



**HAL**  
open science

# Traduire le(s) paysage(s) dans Les Grands Chemins de Jean Giono

Grégoire Lacaze

► **To cite this version:**

Grégoire Lacaze. Traduire le(s) paysage(s) dans Les Grands Chemins de Jean Giono. Jacques Mény; André-Alain Morello; Jean-Marc Quaranta; Grégoire Lacaze; Nicolas Bianchi. Giono. Paysages, Presses universitaires de Provence, pp.307-324, 2024, Textuelles, 979-10-320-0502-6. hal-04613044

**HAL Id: hal-04613044**

**<https://hal.science/hal-04613044v1>**

Submitted on 15 Jun 2024

**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.

# Traduire le(s) paysage(s) dans *Les Grands Chemins* de Jean Giono

**Grégoire Lacaze**

*Aix Marseille Université, LERMA, Aix-en-Provence, France*

La référence à un élément topographique est évidente dans le titre du roman *Les Grands Chemins*. Elle est annonciatrice du rôle central occupé par le relief et les paysages dans ce roman. La lecture symbolique du cheminement erratique du personnage principal des *Grands Chemins* implique d'envisager les tours et détours du narrateur homodiégétique. Comme l'évoque Denis Labouret, ce « roman [...] raconte un apprentissage, une expérience des chemins de la démesure intérieure. » Par ailleurs, « les “grands chemins” figurent les sentiers de la création, le parcours du romancier<sup>1</sup> ».

La doctrine du narrateur-voyageur apparaît tel un *leitmotiv* : ne pas sortir des sentiers battus, rester sur la route pour continuer le voyage, et, par glissement métaphorique, pour un auteur, poursuivre sa carrière d'écrivain : « Je suis cependant toujours bien sur la route. Une route sait généralement ce qu'elle fait ; il n'y a qu'à la suivre<sup>2</sup>. »

La question de l'adaptation des thématiques liées au paysage géographique et au parcours spatio-temporel et littéraire du narrateur-marcheur se pose avec acuité pour le traducteur. C'est pourquoi nous avons choisi de mener une analyse à partir du roman *The Open Road*, traduction du roman *Les Grands Chemins* réalisée par le traducteur canadien Paul Eprile<sup>3</sup>. *The Open Road*, qui paraîtra au printemps 2021 chez l'éditeur américain

---

1 Denis Labouret, *Les Grands Chemins de Giono ou les détours du temps*, Paris, Éditions Belin, 2000, p. 15.

2 *GC*, p. 478.

3 Je tiens à remercier tout particulièrement Paul Eprile, qui m'a autorisé à travailler sur sa traduction *The Open Road* avant sa publication. Je remercie également Jacques Mény, Président de l'association des Amis de Jean Giono et Sylvie Durbet-Giono pour leur soutien dans l'organisation du colloque qui s'est tenu au Mucem à Marseille en février 2020.

New York Review Books, sera la première traduction en anglais du roman *Les Grands Chemins* publié en 1951 chez Gallimard.

Il s'agira notamment dans cette étude d'envisager comment les perceptions et sensations du narrateur sont adaptées et retravaillées dans la traduction, tout comme les déplacements du narrateur et les nombreuses figures de style. Cette étude s'attachera également à mettre en avant les écueils et difficultés de traduction rencontrés par le traducteur.

## Traduire ou retraduire ?

Selon qu'une œuvre a déjà été traduite ou non d'une langue source vers une langue cible, le travail du traducteur change notablement. Quand une première traduction d'une œuvre existe, la nouvelle traduction s'inscrit nécessairement dans une histoire patrimoniale avec d'éventuels échos implicites ou explicites à la traduction précédente.

Voici ce qu'écrit Paul Bensimon à ce sujet :

Il existe des différences essentielles entre les premières traductions, qui sont des introductions, et les retraductions. La première traduction procède souvent — a souvent procédé — à une naturalisation de l'œuvre étrangère ; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre. Elle s'apparente fréquemment — s'est fréquemment apparentée — à l'adaptation en ce qu'elle est peu respectueuse des formes textuelles de l'original<sup>4</sup>.

Il se trouve qu'une traduction s'inscrit dans l'époque où elle est produite :

Toute traduction est historique, toute retraduction l'est aussi. Ni l'une ni l'autre ne sont séparables de la culture, de l'idéologie, de la littérature, dans une société donnée, à un moment de l'histoire donné. Comme traduire, retraduire est à la fois un acte individuel et une pratique culturelle. Comme celle du traducteur, l'écriture du retraducteur est traversée par la langue de son époque<sup>5</sup>.

Selon Antoine Berman : « traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre : celle de la caducité et de l'inachèvement<sup>6</sup> ». Comme une traduction est le produit d'une époque, des retraductions régulières d'une œuvre semblent s'imposer.

## Présentation du roman *Les Grands Chemins*

*Les Grands Chemins* est un roman qui s'inscrit dans la série des « Chroniques romanesques ». Dans une communication datant de mars 2019, Jacques Mény précise que Jean Giono a écrit ce roman « très rapidement, d'un seul jet entre le 10 octobre et le 22 décembre 1950<sup>7</sup> ». Ce roman a été publié quelques mois

4 Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. IX.

5 *Ibid.*

6 Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1.

7 Jacques Mény, lors de l'entretien « Traduire *Les Grands Chemins* de Jean Giono » avec Paul Eprile à Aix-en-Provence le 18 mars 2019, *infra* p. 325-335.

plus tard, en 1951. Il célèbre les rencontres fortuites qu'un homme fait dans sa vie, ici dans son cheminement le long de la route. Il évoque de manière symbolique les choix opérés par un écrivain face à la page blanche qu'il va s'efforcer de noircir en faisant œuvre de création : faisant souvent de l'autostop, le narrateur est attentif au(x) paysage(s) qui l'environne(nt), sans savoir où sa marche le mènera vraiment, tout comme un écrivain progressant dans l'écriture de son œuvre, une marche au cours de laquelle tout retour en arrière semble exclu. Malgré les tours et détours du narrateur-voyageur, son déplacement semble plutôt caractérisé globalement par une fuite en avant, sans retour possible en général, comme le narrateur des *Grands Chemins* le mentionne lui-même dans son récit : « Nous revenons à notre point de départ. C'est un truc dont je n'ai pas l'habitude. Il est rare que je refasse les routes en sens inverse et que je rentre au bercail<sup>8</sup>. » Ce roman peut s'analyser comme une réflexion métaphorique sur la carrière d'un écrivain : une fois qu'une œuvre est terminée, un nouveau chantier commence et l'auteur se retrouve face à une feuille blanche : « On a frotté la gomme sur tout : la page est redevenue presque blanche<sup>9</sup>. »

### *The Open Road* : la première traduction des *Grands Chemins*

Le fait que ce roman de Giono n'ait jamais été traduit auparavant révèle probablement les difficultés et les enjeux que les traducteurs potentiels ont dû rencontrer. La langue employée dans le roman est souvent empreinte d'expressions argotiques ou proverbiales, ce qui peut probablement expliquer pourquoi aucun traducteur n'avait tenté de relever ce défi avant Paul Eprile<sup>10</sup>.

Comment rendre avec justesse et fidélité la langue du narrateur, une langue marquée par son oralité, son registre de langue ou l'usage de termes issus d'une langue spécialisée ? Certaines tournures de phrase à fort contenu symbolique et poétique caractérisées par leur originalité et donc leur spécificité sont parfois difficilement traduisibles.

### Le choix du titre *The Open Road*

La réception d'une œuvre traduite est naturellement conditionnée par le choix du titre. Le titre du roman faisant allusion directement au paysage, il mérite que l'on s'y intéresse en premier.

Dès 1938, Jean Giono a eu l'idée d'utiliser *Les Grands Chemins* comme titre de l'un de ses romans, comme le rappelle Jacques Mény<sup>11</sup>. Les thèmes liés à la marche, à l'errance, à la promenade, au voyage, au vagabondage sont récurrents récurrent dans l'œuvre gionienne :

8 GC, p. 608.

9 GC, p. 538.

10 J'ai travaillé sur la version 65 d'octobre 2019. La version finale de la traduction a été publiée en octobre 2021 : Jean Giono, *The Open Road*, tr. Paul Eprile, New York, New York Review Books, 2021 (désormais abrégé en TOR).

11 Jacques Mény, *op. cit.*

Le thème de la route et de l'errance est essentiel chez Giono, où abondent les personnages d'errants, vagabonds, voyageurs, déserteurs, brigands, pourchassés, proscrits, qui fuient, se promènent, se lancent dans des poursuites, s'exilent, d'Ulysse au Déserteur. Ce sont souvent des personnages en quête d'eux-mêmes, partis sur leurs grands chemins intérieurs. Le thème de la grand-route est lié à celui de la liberté et de l'aventure sans cesse renouvelée. Mais le désir de la route est aussi une image récurrente du désir de création<sup>12</sup>.

La notice de Luce Ricatte dans La Pléiade précise bien l'influence du poème de Walt Whitman *Song of the Open Road* sur Giono :

Giono rencontre ici tout naturellement un de ses poètes favoris, Whitman : « À pied d'un cœur léger je pars sur la grand-route / Bien portant, libre, le monde devant moi / Le long chemin brun devant moi conduit partout où je voudrai. » Tel est le début du poème *Le Chant de la grand-route*. L'écrivain américain salue *the open road* en des accents enthousiastes qui ont éveillé chez Giono bien des échos. « C'est ici que l'on prend conscience, écrivait Whitman, c'est ici qu'un homme voit ce qu'il vaut, il comprend ici ce qu'il porte en lui. » La grand-route est chez les deux écrivains le symbole des grands chemins intérieurs, celle qui non seulement mène à l'amitié, mais aussi au dépassement de soi<sup>13</sup>.

Le roman *Les Grands Chemins* semble aussi directement influencé par la novella de John Steinbeck *Of Mice and Men* (*Des souris et des hommes*) publiée en 1937. Deux hommes, George et Lennie, errent sur les routes de Californie, occupant de petits boulots temporaires comme saisonniers. La fin tragique de Lennie, pourchassé après un crime et abattu par son compagnon de route, est semblable à celle des *Grands Chemins* où le narrateur tue l'Artiste, lui aussi en fuite après le meurtre de la vieille Sophie.

L'intrigue du roman de Giono qui se déploie tel un voyage fait également penser au roman de Jack Kerouac, *On the Road*, publié en 1957. Jack Kerouac retrace de manière autobiographique son périple avec d'autres auteurs de la Beat Generation comme Allen Ginsberg et William Burroughs.

## La description des paysages au travers des perceptions du narrateur des *Grands Chemins*

Dans *Les Grands Chemins*, le narrateur se complaît à décrire avec une grande minutie et le souci des moindres détails les paysages qui l'entourent au gré de ses pérégrinations. Ces paysages qui constituent le décor dans lequel se noue l'intrigue du roman évoluent au cours de la journée (en fonction de la luminosité changeante) mais aussi au cours de l'année (suivant les saisons).

Voici comment Jean Labesse décrit l'importance des paysages dans ce roman :

---

12 *Ibid.*

13 Luce Ricatte, « Notice » - *Les Grands Chemins, Œuvres romanesques complètes*, Tome V, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, p. 1151.

Le décor, c'est la nature, ce beau paysage montagneux et varié de la Haute-Provence, si familier à l'auteur, où l'on ne cesse de monter et de descendre, où l'on découvre à tous les hauts de côtes des horizons nouveaux, où les villages sont perchés à flanc de coteau, et dont les lumières, de ce fait, apparaissent la nuit comme des étoiles en plein ciel<sup>14</sup>.

Dans sa description des paysages, le narrateur décrit toutes ses sensations et perceptions. Il mobilise ainsi ses cinq sens pour retranscrire ce qu'il perçoit en tant que centre de conscience : il est sensible à la beauté des paysages, aux bruits et aux senteurs de la campagne. Il décrit avec force détails ses sensations et perceptions auditives, olfactives, visuelles, tactiles et gustatives. Ses récepteurs corporels sont en éveil et il s'efforce de retranscrire ce qu'ils perçoivent.

### Les perceptions auditives

L'animalisation des éléments naturels donne lieu à l'expression de perceptions auditives :

J'entends déjà **le ronron de l'eau**.  
I already hear **the purring of the water**<sup>15</sup>.

La métaphore est conservée lors du passage du français à l'anglais. Le mot *ronron* emprunté au monde animal est appliqué à l'eau.

Le vent rugit, tel un animal féroce :

J'écoute **rugir le vent contre les murs**.  
I listen to **the wind roaring against the walls**<sup>16</sup>.

Les perceptions auditives peuvent aussi être générées par des objets ou des machines, fruits d'une création humaine :

On attelle et des moteurs de camionnettes **ronflent**.  
They're hitching them up, and van engines **are roaring**<sup>17</sup>.

Dans mon demi-sommeil **j'entends claquer** son couteau à cran d'arrêt.  
While I'm half asleep, **I hear** his switchblade **snap open**<sup>18</sup>.

Le bruit d'une fontaine parvient également aux oreilles du voyageur :

Une fontaine en bas sur la place **fait le bruit** qui m'a trompé.  
A fountain down below in the square **is making the sound** that fooled me<sup>19</sup>.

14 Jean Labesse, « Résumé analytique des *Grands Chemins* », *Analyse et réflexions sur Les Grands Chemins*, Paris, Ellipses, 1998, p. 16.

15 GC, p. 484 ; TOR, p. 17.

16 GC, p. 599 ; TOR, p. 135.

17 GC, p. 486 ; TOR, p. 19.

18 GC, p. 494 ; TOR, p. 28.

19 GC, p. 495 ; TOR, p. 28.

## Les perceptions olfactives

Le voyageur décrit avec minutie les sensations olfactives qu'il perçoit au contact de la nature ou lorsqu'il chemine dans la ville :

Je ne me lasse surtout pas de **cette odeur de feuille morte et de champignon** presque plus agréable que **le parfum du tabac**.

Most of all, I never get tired of **this scent of dead leaves and mushrooms**. It's almost more inviting than **the aroma of tobacco**<sup>20</sup>.

La ruelle **sent** le sarment et le café. [...] Il y a **une forte odeur** de velours et de ferblanterie.

The laneway **smells of** vine shoots and of coffee. [...] There's a **strong odour** of corduroy and tin<sup>21</sup>.

## Les perceptions visuelles : l'importance des couleurs et de la luminosité

Dès le début du roman, le narrateur s'attache à une fine description des vergers :

Les vergers sont **rouges de pommes**.

The orchards are **red with apples**<sup>22</sup>.

Le traducteur a proposé une traduction littérale, terme à terme, comme un calque lexical, qui est ici parfaitement acceptable dans l'œuvre traduite.

L'insistance sur les perceptions visuelles du paysage dans lequel évolue le narrateur se matérialise par l'emploi du verbe *voir* en français et l'emploi de son homologue, le verbe *see*, dans la traduction en anglais :

J'aime ces fleurs et les idées qui me viennent à l'esprit quand je les **vois**.

I love these flowers and the thoughts they bring to mind when I **see** them<sup>23</sup>.

Le paysage ne se limite pas à l'environnement physique proche du voyageur mais il inclut également l'espace, le cosmos, l'univers : le narrateur s'attarde, en effet, à scruter le ciel et à observer les étoiles.

J'essaie de voir **les étoiles du ciel**.

I try to see **the stars in the sky**<sup>24</sup>.

À de multiples reprises, le narrateur s'attache à décrire la luminosité ambiante changeante, en fonction de l'heure du jour. C'est un élément très important du paysage, avec une description précise des perceptions visuelles fluctuant avec l'alternance de la pénombre et de la lumière au cours d'une journée et aussi suivant la saison :

20 GC, p. 484 ; TOR, p. 17.

21 GC, p. 495 ; TOR, p. 29.

22 GC, p. 469 ; TOR, p. 1.

23 GC, p. 487 ; TOR, p. 20.

24 GC, p. 478 ; TOR, p. 11.

Je reprends les bois, et rapidement **la nuit tombe**.

I take to the woods again, and **night falls** fast<sup>25</sup>.

Ici, la forêt fait **l'obscurité si épaisse** que j'ai beau écarquiller les yeux.

Here, the forest looks **so dark and dense**, even with my eyes peeled<sup>26</sup>.

J'arrive dans **une petite clairière** et je m'assois.

I come to **a little clearing** and I sit myself down<sup>27</sup>.

La source de la lumière est soit naturelle (soleil), soit artificielle (lampadaires, phares de voiture...) :

Sous **mes phares**, le pays est féérique. [...] À chaque virage, **j'illumine** des décors sensationnels.

In **my headlights**, the country is enchanted...to the point where it's completely believable. Anything could happen to us. With every turn, **I light up** stunning backdrops<sup>28</sup>.

Le narrateur est sensible au clair-obscur dû à la végétation ou au brouillard :

Nous arrivons à la lisière des vergers. **C'est un découvert très large qui est devant nous**, sur de nouveaux vallons, des vallées inconnues **où coule le brouillard léger et bleu** sur des montagnes plantées les unes derrière les autres et à travers lesquelles nous nous proposons d'aller circuler.

We come to the edge of the orchards. **A wide view opens up in front of us**, over new, unfamiliar valleys. **Light, bluish fog flows** along mountains piled one on top of the other. We intend to make our way across them<sup>29</sup>.

313

Les perceptions tactiles liées à la sensation froid/chaud

L'alternance jour/nuit s'accompagne souvent chez le narrateur de perceptions visuelles et tactiles mobilisant plusieurs de ses sens pour décrire la sensation froid/chaud :

Peu à peu **le soleil illumine** et **chauffe** tout cet endroit où je me tiens.

Slowly but surely, **the sun grows brighter** and **warms** this spot where I'm resting<sup>30</sup>.

Je sors. Il fait **frisquet**.

I go out. It's **chilly**<sup>31</sup>.

Les perceptions gustatives

Les perceptions gustatives du narrateur trouvent aussi un lieu d'expression dans le roman même si celles-ci sont bien plus rares :

25 GC, p. 477 ; TOR, p. 10.

26 Ibid.

27 GC, p. 484 ; TOR, p. 17.

28 GC, p. 527 ; TOR, p. 87.

29 GC, p. 512 ; TOR, p. 46.

30 GC, p. 484 ; TOR, p. 17.

31 GC, p. 495 ; TOR, p. 29.



Les raisins ne sont pas mûrs. Nous essayons d'en manger : ils sont **aigres**.  
The grapes aren't ripe. We try eating some. They're **sour**<sup>32</sup>.

La traduction de Paul Eprile restitue fidèlement les diverses perceptions synesthésiques tout en proposant certaines adaptations.

## Les déplacements dans un cadre spatio-temporel

Alors que l'auteur Jean Giono s'est complu à se décrire comme un « voyageur immobile », le narrateur des *Grands Chemins* décrit très souvent ses déplacements dans l'espace et, notamment, dans les trois dimensions, auxquelles on peut ajouter la variable temporelle. Ce narrateur évolue ainsi dans un espace à quatre dimensions.

Comme le met en avant Denis Labouret, « La route offre une configuration spatio-temporelle qui détermine l'organisation du roman tout entier. [...] [Elle] spatialise et vectorise le temps humain : l'état des routes, droites ou tortueuses, désertes ou fréquentées, représente le destin de l'homme<sup>33</sup> ». Il rappelle que le formaliste russe Mikhaïl Bakhtine a appelé cette configuration un « chronotope » : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit littéralement par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature<sup>34</sup> ».

Les informations instantanées sur l'heure, sur la durée d'une action ou encore sur la vitesse de déplacement parsèment le roman. Non seulement le déplacement du voyageur s'effectue dans les trois dimensions, comme nous l'indiquent les informations directionnelles qui jalonnent le récit mais ce parcours sur la grand-route ou sur des chemins plus étroits et escarpés s'effectue à une certaine allure avec des phases de ralentissement et d'accélération qui succèdent à des pauses et des arrêts (stase). Il faut donc envisager l'étude du cheminement du narrateur dans ce cadre spatio-temporel bien défini.

## Les informations spatio-temporelles

Le voyageur se repère par des indications précises sur les distances et les durées mais aussi sur l'heure à des instants donnés de la diégèse :

C'est un chemin vicinal **de trois à quatre mètres de large à peine**, très souple au pied et qui respecte toutes les propriétés.  
It's a village lane, **barely fifteen feet wide**, nice and springy underfoot<sup>35</sup>.

Je vois au clocher qu'**il est déjà trois heures**.  
I see from the clock tower **it's already three**<sup>36</sup>.

32 GC, p. 485 ; TOR, p. 18.

33 Op. cit., p. 20-21.

34 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

35 GC, p. 471 ; TOR, p. 3.

36 GC, p. 475 ; TOR, p. 8.

La traduction fait appel aux unités anglo-saxonnes à la place des unités métriques : il s'agit d'une simple conversion.

### Les verbes de mouvement décrivant les déplacements

Les nombreux déplacements du narrateur-voyageur conduisent à l'emploi fréquent de verbes signalant le déplacement (*marcher*) ou la direction (*traverser*) :

Je **marche** encore un bon moment et j'arrive à une maison qui touche presque la route.

I **walk** for a few more minutes and come to a house that almost reaches the road<sup>37</sup>.

Nous **traversons** une assez grande ville tout endormie.

We're **passing through** a fairly big town, where everybody's still asleep<sup>38</sup>.

### Une vitesse de déplacement fluctuante

La vitesse de déplacement du voyageur ou des autres personnages diégétiques est fluctuante au cours du roman : tantôt lente (marche d'un homme), tantôt rapide (déplacement à bord d'un véhicule). Il y a ainsi une alternance de séquences avec des vitesses de déplacement dans le paysage très différentes.

Le défi pour l'auteur est de parvenir à communiquer au lecteur des impressions cinétiques grâce aux perceptions visuelles du narrateur : l'effet de vitesse est rendu par des images visuelles, qui font penser inévitablement au cinéma dont Giono était un grand amateur, comme lorsque le narrateur est le passager d'un camion-citerne :

Tout de suite il nous lance très fort dans une pente. **Les peupliers dorés défilent à toute vitesse.**

Straightaway, he launches us full tilt downhill. **The golden poplars whiz by at top speed**<sup>39</sup>.

L'impression de vitesse est rendue en anglais par l'emploi du verbe à particule *whiz by* : c'est un énoncé résultatif intransitif.

La célérité du déplacement à un instant donné est en contraste avec la lenteur qui va lui succéder et va même jusqu'à l'immobilité temporaire :

Il **s'arrête**.

He **stops**<sup>40</sup>.

37 GC, p. 471 ; TOR, p. 3.

38 GC, p. 469 ; TOR, p. 1.

39 GC, p. 470 ; TOR, p. 2.

40 *Ibid.*

## La topographie changeante des décors naturels

Dans le roman, les informations géo-topographiques des lieux environnant le narrateur sont innombrables. Le narrateur décrit ainsi la topographie quand il se trouve à bord d'un camion-citerne :

On suit **une vallée assez étroite**. De chaque côté, les **pent**es des montagnes sont couvertes de bois de hêtres presque entièrement rouillés. Puis, **le pays s'élargit** et je vois devant nous un embranchement.

We're following a **pretty narrow mountain valley**. On each side, **the slopes** are covered in beech woods, almost completely rust-coloured. Then **the country widens out**, and I can see a fork in the road ahead<sup>41</sup>.

Le lecteur est emporté dans une alternance de montées et de descentes dans le paysage qui défile, avec toujours l'idée d'un déplacement accéléré ou ralenti :

La route **monte** et sans manières. [...] Je fais deux ou trois **pauses** et je regarde **les pentes nues** qui dévalent vers moi.

The road **climbs**, without letting up. [...] I take two or three **breaks** and look at **the bare slopes** rolling down toward me<sup>42</sup>.

## L'influence des saisons sur le paysage

Le paysage est changeant ; il évolue au gré des saisons et au gré des pérégrinations du voyageur et de son acolyte :

Il ne reste pas beaucoup de cette **neige**-là mais c'est le gel et dans le ciel, la soupe de pois.

There isn't much left now of that **snow**, but it's icy, and the sky's the colour of pea soup<sup>43</sup>.

Chaque matin en descendant au moulin j'entends le **grésil** qui siffle dans la ramure des hêtres.

Every morning, as I'm going down to the mill, I hear **ice pellets** whistling in the branches of the beech trees<sup>44</sup>.

C'est toujours **verglas** et compagnie.

There's still **black ice**, along with its accomplices<sup>45</sup>.

Ainsi, en hiver, le voyageur rencontre du verglas, du grésil et, surtout, de la neige, qui est un élément récurrent de la production gionienne. L'éclat de la neige rappelle le contraste entre obscurité et lumière ; il fait écho au contraste visuel entre le blanc de la neige et le filet rouge du sang qui s'écoule dans *Un roi sans divertissement*.

41 *Ibid.*

42 *GC*, p. 473 ; *TOR*, p. 5.

43 *GC*, p. 521 ; *TOR*, p. 56.

44 *GC*, p. 522 ; *TOR*, p. 58.

45 *GC*, p. 526 ; *TOR*, p. 60.

## Les effets de style pour décrire le paysage

### Un parallèle entre *pays* et *paysage*

Dans cette étude qui s'intéresse à la traduction des paysages, il nous semble intéressant d'étudier les occurrences d'apparition du nom *pays*, ce nom étant apparenté au nom *paysage* :

Ce n'est pas un **pays** de vignobles : c'est de la vigne de petit bonhomme.  
This isn't real vineyard **country**—they must be just for homemade wine<sup>46</sup>.

Le **pays** qu'il regarde en me disant ça et sur lequel je jette moi aussi un coup d'œil n'a pas l'air, en effet, d'avoir besoin de quoi que ce soit.

The **country** he's looking at while he tells me this—and I take a glance at it too—really doesn't look like it needs anyone, or anything, whatsoever<sup>47</sup>.

Les divers emplois du nom *pays* sont traduits par son équivalent anglais *country*.

### Esthétique et poétique du paysage

La dimension esthétique du paysage est mise en valeur notamment dans certains mots ou segments qui, par effet de saillance, surgissent d'une description plutôt classique :

Ils ont canalisé le lit de pierres où maintenant **fricote** un peu d'eau noire<sup>48</sup>.

Le verbe *fricoter* dans son emploi intransitif est synonyme de *faire la cuisine*<sup>49</sup>. Nous pouvons comprendre l'emploi de ce verbe pour l'insistance sur les effets visuels et acoustiques qui accompagnent une cuisson (frémissement, bouillonnement, crépitement d'une nourriture en train de cuire).

They've dug a channel through the stones in the riverbed. There's a little black water **winking down there** now<sup>50</sup>.

La rupture syntaxique présente dans la traduction avec deux phrases indépendantes amoindrit dans un premier temps l'effet de saillance du texte source. Toutefois, l'image visuelle de l'eau qui s'écoule est rendue par le verbe à particule *wink down*, ce qui met en valeur l'éclat intermittent de l'eau :

- a. To open and shut one's eyes momentarily and involuntarily; to blink, nictitate.
- b. Said of the eyes or eyelids: To blink. Also occasionally of other things: To open and shut quickly. Now rare.
- c. Of a light, a burning or glowing object, etc.: To emit quick intermittent flashes; to twinkle<sup>51</sup>.

46 GC, p. 470 ; TOR, p. 2.

47 GC, p. 472 ; TOR, p. 4.

48 GC, p. 471.

49 *Le Trésor de la Langue Française Informatisé* (<http://atilf.atilf.fr>)

50 TOR, p. 3.

51 *Oxford English Dictionary* (<https://www.oed.com>).

Dans la traduction, seule l'image visuelle persiste, la dimension acoustique ayant disparu.

Certaines perceptions acoustiques et visuelles sont très élaborées et soulignent l'effort de recherche stylistique de la part de Giono :

**Je n'entends que le bruit souple de la terre aimable qui se déchire à ma fantaisie.**

**All I hear is the smooth sound of this obliging soil opening up**, just the way I dreamed it would<sup>52</sup>.

Maintenant **sans perdre de vue** l'alisier qui me sert de mire, **le coin de mon œil est tout obscurci** du moutonnement de plus de cent chapeaux de feutre ; j'ai tiré tout le monde après moi.

And now, **while I don't lose sight of** the mountain ash I'm using as a target, **my side view is completely blocked** by a billowing cloud of more than a hundred felt hats<sup>53</sup>.

Les perceptions visuelles favorisent l'émergence de figures analogiques. Lors du passage du texte source à sa traduction, une modulation métonymique opère (on passe de l'œil au nom *view* désignant la vision).

## La traduction des figures de style

318

L'abondance des figures de style et tropes dans l'œuvre gionienne représente autant de défis posés aux traducteurs de son œuvre. Ces figures de style comme les analogies, les métonymies, les synecdoques et les métaphores sont fréquentes dans *Les Grands Chemins*.

### La traduction des comparaisons et des analogies

Jean Giono a souvent recours à l'emploi de structures syntaxiques qualifiées par Marc Bonhomme<sup>54</sup> de « figures analogiques grammaticalisées » (*comme...*, *qui ressemble à...*) :

On se dirait aux feux d'artifice. Nous crions à la belle bleue, à la belle verte à mesure que le soleil qui se couche lance des feux de tous les côtés, **comme un poulain qui se baigne**.

You'd think you were at a fireworks display. We cry out at the beautiful blue, the beautiful green, while the setting sun sprays light in every direction, **like a pony taking a bath**<sup>55</sup>.

Le tonnerre ne cesse pas, de tout le jour, de sauter de côté et d'autre **comme un chien dans un jeu de quilles**.

52 GC, p. 499 ; TOR, p. 32.

53 *Ibid.*

54 Marc Bonhomme, *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, 1998, p. 66.

55 GC, p. 620 ; TOR, p. 156.

The thunder doesn't stop, all day long, bounding back and forth **like a bull in a china shop**<sup>56</sup>.

Dans le second énoncé, l'analogie est basée sur un proverbe : sa traduction est ainsi traduite mécaniquement par un proverbe équivalent en anglais.

Dans *Les Grands Chemins*, les figures analogiques affectent aussi bien la description des paysages que celle des animaux ou des humains :

Il est à la sortie du fameux défilé, mais dans un bol de montagnes nues **comme de la porcelaine**.

It's at the outlet of the famous pass, but it sits in a bowl surrounded by mountains **as bare as porcelain**<sup>57</sup>.

Nous recommençons à rire **comme des gourdes**.

We start laughing again, **like fools**<sup>58</sup>.

Un rouge-gorge, qui a déjà sa tenue d'hiver et **qui ressemble à un petit morceau de brique**, saute dans l'herbe.

A robin, with its winter coat on already, and **resembling a little chunk of brick**, hops around in the grass<sup>59</sup>.

Nous avons déjà mentionné l'importance des couleurs et de la luminosité dans le roman. Le contraste noir / blanc structure profondément *Les Grands Chemins*, donnant à lieu à de nombreuses figures analogiques :

Ce qu'on en voit donne à peu près ceci : le fond de la vallée est **noir comme de l'encre** ; à nos hauteurs se balade **une foule de brumes blanches comme du lait de chaux**.

What you can see amounts to roughly this: The floor of the valley is **as black as ink**, and up at our height, **a mass of unblemished clouds, the colour of whitewash**, is drifting past<sup>60</sup>.

## La traduction des métonymies et synecdoques

Intéressons-nous aux figures sémantiques par contiguïté comme les métonymies : « La métonymie opère des décalages de signification entre deux ou plusieurs termes contigus à l'intérieur d'un domaine notionnel<sup>61</sup> ». Les figures métonymiques sont « définies par leurs connexions sémantico-référentielles dans une isotopie donnée<sup>62</sup> ». Les synecdoques, quant à elles, sont « fondée[s] sur des connexions par inclusion<sup>63</sup> ».

56 *Ibid.*

57 *GC*, p. 472 ; *TOR*, p. 4.

58 *GC*, p. 475 ; *TOR*, p. 7.

59 *GC*, p. 484 ; *TOR*, p. 17.

60 *GC*, p. 557 ; *TOR*, p. 93.

61 Marc Bonhomme, *op. cit.*, p. 51.

62 Marc Bonhomme, « Les figures métonymiques dans *Le Grand Troupeau* de Giono », *Jean Giono : une poétique de la figuration*, Gérard Berthomieu et Sophie Milcent Lawson, dir., Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 211.

63 *Ibid.*, p. 212.

Jean Giono, en grand amateur de figures de style qu'il sélectionne habilement, a souvent recours à des métonymies dans *Les Grands Chemins* :

Il me semble être **peloté dans de la laine chaude**.  
He seems like he's **all wrapped up in warm wool**<sup>64</sup>.

La laine désigne ici la matière du vêtement porté par l'homme. Selon la terminologie mise en place par Marc Bonhomme, la métonymie consistant en la mention du nom *laine* en lieu et place du nom *vêtement en laine* correspondrait à « une métonymie de la matière pour le produit<sup>65</sup> ».

### La traduction des métaphores

Selon Marc Bonhomme, les métaphores « cré[ent] des transferts sémantiques par ressemblance entre différents domaines notionnels<sup>66</sup> ». Dans son étude sur la traduction des métaphores, Anne Reboul cite l'énoncé suivant, dans lequel elle identifie une « métaphore vive<sup>67</sup> » :

Son portail ouvert **bave** un fil d'eau de vaisselle<sup>68</sup>.

Elle relève « un paradoxe apparent : les métaphores ne sont pas paraphrasables, mais elles sont traduisibles<sup>69</sup> ».

Nous retrouvons de telles métaphores vives dans *Les Grands Chemins* :

J'écoute le vent avec plaisir. **Il fait les cent coups**.  
I get great pleasure from hearing the wind. **It's blowing like hell**<sup>70</sup>.

Du côté de la montagne, **des blocs de brume ou de nuages descendent en galopant**.  
Over toward the mountain, **big mounds of mist or cloud are racing downhill**<sup>71</sup>.

### L'anthropomorphisation des éléments naturels du paysage *versus* l'animalisation des humains

Dans le roman, les processus d'anthropomorphisation des éléments naturels cohabitent avec les processus d'animalisation des humains. Nous allons voir comment la traduction prend en compte ces divers processus.

Les éléments naturels acquièrent une dimension animale et adoptent les mouvements des animaux. Nous retrouvons ainsi des métaphores vives :

64 GC, p. 501 ; TOR, p. 34.

65 Marc Bonhomme, *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, 1998, p. 53.

66 *Ibid.*, p. 59.

67 Anne Reboul, « Paraphrase, traduction et métaphore », *Linguistique et stylistique des figures*, Cécile Barbet, dir., Bruxelles, Peter Lang, 2014, p. 62.

68 *Coll.*, p. 153.

69 Anne Reboul, art. cit., p. 71.

70 GC, p. 593 ; TOR, p. 129.

71 GC, p. 522 ; TOR, p. 57.

J'entends sur ma droite un ruisseau qui **saute** dans les pierres.  
On my right, I hear water **leaping over** the stones<sup>72</sup>.

Il fait une bise **qui vous défigure**.  
There's a north wind blowing **that bends you out of shape**<sup>73</sup>.

L'animalisation des éléments naturels peut aller jusqu'à une anthropomorphisation :

Le temps **fait risette** pendant deux ou trois jours.  
The weather **puts on a forced smile** for two or three days<sup>74</sup>.

À mesure que je m'enfonce je croise de plus en plus **des foules de brumes qui mènent leur petit train à flanc de montagne, visitant les boqueteaux, me saluant avec leurs grosses têtes de laine ou me passant sur le corps avec douceur et obstination**.

The lower I go, the more I run into **flocks of mist. They're trailing their little ones along the mountainside, delving into the clumps of trees, greeting me with their big, woolly heads, or passing, smooth and unyielding, over my body**<sup>75</sup>.

L'emploi par l'auteur de métaphores animales pour désigner les humains est assez remarquable et cela lui permet de parcourir en partie un univers circassien, qui est décrit à l'instar d'un paysage :

Je ne suis pas plus tôt sorti que **mon éléphant à béret** me prend par le bras.  
I've barely left before **my big elephant in a beret** takes me by the arm<sup>76</sup>.

Je vois **deux ou trois zèbres** qui en sont désarçonnés et qui se secouent les oreilles.

I see **two or three cowboys** who've been bucked right off their saddles and are trying to shake the ringing out of their ears<sup>77</sup>.

Le narrateur semble éprouver un certain plaisir à parcourir un bestiaire animal pour caractériser les autres personnages diégétiques :

Il y a malgré tout là-dedans, sans compter **l'artiste, mes deux éléphants** et moi-même, **neuf zèbres** très excités.

Even so, not counting **the artist, my two big elephants**, and myself, there are **nine cowboys** inside the room and they're all revved up<sup>78</sup>.

La traduction fait disparaître certaines références évidentes aux animaux sauvages que l'on rencontre dans la savane ou dans les ménageries des cirques, comme les zèbres et les éléphants.

La référence au cirque est explicite, quand le narrateur compare le regard de l'artiste à celui des animaux de cirque :

72 GC, p. 477 ; TOR, p. 10.

73 GC, p. 524 ; TOR, p. 59.

74 GC, p. 552 ; TOR, p. 88.

75 GC, p. 557 ; TOR, p. 93-94.

76 GC, p. 503 ; TOR, p. 35.

77 GC, p. 506 ; TOR, p. 40.

78 GC, p. 507 ; TOR, p. 40.



De temps en temps il y a dans ses yeux un petit truc assez inquiétant. J'ai vu ça **dans l'œil des bêtes de cirque** quand on passe devant les cages.

Once in a while, there's a little something in his eyes that's fairly disturbing. I've seen the same thing **in the eyes of circus animals**, when you pass by in front of their cages<sup>79</sup>.

Les allusions au cirque et à ses animaux constituent un véritable fil rouge du roman :

Le gel, ici dedans, ferait des ravages de **tigre**.  
Frost, inside this place, would wreak **havoc**<sup>80</sup>.

L'animalisation des humains, qui s'accompagne de transferts allotopiques, fait pendant à l'anthropomorphisation des éléments naturels ou des décors.

Je vois **les petits yeux de blaireau de l'artiste** qui fouillent de tous les côtés et déterrent des truffes ; qu'il déguste.  
I see **the artist's beady, badger eyes** rooting around in every direction, digging up truffles; which he savours<sup>81</sup>.

## Quelques difficultés de traduction

Nous envisageons à présent quelques difficultés de traduction liées à l'usage du lexique spécialisé propre à une communauté discursive donnée ainsi que l'emploi d'expressions à valeur proverbiale qui sont intrinsèquement rattachées à une communauté linguistique de locuteurs.

### La traduction du lexique spécialisé

Dans le roman, le vocabulaire agreste appartient au lexique spécialisé des techniques agricoles. Le traducteur doit bien le connaître pour interpréter correctement le sens des mots employés et être en mesure de les traduire en cherchant parfois des adaptations lexicales et sémantiques. Le français technique mentionné dans le roman est à mettre en relation avec son équivalent en anglais<sup>82</sup>, pour décrire toute la terminologie utilisée dans le domaine agraire (techniques du labour et de la moisson, par exemple). Le narrateur des *Grands Chemins* décrit notamment les machines agricoles de la foire. Le traducteur doit connaître les noms de ces machines en français pour pouvoir proposer une traduction adéquate en anglais :

Nous retournons à nos engins. Il y a **une défonceuse**. [...] Où j'aurai le plus de boulot c'est avec **la charrue à quatre socs**. Bien entendu, nous ne touchons pas à **la moissonneuse-lieuse**.

79 GC, p. 519 ; TOR, p. 54.

80 GC, p. 532 ; TOR, p. 67.

81 GC, p. 546 ; TOR, p. 81.

82 Le français technique est aujourd'hui souvent appelé « Français sur Objectifs Spécifiques » tandis que l'anglais spécialisé porte généralement le nom d'« English for Specific Purposes ».

We go back to our machinery. There's a **heavy trenching plough**. [...] The toughest job will be **the four-furrow plough**. Of course, we won't be doing anything with **the reaper-binder**<sup>83</sup>.

## Les expressions proverbiales et les énoncés parémiques

Les parémies ou, plus spécifiquement, les expressions à valeur proverbiale présentent, par essence, des difficultés de traduction. Elles sont, en effet, propres à une langue donnée et une traduction littérale est généralement impossible. L'adaptation d'une parémie lors du passage d'une langue à une autre rend la traduction possible, par emprunt au Trésaurus de la langue cible :

Cent métiers, cent misères.  
Jack of all trades. Jack of all hearts<sup>84</sup>.

La traduction conserve le parallélisme de l'énoncé parémique avec une asyndète dans les deux énoncés.

Dans une note, Luce Ricatte indique que « [c]ette locution régionale s'applique à celui qui essaye sans succès plusieurs métiers ; elle dérive du provençal : [...] douze métiers, treize misères<sup>85</sup> ». L'intertextualité présente doit être connue et perçue par le lecteur mais aussi comprise par le traducteur et adaptée par rapport au Trésaurus des parémies et expressions proverbiales utilisées en anglais.

Une métaphore anthropomorphique peut donner lieu à l'emploi d'une formule proverbiale comme *s'en foutre comme de l'an quarante*, à l'origine incertaine, une formule qui revient à de multiples reprises dans *Les Grands Chemins* :

Les seules personnes raisonnables de tout ce truc, ce sont **les chênes** que j'ai bien le temps de regarder. Costauds et résolus, et **ils se foutent de nos petites histoires comme de l'an quarante**.

The only actors who make sense in this whole performance are **the oaks**. I have plenty of time to look at them. They're solid and determined. **They don't give a tinker's damn about our petty affairs**<sup>86</sup>.

L'auteur attribue aux chênes, éléments du règne végétal, des sentiments humains : ces arbres pensent comme le feraient des humains et peuvent donc donner leur point de vue. Le traducteur conserve le registre oral dans sa traduction en employant une construction lexicalisée.

83 GC, p. 497 ; TOR, p. 30.

84 GC, p. 470 ; TOR, p. 2.

85 Luce Ricatte, « Notice », *Les Grands chemins*, OC, V, p. 1170.

86 GC, p. 522 ; TOR, p. 56.

## Conclusion

Cette étude a montré comment les perceptions sensorielles très présentes dans *Les Grands Chemins* sont restituées dans la traduction *The Open Road*. L'emploi fréquent de structures résultatives permet de restituer précisément les nombreux déplacements du narrateur-voyageur dans son environnement.

Alors que les nombreuses figures de style (comme les métonymies, les synecdoques ou les métaphores) présentes dans le roman peuvent être traduites sans difficultés particulières, le lexique spécialisé ou encore les expressions proverbiales représentent davantage des écueils dans l'opération de traduction.

Après avoir tué l'Artiste (dont le lecteur apprend le nom dans les dernières pages du livre, un certain Victor André), le narrateur reprend sa route bon an mal an sur le chemin de sa vie, tout comme un auteur poursuit la rédaction de son œuvre, laissant derrière lui les romans ou nouvelles déjà écrits. La trace future du narrateur-voyageur dans les paysages géographiques et celle de l'auteur dans les paysages littéraires restent à écrire et à inventer.