentation

Isabelle Génin

La littérature permet de se venger de la réalité en l'asservissant à la fiction ;
Simone de Beauvoir, Mémoires d'une jeune fille rangée[1]

Traduire le réel… Traduire, écrire, réécrire… Mais qu'est-ce que le réel ? Est-il encore réel quand il est intégré dans une œuvre de fiction ? Autant de questions qui surgissent dès qu'on s'interroge sur les notions au cœur de cet ouvrage : traduire le réel, réel et fiction, traduire et écrire.

Traduire c'est réécrire ce qui a déjà été écrit par un autre. Traduire le réel c'est donc réécrire ce réel déjà écrit…

Avant d'aborder la dimension traductive de la problématique, il faut chercher à comprendre, analyser, cataloguer les diverses modalités d'interaction entre réel et fictionnel.

Si la question première qui s'impose est celle qui inquiète toute la philosophie « Qu'est-ce que le réel ? », (« L'impossible, c'est le réel, tout simplement », Lacan[2]) , nous la laisserons pourtant à l'écart de cet ouvrage pour nous pencher sur le nœud conceptuel complexe et stimulant que sont ces binômes antithétiques, réel et fiction, réel et non réel, fiction et non-fiction. Écrire le réel. …. Comment ? Pourquoi ?

La relation entre réel et fictionnel peut dans un premier temps sembler appartenir à une logique binaire, comme si un élément était ou réel ou fictionnel, relevant en cela de deux catégories bien distinctes. Les définitions de *réel* et de *fiction* que proposent les dictionnaires confirment cette première impression. Nous avons là deux termes antithétiques dont les définitions s'excluent mutuellement. Le réel c'est « ce qui existe indépendamment du sujet » (*TLF*). Le mot vient du latin *realis* « réel, effectif »), lui-même dérivé de *res* (« chose ») et s'oppose en cela à *personalis* (« personne »). La fiction, elle, est un « produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité », un « mensonge, [une] dissimulation faite volontairement en vue de tromper autrui » (*TLF*). Le mot vient du latin *fingere* signifiant entre autres « manier », « toucher », « caresser », « modeler », « feindre », « faire semblant », « inventer ». Tout oppose donc les deux termes, même leur genre en français : *le* réel c'est ce qui est, le *vrai*, l'objectivité ; *la* fiction, elle, est subjectivité, *mensonge*, invention, illusion. Un couple qui déjà nous fait penser à d'autres : original et copie, original et traduction. La distinction si simple et rassurante entre réel et fiction ne résiste pourtant pas à une réflexion seconde. Le réel pur, celui des idées de Platon, reste inaccessible. Ce que nous appelons réel n'en est qu'une manifestation sensible, une traduction par nos sens de ce qui est. Nous n'accédons qu'à des copies du réel, aux ombres qu'il dessine dans notre caverne où nos sens imparfaits nous enchaînent. Le réel n'est pas un absolu pré-construit et stable mais une reconstruction permanente et mouvante par une instance de perception. Dans le monde des choses (*res*), l'humain (*personalis*) retrouve sa place et le réel s'humanise en s'approchant de la fiction. Le rapport réel/ fiction s'offre davantage comme un *continuum* entre les deux pôles évanescents d'un pur réel et d'une pure fiction, un curseur qui se déplace vers plus ou moins de médiation, plus ou moins d'invention.
Le récit historique et les études historiographiques nous en fournissent un exemple convaincant. Le réel (ce qui s'est passé) n'est pas objectif car il est pris en charge, tout d'abord par ceux qui ont vu, ceux qui témoignent, puis par ceux qui transmettent la mémoire (historiens et chroniqueurs) ou qui la reconstruisent dans l'espace fictionnel du roman historique.

La relation entre réel et fiction est bien plus dérangeante qu'il n'y paraît au premier abord car la fiction *inquiète* l'illusion d'un réel stable. En quoi des paroles entendues dans le métro sont-elles plus réelles que celles qu'un auteur met dans la bouche de son personnage ? Ne sont-elles pas toutes deux les purs produits de l'imagination humaine ? Le passager du métro a-t-il une légitimité supérieure à celle de l'écrivain qui lui permettrait, à lui et lui seul, de créer du réel ? L'œuvre de fiction a bien une réalité tangible elle aussi, celle des mots couchés sur le papier ou dits par le conteur. En quoi les images d'un film sont-elles moins réelles que celles d'un documentaire ? La caméra, tout comme les gens filmés – acteurs ou non – ont une existence qui ne se cantonne pas au monde de la fiction. Le réel et la fiction ne sont peut-être après tout pas si différents et d'autres termes peuvent nous aider à comprendre les rapports complexes qui se nouent. Quand la fiction convoque le réel, ne lance-t-elle pas un appel à l'autre, à ce qui lui est extérieur, lui offrant un prolongement textuel dont le réel est l'hypotexte ?

Les modes d'intégration du réel dans une œuvre fictionnelle sont multiples. Ils varient d'un genre à l'autre et d'une époque à l'autre. Dans la grande tradition du roman réaliste, la littérature a tenté de… de quoi ? D'imiter le réel ? De fonctionner comme un miroir pour nous renvoyer une image du réel aussi fidèle que possible. Fidèle ou crédible ? Là encore, c'est une problématique de traduction. Puis au XX^{e} siècle, tout un courant d'œuvres s'est éloigné du naturalisme, s'intéressant au seul réel de la littérature, le texte lui-même, opérant un repli de la fiction sur elle-même. Le XXI^{e} siècle semble amorcer un (juste ?) revirement des choses. Le réel envahit la littérature sous diverses formes : vraies-fausses autobiographies et biographies, vrais-faux romans documentaires. Peut-être sous l'influence de la prolifération de formes de la mise en spectacle de soi (blogs, émissions de télé-réalité,...), l'autofiction semble envahir la fiction.

Les études ici présentées s'intéressent aux textes marqués par une représentation mimétique du réel ou incluant des éléments non-fictionnels étrangers au récit, des œuvres dont le degré d'hybridité entre réel et fiction est plus élevé, plus remarquable que dans la plupart des textes fictionnels. Elles sont le lieu privilégié d'une réflexion sur les modalités d'interaction entre réel et fiction.

Le réel n'y est jamais à l'état brut. Même les techniques de collage d'extraits de réel (lettres, articles, publicités) impliquent une médiation de l'auteur, ne serait-ce que dans le choix et le mode de présentation des éléments allogènes. Bien souvent le réel des textes n'est qu'un « effet de réel » tel que Roland Barthes le définit, une accumulation de détails qui rendent la fiction, non pas réelle, mais réaliste ou vraisemblable. Ce réel fait appel à la mémoire du lecteur qui doit le reconnaître comme tel. Le texte ne propose donc qu'un potentiel de réel, actualisé – ou non – au moment de la lecture. Vrai ou faux, le réel en fiction est une construction artistique et linguistique, une traduction.

Il faut se demander pourquoi la fiction emprunte au réel. Cherche-t-elle à l'imiter dans un désir de fusion entre le même et l'autre ? Le vraisemblable plaît au lecteur qui aime à retrouver du connu, du familier, qui lui offre une vision rassurante de son existence. Fasciné par le réel qui fait figure d'autorité et de légitimité, le lecteur est prompt à voir dans l'imitation une forme de supercherie quand la fiction prend la posture du réel. On se rappellera la polémique causée par la fausse « vraie » autobiographie de Misha Defonseca, *Survivre avec les loups*.

L'imitation (*mimesis*) est loin d'être le seul mode d'interaction possible entre réel et fiction. Le réel est parfois transformé, instrumentalisé, mis au service d'une fiction qui manipule son lecteur dans un but idéologique ou esthétique. Il peut également être une figure d'aliénation. Le monde extérieur à la fiction est alors obscur, incompréhensible, et seule la fiction détient quelques clés. C'est elle qui permet à l'être humain de comprendre, d'interpréter pour pouvoir « strike though the mask[3] » d'une réalité qui nous échappe.

Si tant d'œuvres fictionnelles questionnent et jouent des possibilités d'hybridation avec le réel c'est aussi qu'il y a un véritable plaisir de l'entre-deux, plaisir d'écriture et plaisir de lecture d'un régime qui allie désir de soi et désir de l'autre. Le brouillage des frontières entre réel et fiction n'est plus ressenti comme une supercherie mais comme une démarche artistique qui « chatouille »

agréablement les connections cérébrales. La fiction (*fingere*) n'est-elle pas aussi caresse, comme son sens étymologique nous le rappelle ?

Revenons maintenant au premier terme de notre problématique : Traduire. La traduction est une instance de médiation supplémentaire, non pas entre réel et fiction, mais entre un texte et un autre. Le traducteur travaille sur un réel déjà écrit et médiatisé. Son réel à lui est le texte à traduire dans sa réalité charnelle (les mots qui le composent) et conjoncturelle (délais à tenir, exigences des maisons d'éditions). Le traducteur s'occupe de traduire, non le réel, mais les effets de réel du texte. Il est traducteur d'une traduction, créateur d'un prolongement intertextuel d'un double hypotexte, original et réel greffé. Comme l'illustrent les articles proposés, les liens entre réel et fiction sont fragiles et leur nature peut facilement se retrouver modifiée au cours du processus de traduction. La présence du réel est parfois accentuée, atténuée, biaisée par les choix traductifs. Volontairement ou non, par négligence ou volonté idéologique, par choix ou par contrainte. Les chevauchements de discours qui marquent l'intrusion du réel dans la fiction posent des problèmes complexes en traduction. Le réel à traduire, étant travail sur le langage, le lecteur-traducteur doit repérer les modalités de fonctionnement du réel dans l'original afin de les restituer au lecteur cible. Les stratégies de traduction sont diverses et s'adaptent nécessairement à la spécificité de chaque texte ainsi qu'à son horizon traductif (date, lieu, genre, lectorat visé). C'est alors, dans sa visée *éthique* (au sens où Berman emploie ce terme) que la traduction s'affranchit de son activité entropique, elle n'est plus miroir déformant du texte, pâle copie d'un original, mais un des multiples prolongements intertextuels de la relation entre réel et fiction.

Dans l'ouvrage présenté ici, des chercheurs – traducteurs, traductologues, mais aussi spécialistes de l'historiographie, de la mémoire – tentent de mettre au jour les formes variées que peuvent prendre les rapports complexes entre réel, fiction et traduction dans des œuvres littéraires qui couvrent un large champ générique et chronologique : XIX^{e}, XX^{e} et XXI^{e} siècles, romans, littérature jeune public, bandes dessinées, poésie. Les langues étudiées sont principalement l'anglais et le français mais certains articles se penchent sur l'hébreu, l'allemand, le yiddish, le chinois et le gaélique. Ce sont, comme le disait Michel Morel dans son avant-propos à *Palimpsestes* 18, « des pragmatiques en marche » qui allient analyse textuelle et recontextualisation théorique.

Dans une première partie intitulée *Histoire et mémoire*, les travaux rassemblés s'intéressent aux rôles joués par des événements historiques dans des récits de fiction. *Ivanhoe* de Walter Scott est étudié dans les deux premiers articles (articles en anglais) mais dans une optique très différente.

Dans l'article de Siobhan Brownlie, *Ivanhoe* est le texte de départ, l'hypotexte à l'aune duquel l'auteure compare divers types de traduction, traduction intralinguale des adaptations pour un public de jeunes lecteurs anglophones et traduction interlinguale des adaptations en français, également pour un public de jeunes lecteurs. La présence du réel historique est mise en évidence dans les adaptations par l'ajout de nombreuses notes qui donnent des explications et des références historiques. Réel et fiction, intimement mêlés dans *Ivanhoe* qui mélange personnages réels et personnages inventés, se trouvent artificiellement séparés dans ces adaptations où le péritexte devient le lieu privilégié du réel, mettant en doute la fiabilité du réel présenté dans le corps du texte. L'article souligne pourtant qu'aucune forme de « réel historique » n'est stable car il n'est que reconstruction. Le réel des adaptations françaises atténue par exemple l'antagonisme entre Saxons et Normands dans l'Angleterre de la fin du XII^{e} siècle alors que l'original proposait, sous couvert de fiction historique, « a disguised commentary on contemporary political reality[4] ». L'auteure en conclut qu'histoire, historiographie et romans historiques ne sont pas des catégories nettement distinctes mais proposent un *continuum* allant du réel vers la fiction.

La même idée sous-tend l'étude de Nitsa Ben-Ari : « One should bear in mind that, in the 19th century, historiography and historical novels did not differ much in style ». Partant du roman de Scott comme modèle de roman historique qui informe une vaste production d'œuvres de ce genre

en Allemagne au XIX^{e} siècle, elle montre comment le réel historique est manipulé pour servir une cause idéologique. Rispart, intellectuel juif allemand, s'appuyant sur un épisode historiquement réel, construit une nouvelle image de héros juif, un personnage capable de susciter l'enthousiasme d'une nouvelle génération de Juifs allemands. Ce roman a ensuite été traduit en yiddish et en hébreu pour s'adapter aux nouveaux besoins d'une autre communauté juive. L'hypotexte est double : le roman de Scott, modèle et contre-modèle du genre puisqu'il participe à l'élan du sentiment nationaliste, et les chroniques historiques antérieures relatant l'événement. L'accent est mis sur le rôle de la mémoire, à la fois dans la production et la réception des œuvres s'intéressant à l'histoire, qu'elles soient de type historiographiques ou fictionnelles. « Historical "data" concerns not only facts, as we all know, but memory (individual as well as collective), language, cultural heritage ("real" or invented). »

Le travail sur « The Custom-House », la préface de *The Scarlet Letter*, utilise les notions bourdieusiennes de capital symbolique et de champ ainsi que les travaux de Jean-Marc Gouanvic sur le roman réaliste pour étudier le devenir de la « rhétorique du réalisme s'appuyant sur des référents avérés dans le monde empirique ». Julie Arsenault émet des hypothèses sur les raisons qui ont pu pousser les maisons d'édition américaines et françaises à inclure ou à éliminer cette introduction lors de la publication du roman. Celui-ci se retrouve alors coupé de son pendant « réaliste » dont une fonction principale est d'ancrer le récit principal dans la réalité de l'époque, de l'authentifier, de « conserver l'illusion de réel ». Pour un lecteur moderne cette introduction permet aussi de mieux comprendre le réel de l'époque, elle recontextualise le roman. Le devenir de l'introduction en traduction française est une piste riche car les traductions sont nombreuses et diverses. L'étude se fait alors pragmatique et inquiète du moindre détail pour illustrer comment les multiples noms propres et références culturelles sont les composants discrets mais nécessaires de la construction du réel. Le réel des traductions de « The Custom-House », c'est aussi les enjeux financiers d'édition et la notoriété de son auteur. La décision d'inclure la préface illustre alors qu'« Hawthorne est une valeur sûre qui est investi d'une légitimité avérée ».

Dès son introduction, Clíona Ní Ríordáin revendique l'apparente contradiction de son sujet d'étude, le réel dans le long poème de Thomas McCarthy : « De tous les genres poétiques, la poésie lyrique est la forme qui s'engage le plus difficilement avec le réel. [C'] est un "je" d'émotion, de subjectivité et du moment présent, très loin d'une réalité historique. » C'est pourtant cette apparente contradiction qui fait la richesse de cette recherche. Le réel est l'essence même de la poésie irlandaise où « histoire et littérature s'interpénètrent ». Chez McCarthy, le greffage du réel est multiforme et divers processus de traduction sont à l'œuvre. De faux anciens poèmes en gaélique et de véritables recettes de cuisine en sont les éléments les plus marquants. La présence des éléments allogènes fonctionne comme une métaphore de la complexité irlandaise, tiraillée entre l'ancien et le moderne, entre l'anglais et le gaélique. Le réel est avant tout chez McCarthy celui de la littérature. Si les « figures politiques greffent le monde réel dans le texte […] les figures littéraires servent, elles, de clés à l'énigme de ce texte foisonnant ». La langue de Mc Carthy, intimement liée au langage de la nourriture, traduit d'une langue à l'autre, d'un genre à l'autre (poésie, chroniques fictives et recettes) pour créer le réel de son œuvre, un monde déjà disparu.

Dans la deuxième partie, T*races du réel*, les articles étudient un réel plus diffus, à la présence discrète et ambiguë. Le réel y est en latence, dissimulé dans les effets de masque du vrai-faux réel, dans les échos des récits multiples imbriqués, ou encore enfoui dans les profondeurs de l'inconscient. Il n'est présent qu'à l'état de traces que la traduction met au jour ou au contraire recouvre par maladresse ou par choix.

Catherine Delesse nous emmène dans l'univers de *Tintin*, bande dessinée qui peut sembler réaliste ne serait-ce que par la méticulosité extrême du graphisme, l'obsession du détail et la précision du travail documentaire en amont. Pourtant le réel n'est pas vrai, il est fictif, inventé, travesti. Les médias occupent une place importante dans les histoires de Tintin, ce qui n'est que justice dans la

mesure où le héros d'Hergé est reporter. Le vrai-faux réel joue divers rôles. Il permet d'« incorporer de l'autorité, de la vérité, et ces "documents" transfèrent alors au fictionnel un pouvoir de témoignage ». Il crée également une complicité jouissive entre lecteur (petit ou grand) et auteur puisque c'est au lecteur de reconstruire le réel en reconnaissant ce qui se cache derrière les références travesties ou les auto-citations. Les stratégies traductives sont étudiées en détail. Encouragés par Hergé convaincu « qu'une traduction littérale était impossible », les traducteurs font le choix de l'acclimatation, de la domestication. Les références culturelles sont recréées pour se conformer à un environnement autre afin d'être reconnaissables et « acceptables » car, passant du français à l'anglais, les aventures de Tintin changent aussi de genre et de public.

Martine Chard-Hutchinson travaille, elle, sur les traces de réel, ces effets de réel créés par l'intégration de récits allogènes dans deux romans qui font la part belle aux traducteurs et « où les récits allogènes curieusement liés à la figure du traducteur […] sont le lieu de la greffe ou de la rupture ». Dans *Everything is Illuminated,* la relation entre écriture et traduction est mise en abyme par le dialogue entre l'auteur et le traducteur et l'effet de réel mis en sur-brillance par l'inclusion d'un échange épistolaire entre les deux instances du récit. Le réel est celui de la fiction et son intégration fluctue entre fragmentation et écho. S'inspirant des travaux d'Henri Meschonnic et d'Umberto Eco, l'auteure analyse les traductions sous le signe du traduire-foisonner ou, au contraire, du traduire-raboter. Le maintien des échos lexicaux et stylistiques entre les divers récits à l'intérieur des romans ou entre éléments greffés et sources « réelles » permet de ne pas casser le lien entre les divers fragments de réel. Parfois au contraire, c'est dans le greffage d'un autre réel qu'il semblerait que le traducteur parvienne au « traduire-écrire », à « l'invention d'une oralité » qui peut alors rendre le réel du texte « où ce qui compte n'est plus ce que dit un texte mais ce qu'il fait » (Meschonnic).

On trouve aussi de la lumière dans l'article de Carol Mastrangelo Bové qui nous propose une lecture psychanalytique de *La Maison de Claudine.* S'appuyant sur les travaux de Julia Kristeva sur Colette, elle voit dans l'expression d'une sexualité naissante le véritable réel du roman. Celui-ci est analysé comme un texte hybride où se mêlent les souvenirs autobiographiques de la mère et les références plus ou moins explicites à l'homosexualité. Le greffage se fait également au niveau du langage (« Weaving non-literary and literary language into a single text »). Les diverses langues à l'œuvre sont celles du souvenir, du désir latent et des références explicites à l'homosexualité par l'emploi d'expressions effectivement utilisées dans les années vingt par la communauté homosexuelle. Une nouvelle traduction de Colette peut révéler ce réel dissimulé dans les plis du texte (« the folds of her novel »). Pointant ponctuellement des zones où les traducteurs ont recouvert d'ombre les connotations sexuelles du texte, l'auteure propose des solutions de dévoilement du réel obscurci, mettant en parallèle les difficultés posées par la traduction du texte de Colette et celles que soulève la traduction de Proust.

Dans la troisième partie, *Discours greffés*, les articles prennent à bras le corps la matière même qui constitue les textes : leurs mots. Le greffage du réel est une opération pleinement revendiquée par les écrivains pour caractériser leurs personnages. Il s'opère par l'insertion dans le récit de mots spécialisés, de mots allogènes au récit fictionnel.

L'article de Cathy Parc parcourt les récits d'A.J. Cronin à la recherche des modalités du greffage du réel qui oscillent entre « points aveugles » et clarté du discours. Le lecteur est plongé dans un étourdissement de termes techniques, entraîné dans une folle danse « d'arabesques jargonnantes » qui crée un réel aliénant. Il se retrouve dans la situation du patient plongé délibérément dans l'ignorance par un médecin jargonnant. Pourtant, si la vraisemblance fictionnelle est assurée par l'opacité du discours médical, la complicité a également sa place lorsque le discours greffe des éléments que le lecteur reconnaît, l'incluant plutôt que ne l'excluant. L'auteure s'interroge sur le fonctionnement littéraire du greffage. Y a-t-il « effet de réel ou artifice rhétorique » ? Les traductions sont, elles aussi, placées sous le signe de l'hybridation, alternant sans cohérence claire

entre deux partis pris de traduction opposés : « le manque à traduire » et « le surcroît traductionnel » (Berman). Inquiètes de lisibilité, les traductions proposent des textes qui gomment les fluctuations du mode de greffage chez Cronin et masquent « cet entrecroisement de fils narratifs, qui correspond à l'orchestration de voix ressortissant à différents ordres discursifs ».

C'est la fonction poétique des emprunts au langage juridique et médical dans *Oliver Twist* qui est au centre de l'analyse que nous propose Julie Tarif. Le discours allogène signifie iconiquement la déshumanisation de la société victorienne que Dickens critique en la parodiant. Il est aussi un des ressorts comiques du roman en présentant un discours artificiel et pompeux. L'auteure dissèque avec une précision chirurgicale le fonctionnement des emprunts, tant sur le plan du lexique que de la syntaxe, dressant ainsi une typologie du greffage. Adoptant une approche diachronique des traductions, elle étudie le devenir des greffons dans les diverses traductions, ce qui lui permet de faire un constat global très convaincant de l'évolution des pratiques traductives entre le XIX^{e} et le XXI^{e} siècle. Lorsqu'il s'agit de traduire un discours spécialisé instrumentalisé pour les besoins de la fiction, la fidélité est alors « esthétique » et non « référentielle » car « c'est bien plus le signifiant lui-même qui prime que le signifié », ce que les traducteurs du XIX^{e} ont sous-estimé.

L'ouvrage se conclut en laissant la parole aux traducteurs, confrontés dans leur pratique à la problématique du greffage du réel.

Véronique Béghain présente et analyse sa traduction de *Atmospheric Disturbances*. Tout est traduction dans le roman dont une dimension essentielle est l'omniprésence des connections, ponts entre réel et fiction, entre langue propre et langue étrangère, entre original et copie, entre écriture et interprétation. Les éléments de réel intégrés dans le roman sont protéiformes : discours scientifique, dimension autobiographique, références à des motifs littéraires bien connus. L'écriture fictionnelle ne se contente pas de saisir le discours scientifique dans sa réalité, elle le transforme pour l'adapter à ses besoins : une entreprise d'écriture à la fois mémorielle et réflexive qui s'efforce d'exposer les connections complexes qui président à la création artistique. Le traducteur doit non seulement retrouver le rythme et le vocabulaire de la langue scientifique, reconnaître et traduire les divers greffons, mais il doit aussi faire en sorte que toutes ces occurrences singulières fonctionnent ensemble et composent un réseau intertextuel et intratextuel où sera mise en scène la création littéraire qui procure le plaisir intense « d'une sensualité du cerveau qui tire de l'excitation des connexions établies ».

L'article qui clôt l'ouvrage nous plonge dans le réel du traducteur, ouvrant une fenêtre sur une traduction *in the making*. Traduction qui d'emblée sait qu'elle doit relever un défi impossible : « The linguistic playfulness in this book cannot be translated anymore » (Ha Jin). Isabelle Perrin, qui a déjà traduit de nombreux romans, conjugue pragmatisme et réflexion théorique pour nous faire entrer dans la dynamique qui a présidé à la traduction du roman *A Free Life* où co-existent divers états d'hybridation de deux langues : le chinois, langue de l'origine, et l'anglais, langue d'accueil. Le roman est porté par « la thématique de l'entre-deux » et le réel qu'il exprime est celui de l'exil et des « ratages du transfert interculturel ». L'écriture, si elle puise en partie dans l'expérience « réelle » de l'auteur n'est pas pour autant réaliste, ni même vraisemblable. Elle fonctionne par codage et c'est ce qui permet à la traductrice de trouver des solutions qu'elle nous présente dans leur instabilité car la traduction est mouvement et non figement, « un entre-deux délicat » qui parvient à rendre dans une langue tierce « la réalité (faussement) bilinguistique de l'original ». Malgré les difficultés, la traduction n'est pas nécessairement entropique ; ici, elle agit comme une loupe qui amplifie la distance entre les deux niveaux de références culturelles en lui donnant une réalité linguistique dans la langue tierce qui n'existait pas dans l'original.

Toutes les contributions de ce volume, bien que variées, sont traversées par des thématiques communes qui révèlent des notions connexes au nœud conceptuel réel/ écrire/ traduire qu'elles ont tenté d'appréhender dans sa complexité. L'écriture du réel dans les œuvres de fiction est intimement

liée à la mémoire, à la re-connaissance du réel par le lecteur. Les travaux s'accordent à reconnaître l'importance du détail textuel et sa mise en résonance avec une stratégie contextualisée. Le traducteur, lecteur privilégié d'un réel déjà écrit, prend sa place dans le processus de transformation du réel par l'écriture pour devenir créateur à son tour.

Isabelle Génin

Sorbonne Nouvelle – Paris3

---

[1] 1958, Paris, Gallimard, « Le Livre de poche », p. 46.

[2] Lacan cité dans Castanet, D., « Éditorial. "L'impossible, c'est le réel, tout simplement" : Jacques Lacan »,

L'en-je lacanien, 2006/2 no 7, p. 5-7, **http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2006-2-page-5.htm**, consulté le 22/ 02/2010.

[3] Herman Melville, *Moby-Dick*, 1972 [1851], London, Penguin, p. 262.

[4] À partir de ce point, les citations sont, sauf indication contraire, celles des auteurs des articles présentés.