



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2019

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Analyse comparative des traductions française et espagnole des dialogues
dans le roman *The Bluest Eye* de Toni Morrison

Grisolle, Eugenie

How to cite

GRISOLLE, Eugenie. Analyse comparative des traductions française et espagnole des dialogues dans le roman *The Bluest Eye* de Toni Morrison. Master, 2019.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:123901>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.



EUGÉNIE GRISOLLE

ANALYSE COMPARATIVE DES TRADUCTIONS FRANÇAISE ET
ESPAGNOLE DES DIALOGUES DANS LE ROMAN *THE BLUEST*
EYE DE TONI MORRISON

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation pour
l'obtention de la Maîtrise en traduction spécialisée

Directeur de mémoire : Monsieur Olivier Demissy-Cazeilles

Jurée : Madame Mathilde Fontanet

Semestre de printemps 2019

Déclaration attestant le caractère original du travail effectué

J'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Genève et la Faculté de traduction et d'interprétation (notamment la *Directive en matière de plagiat des étudiant-e-s*, le *Règlement d'études de la Faculté de traduction et d'interprétation* ainsi que l'*Aide-mémoire à l'intention des étudiants préparant un mémoire de Ma en traduction*).

J'atteste que ce travail est le fruit d'un travail personnel et a été rédigé de manière autonome.

Je déclare que toutes les sources d'information utilisées sont citées de manière complète et précise, y compris les sources sur Internet.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer correctement est constitutif de plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université, passible de sanctions.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur que le présent travail est original.

Nom et prénom : GRISOLLE Eugénie

Lieu / date / signature : À Genève, le 1^{er} mai 2019



Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel et remis à l'enseignant ou l'enseignante.

Sommaire

Remerciements	3
I. Introduction	4
A-Présentation de l'auteure	9
B-Présentation de l'œuvre.....	13
C-Présentation des personnages	19
D-Contexte historique.....	22
E-Présentation des traducteurs	24
II-Traduire les dialogues : enjeux	27
A-Définitions : dialogues/ monologues/ discours direct : qu'est-ce que le dialogue ?	27
B-L'oralité fictive dans les romans et les problèmes traductifs qui en découlent	28
C-Censure et autocensure dans la traduction	30
D-Qu'est-ce que la traduction ethnocentrique ?	33
III-Le sociolecte dans la fiction	40
A-Qu'est-ce qu'un sociolecte ?	40
B-Qu'est-ce que l' <i>eye dialect</i> ?	41
C-Le vernaculaire noir américain : un type précis de sociolecte	43
IV-Traduire les dialogues en VNA dans <i>The Bluest Eye</i>	48
A-Analyse de l'ethnocentrisme dans la traduction des dialogues de <i>The Bluest Eye</i>	48
B-Analyse de l' <i>eye dialect</i> dans les dialogues de <i>The Bluest Eye</i> dans les traductions française et espagnole	73
C-Le langage imagé dans les dialogues du roman et ses traductions	93
V- Traduire l'autocensure dans les dialogues de <i>The Bluest Eye</i>	114
A-L'autocensure liée au contenu trop choquant et à la vulgarité des passages	114
B-L'atténuation de la voix du personnage et l'originalité de sa prise de parole dans les dialogues comme forme d'autocensure	125
Conclusion	131
Bibliographie	135

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de mémoire Monsieur Olivier Demissy-Cazeilles pour son intérêt pour mon sujet, pour ses précieux conseils, et pour m'avoir guidée avec patience et bienveillance tout au long de la rédaction de ce travail.

Je tiens également à remercier Madame Mathilde Fontanet qui a accepté d'être jurée pour ce mémoire.

Je souhaite aussi adresser une pensée particulière à Antoine, Justine et Olivia pour leurs encouragements et leur foi inébranlable en mes capacités.

Merci enfin aux membres de ma famille pour leur soutien inconditionnel et pour leurs conseils avisés.

I. Introduction

Toni Morrison, dans son premier roman, remet en question les normes de beauté imposées par la société américaine de l'entre-guerre, et s'interroge sur ce qu'être Afro-Américain signifie dans une société majoritairement blanche et marquée par les séquelles de plusieurs siècles d'esclavage.

« Morrison's *The Bluest Eye* explores the chronic shame of being poor and black in white America. »¹ L'auteure illustre en effet dans ce premier roman la notion de honte qui est associée au fait d'être Noir et pauvre. Le roman dépeint toutefois ce qu'être « trop » noir signifie, et comment ce racisme internalisé, que les personnes noires ont elles-mêmes intégré et qui leur confère un sentiment d'infériorité face aux personnes blanches, sert finalement d'arme utilisée par les personnes noires entre elles, pour s'en prendre à celles dont la peau est plus foncée. Ces différentes formes de racisme convergent toutes en la personne de Pecola, petite fille noire qui se croit extrêmement laide et prie tous les jours pour avoir les yeux bleus.

« The novelty, I thought, would be in having this story of female violation revealed from the vantage point of the victims or could-be victims of rape- the persons no one inquired of (certainly not in 1965) ; the girls themselves. »²

L'auteure s'exprime en ces termes dans la postface de son premier roman, elle y explique clairement son projet : redonner leur voix aux femmes noires victimes, qui, parce qu'elles sont Noires, selon T. Morrison, n'intéressent personne. Ce qui nous a particulièrement marquée donc, en rédigeant ce mémoire, c'est la place centrale conférée au langage, et plus particulièrement au langage parlé par les personnages eux-mêmes, notamment à travers l'oralité fictive que permettent de recréer les dialogues. Le reste de l'œuvre est rédigé dans une prose très soutenue, très littéraire, qui se veut en contraste avec les diverses prises de parole des personnages du roman, qui se situent pour la plupart au bas de la classe moyenne, et ne savent pas forcément lire ou écrire. La plupart des dialogues sont écrits dans un langage

¹ BOUSON, J. Brooks, *Quiet as it's kept: shame, trauma, and race in the novels of Toni Morrison*, State University of New York Press, 2000, p.24.

² MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage 1999, p.211.

propre aux États-Unis, le « Black English Vernacular » ou vernaculaire noir américain (VNA), comme l'a caractérisé le linguiste américain William Labov³.

Ces dialogues mettent en avant des aspects importants de la personnalité de chaque personnage, à travers les régionalismes, les accents, ou encore l'*eye dialect* employé par T. Morrison. L'auteure recourt à un langage très souvent réservé au discours oral, puisque jugé trop familier, qui n'est pas digne de figurer dans la littérature. Bien que de nombreux auteurs noirs ou blancs aient employé le VNA dans leurs romans, parmi lesquels l'on peut citer *The adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain, ou encore *The Sound and the Fury* de William Faulkner, le projet de T. Morrison s'inscrit dans une démarche qui consiste à faire entendre les voix des victimes de racisme, dans une Amérique qui impose des normes de beauté blanches à une population, qui est en réalité multiculturelle et très hétérogène, puisque issue majoritairement de l'immigration de différents pays. Telle est la difficulté principale de la traduction de ce roman, notamment par rapport aux autres romans de T. Morrison, qui sont beaucoup moins axés sur les dialogues. En effet, la traduction des dialogues de ce roman pose un problème au niveau langagier, ainsi qu'au niveau éthique.

Face à de telles spécificités de langage, qui revêtent une importance considérable pour la bonne compréhension du roman et qui n'ont pas d'équivalent en français métropolitain, ni en espagnol standard, quelle stratégie ont donc adopté les traducteurs français et espagnol pour recréer ce vernaculaire caractéristique, sans pour autant tomber dans la stéréotypisation d'une culture noire, d'ores et déjà malmenée aux États-Unis ?

Notre mémoire a pour objectif de répondre à ces interrogations, de comprendre comment la traduction peut, parfois malgré elle, jouer un rôle fondamental dans la neutralisation de la voix des personnages. Afin d'entrevoir les raisons qui ont pu motiver les traducteurs français et espagnol à traduire de telle ou telle façon les dialogues, il convient de s'intéresser aux enjeux de la traduction des dialogues dans la fiction en général, notamment dans le cadre des difficultés de la traduction de l'oralité fictive que cherchent à imiter les dialogues. Nous nous emploierons à déterminer dans ce mémoire si la traduction du vernaculaire est nécessairement ethnocentrique. L'entreprise de la traduction de dialogues d'un vernaculaire que l'on ne peut pas remplacer par un équivalent dans une autre culture est-elle toujours

³ LABOV, William, KIHM, Alain, *Le parler ordinaire la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Les éditions de minuit, 1978, p.27.

vaine ? Les deux traducteurs, à la demande des maisons d'édition, se sont attelés à cette tâche difficile.

Le premier roman de T. Morrison dépeint les difficultés d'être Afro-Américain et pauvre dans les années 1940 aux États-Unis et dans un contexte où le langage noir américain n'est autre qu'un anglais fautif, « illettré », qui explique notamment les tests d'alphabétisation que l'on faisait subir aux Noirs américains pour les empêcher de voter.

La traduction des dialogues du roman *The Bluest Eye* en français et en espagnol a retenu notre attention précisément pour cette raison, car l'auteure et lauréate du Prix Nobel en 1993 n'a cessé de répéter qu'elle souhaitait donner voix au chapitre aux victimes du racisme et du sexisme aux États-Unis, voix dont elles se trouvaient privées la plupart du temps, et particulièrement dans la littérature. Comment deux traducteurs européens, marqués par une expérience complètement étrangère à celles des personnages du roman, d'un point de vue éthique, peuvent-ils obtenir un résultat satisfaisant dans leurs traductions des dialogues ? Sont-ils parvenus à retranscrire le caractère unique de ce langage à travers les dialogues et question que nous nous poserons dans ce mémoire ont-ils essayé de le faire ? Quelle importance les traducteurs ont-ils conférée au VNA et à la place fondamentale qu'il occupe dans le roman ?

Nous avons commencé ce mémoire en 2018, dans un contexte politique où l'Amérique de Trump semblait opérer un retour en arrière, vers une stratégie de neutralisation des cultures minoritaires, de leurs voix et de leurs spécificités. Les mouvements d'opposition tels que *Black Lives Matter* cherchent à donner le pouvoir aux millions de personnes qui sont encore victimes de racisme. S'il y a bien eu, dans les dernières décennies une véritable prise de conscience de l'importance de ne pas opprimer les personnes issues de cultures dites minoritaires, des victimes de racisme ou d'oppression, l'on observe véritablement aujourd'hui une certaine forme de régression face à l'objectif de donner sa place à chaque culture, sans qu'il ne demeure aucune forme de domination de la part de la culture dite majoritaire.

Cette évolution des mentalités au cours du XX^e siècle nous a particulièrement intéressée dans le cadre de notre mémoire. En effet, *The Bluest Eye* a été écrit dans les années 1960 et traduit pour la première fois dans les années 1990, en français comme en espagnol. Nous savons que, du début jusqu'au milieu du XX^e siècle, la tendance des traducteurs face au VNA, que l'on a également appelé le « rotten English », et à d'autres vernaculaires, s'est avérée être dans une

optique, pour la plupart des traductions publiées, mais pas toutes, de neutralisation de la voix du personnage, d'adaptation culturelle, ce qui dénote une tendance au penchant ethnocentrique. C'est précisément ce penchant que Berman qualifie de « destruction des réseaux langagiers vernaculaires »⁴. Nous avons retrouvé cette stratégie de traduction dans plusieurs ouvrages, notamment dans les traductions de Maurice Coindreau, selon qui l'effacement total de la voix noire dans la traduction se plaçait dans une optique égalitaire, complètement aux antipodes d'une traduction raciste, ainsi que dans la traduction du roman de Mark Twain, *The adventures of Huckleberry Finn*, par André Bay en 1961, qui a souhaité garder, la plupart du temps, un français qui respecte les règles de la grammaire française. Selon Berman, cette stratégie, que nous évoquons ici brièvement et que nous allons examiner tout au long de notre mémoire, qui se définit comme « l'effacement des vernaculaires (constitue donc) une grave atteinte à la textualité des œuvres en prose »⁵. Cette vision du rôle de la traduction à l'égard des vernaculaires, publiée dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, a été évoquée par A. Berman pour la première fois dans un séminaire sur la traduction en 1984⁶. Ainsi, l'on observe véritablement une évolution des mentalités des traducteurs face aux stratégies traductives à adopter au XX^e siècle.

Nous avons choisi de comparer les traductions française et espagnole des dialogues de *The Bluest Eye*, rédigés principalement en VNA, tout d'abord par choix personnel, mais également parce qu'il s'agit de deux langues coloniales, qui ont joué un rôle d'oppression pendant des siècles, en Amérique latine et dans de nombreux pays d'Afrique. Ces langues coloniales, qui ont servi à neutraliser les voix de cultures marginalisées, peuvent-elles être utilisées pour traduire les vernaculaires ? En 1994, Jean Guiloineau et Jordi Gubern se sont-ils posé la question suivante : la traduction du VNA, ancré dans un espace-temps très spécifique, ici les États-Unis en 1941, peut-elle être rendue en espagnol et en français dit « standard » ?

J. Guiloineau et J. Gubern semblent avoir recouru, respectivement en français et en espagnol, dans leurs traductions de 1994, à une approche similaire dans sa globalité, mais parfois en employant des méthodes assez différentes. En lisant les deux versions, et plus particulièrement les dialogues, le lecteur pourrait situer l'action en France ou en Espagne, ce

⁴ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.78.

⁵ *Ibid*, p.64.

⁶ *Ibid*, p.7.

qui correspond exactement à la définition de l'ethnocentrisme, telle qu'elle est donnée par A. Berman⁷.

Ce mémoire vise donc à répondre à plusieurs interrogations précises sur les traductions des dialogues : les versions française et espagnole sont-elles véritablement ethnocentriques, et ce dans la traduction de tous les dialogues du roman ? Plus précisément, répondent-elles à une forme constante d'ethnocentrisme ? Comment les deux traducteurs ont-ils abordé la traduction des dialogues dans le contexte très spécifique des États-Unis de 1941, divisés entre le Nord et le Sud ? Les traducteurs sont-ils parvenus à rendre une version française ou espagnole fidèle au *Black English Vernacular* (BEV), le VNA, terme inventé par William Labov en 1972, et traduit par le traducteur Alain Kihm⁸ ? Et enfin, les versions traduites des dialogues de *The Bluest Eye* sont-elles révélatrices d'une forme d'autocensure ? Cette dernière question se fonde principalement sur le contenu de l'intrigue du roman, une histoire d'inceste et de folie. À sa sortie en 1970, les critiques littéraires avaient été presque unanimes, la prose était très bien écrite, mais, ce qu'elle révélait, trop violent.

Ce mémoire se concentrera d'abord sur les enjeux de traduire les dialogues, puis sur les difficultés de traduire les dialogues dans *The Bluest Eye* en comparant les versions française et espagnole.

⁷ *Ibid*, p.29.

⁸ LABOV, William, KIHM, Alain, *Le parler ordinaire la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Les éditions de minuit, 1978, p.10.

A. Présentation de l'auteure

Toni Morrison, de son vrai nom, Chloe Ardelia Wofford, est née le 18 février 1931 à Lorain dans l'Ohio (États-Unis). Ses parents, George et Ramah Wofford, déménagent à Lorain après avoir vécu à Pittsburgh. Ce déménagement s'inscrit dans le contexte de ce qui est connu sous le nom de la Grande migration afro-américaine vers le Nord des États-Unis, dans les années 1920, dans l'espoir de trouver du travail, ainsi qu'une Amérique moins raciste. À Lorain (Ohio) où se déroule également *The Bluest Eye*, Morrison grandit dans un quartier qui n'est pas exclusivement noir, où elle se retrouve en première classe de primaire (*first grade*) à être la seule petite fille noire de sa classe et la seule à savoir lire. L'État de l'Ohio est un lieu récurrent dans les romans de T. Morrison, notamment dans *Beloved*, lorsque l'héroïne Sethe parvient à s'échapper des États esclavagistes en traversant le fleuve Ohio.

Dans les années 1930, T. Morrison vit avec ses grands-parents maternels et ses parents dans une atmosphère où le surnaturel se mêle à la réalité et où la culture de l'oralité prédomine⁹. Cette tradition afro-américaine est perceptible dans ses romans, où le langage joue un rôle primordial. Tolstoï, Dostoïevski, et Jane Austen figurent parmi ses écrivains préférés et elle estime véritablement avoir grandi avec deux cultures. Elle s'inscrit à l'université de *Howard* à Washington en 1949, la première de sa famille à faire des études supérieures. L'université de Howard, établie en 1867, est réservée aux Noirs.¹⁰ T. Morrison y étudie la littérature, change son prénom pour Toni, termine son cursus en 1953, et suit ensuite des études de master à l'université de *Cornell*, dont elle est diplômée en 1955. Elle rédige son mémoire de fin d'études sur Woolf et Faulkner, ce dernier ayant notamment travaillé sur le VNA dans la fiction, à travers le personnage de Dilsey dans son roman *The Sound and the fury*.

À la fin de ses études, Chloe Ardelia Wofford, de son vrai nom, retourne enseigner à l'université de *Howard* et elle épouse en 1958 Harold Morrison, un architecte jamaïcain dont elle gardera le nom. Ils ont deux enfants, le premier, Harold naît en 1961. C'est en 1963 qu'elle commence à réfléchir à son premier roman, qu'elle envisage d'abord comme une nouvelle, et décide de quitter l'université d'*Howard*.

⁹ GOULIMARIA, Pelagia, *Toni Morrison*, Routledge, 2015, p.15.

¹⁰ Ibid, p.17.

Elle part voyager avec sa famille, ses deux jeunes enfants et son mari l'année où il décide ensuite de retourner vivre en Jamaïque. Morrison quitte donc l'université en 1963, elle se sépare de son mari la même année et retourne habiter dans sa ville natale de Lorain (Ohio) avec ses deux jeunes enfants. La vie d'écrivain de T. Morrison débute en 1964 à l'âge de 33 ans, lorsqu'elle rejoint un groupe d'écriture à Washington. La première version du roman que nous nous proposons d'étudier dans le cadre de ce mémoire voit donc le jour en 1964, sous forme de nouvelle.¹¹

Après son départ de l'université d'Howard, l'auteure travaille pour la maison d'édition américaine *Random House*. Son premier roman sera achevé en cinq ans et publié en 1970. *The Bluest Eye* est rejeté par de nombreuses maisons d'édition et sera finalement accepté par *Holt, Rhinehart et Winston*. Ce livre s'est très peu vendu aux États-Unis à sa sortie et T. Morrison raconte elle-même dans un entretien avec la BBC¹² que, le seul bénéfice qu'elle a retiré de la vente de ce livre, en 1970, a été la possibilité d'emmener sa famille en vacances à Aruba. T. Morrison gagne toutefois une certaine notoriété avec la parution de ce livre et devient critique pour le *New York Times*.

Elle publie son deuxième roman, *Sula*, en 1973, qui se déroule également dans l'Ohio et raconte l'histoire de deux femmes noires, Nel Wright et Sula Peace¹³. Néanmoins, c'est la publication de son troisième roman, *Song of Solomon* en 1977, qui fait de Toni Morrison l'un des écrivains contemporains les plus connus. *Song of Solomon* est le premier roman de Morrison centré autour d'un personnage masculin, Macon Mort (dans la traduction française) et débute le 18 février 1931, jour de la naissance du héros et de l'auteure. Le récit retrace l'histoire de la famille de ce Macon Mort¹⁴. Ce roman lui vaudra le *National Book Critics' circle award* et elle apparaîtra ensuite sur la couverture de *Newsweek*, puis à de nombreuses reprises dans l'émission télévisée d'Oprah Winfrey, très regardée et appréciée des Américains.

¹¹ *Ibid*, p.20.

¹² BBC documentary, 2015, *Toni Morrison remembers*.

<https://www.youtube.com/watch?v=pjmuzU1ec3o&t=571s>

¹³ <https://www.sparknotes.com/lit/sula/summary/>

¹⁴ <https://www.sparknotes.com/lit/solomon/summary/>

Dès lors, tous ses livres sont des succès internationaux, tels que *Tar Baby*, publié quatre ans après *Song of Solomon* et qui narre une histoire d'amour entre Jadine et Son, deux Afro-Américains issus de classes sociales très différentes.¹⁵

T. Morrison obtient ensuite le Prix Pulitzer en 1988, suite à la publication de son cinquième roman, *Beloved*, en 1987, qui sera plus tard adapté au cinéma. *Beloved* s'inspire de faits réels, de l'histoire vraie d'une esclave noire qui avait tué son bébé pour le protéger des horreurs de l'esclavage, Margaret Garner¹⁶. Morrison y ajoute une dimension surnaturelle avec le retour du bébé sous forme de fantôme, aspect surnaturel que l'on retrouve dans plusieurs de ses romans et dont elle n'a jamais approuvé la caractérisation de « réalisme magique », car elle l'a toujours associée aux auteurs latino-américains tels que Gabriel Garcia Marquez.¹⁷

En exergue de ce roman, *Beloved*, l'on peut lire « aux soixante millions et plus »¹⁸, chiffre qui correspond au nombre minimum de morts dans le commerce triangulaire, tandis que le « plus » désigne toutes les autres victimes de l'esclavage et du racisme.

Jazz, qui paraît en 1992, se déroule à Harlem dans les années 1920. Lauréate du Prix Nobel en 1993, T. Morrison, dans son discours de remerciement¹⁹, expose le rapport du langage à l'oppression à travers une métaphore filée d'un oiseau que l'on tient entre ses mains, l'oiseau représentant le langage, caractéristique qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de ce mémoire. T. Morrison s'adresse au public en ces termes : « oppressive language does more than represent violence; it is violence; it does more than represent the limits of knowledge; it limits knowledge. »²⁰ dans son discours de remerciements. Cette citation illustre bien l'importance qu'accorde l'auteure au langage, dans ses romans ainsi que dans sa vie en général. À la suite de l'obtention de ce prix Nobel et grâce à la popularité de T. Morrison en tant qu'écrivain sur la scène internationale, plusieurs de ses romans sont alors traduits en français ainsi qu'en espagnol, notamment *The Bluest Eye*, dont les traductions française et espagnole paraissent en 1994.

¹⁵ <https://www.sparknotes.com/lit/tarbaby/summary/>

¹⁶ <https://www.blackpast.org/african-american-history/margaret-garner-incident-1856/>

¹⁷ DAVIS, Christina, MORRISON, Toni, *Interview with Toni Morrison*, Nouvelle série, No. 145 (1er TRIMESTRE 1988), Présence africaine, 1988, p.143.

¹⁸ MORRISON, Toni, traduction d'Hortense Chabrier et de Sylviane Rué, *Beloved*, Éditions 10/18, 2008, première page.

¹⁹ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>

²⁰ *Ibid.*

T. Morrison publie ensuite *Paradise*²¹ en 1998 qui se déroule dans la ville de Ruby créée par des Afro-Américains pour recréer leur version de l'Éden, puis *Love* en 2003, qui raconte les relations entre plusieurs femmes et un homme décédé du nom de Bill Cosey²². *A Mercy*²³ paraît en 2008 au moment de l'élection de Barack Obama, tandis que *Home*²⁴ est publié en 2012 et raconte l'histoire d'un soldat dans l'Armée revenant aux États-Unis après la guerre de Corée.

Le dernier roman publié par T. Morrison date de 2015 et s'intitule *God help the child*,²⁵ bien que l'auteure elle-même lui préfère le titre *The wrath of the children*. Il retrace l'histoire d'une jeune fille, *Bride*, à la peau jugée trop noire par ses parents. T. Morrison a également coécrit plusieurs romans pour enfants avec son fils Slade, mort d'un cancer en 2010.

Si la renommée de T. Morrison pour ses romans est internationale, l'auteure de *The Bluest Eye* a également mené une carrière exemplaire dans les domaines de l'édition et de l'enseignement. Elle a, en effet, travaillé chez *Random House*, d'abord à Syracuse, puis à New York où elle a contribué à la publication de nombreux auteurs noirs tels que Muhammad Ali ou Angela Davis.²⁶ Elle a également enseigné dans plusieurs universités prestigieuses américaines telles que Yale ou Princeton. L'œuvre de T. Morrison dans son ensemble trouve un dénominateur commun important. L'auteure le déclare elle-même dans un entretien : donner une voix aux femmes noires américaines et les placer au cœur de la narration.

« Well, in the beginning I was just interested in finally placing black women center stage in the text, and not as the all-knowing, infallible black matriarch, but as a flawed here, triumphant there, mean, nice, complicated woman, and some of them win and some of them lose. »²⁷

²¹ <https://www.gradesaver.com/paradise/study-guide/summary>

²² [https://en.wikipedia.org/wiki/Love_\(Morrison_novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Love_(Morrison_novel))

²³ https://en.wikipedia.org/wiki/A_Mercy

²⁴ [https://en.wikipedia.org/wiki/Home_\(Morrison_novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Home_(Morrison_novel))

²⁵ WALKER, Kara, *Toni Morrison's 'God Help the Child'*, The New York Times, 13 avril 2015, <https://www.nytimes.com/2015/04/19/books/review/toni-morrisons-god-help-the-child.html>

²⁶ ALS, Hilton, *Ghosts in the House*, The New Yorker, 27 octobre 2003, <https://www.newyorker.com/magazine/2003/10/27/ghosts-in-the-house>

²⁷ DAVIS, Christina, MORRISON, Toni, *Interview with Toni Morrison*, Nouvelle série, No. 145 (1er TRIMESTRE 1988), Présence africaine, 1988, p.142.

Il s'agit également de l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi ce roman de T. Morrison, *The Bluest Eye*, car les femmes du roman sont loin d'être des modèles de vertu, et que l'auteure n'a pas cherché à placer ces femmes noires sur un piédestal, mais simplement à les dépeindre dans toute leur complexité.

T. Morrison, docteur honoris causa de l'université de Genève, se revendique également d'une écriture afro-américaine unique, destinée aux Afro-Américains, mettant l'accent sur le racisme internalisé : « It seems to me that black people patronizing black people is as unfortunate as being patronized by white people. »²⁸ Dans le cadre de notre mémoire, nous allons nous intéresser plus précisément à ce racisme entre Afro-Américains, comment celui-ci se manifeste à travers le langage et dans quelle mesure la traduction joue un rôle dans cette expression du racisme, par le biais de l'autocensure, notamment.

B- Présentation de l'œuvre

T. Morrison a raconté à plusieurs reprises, notamment dans un entretien avec la BBC²⁹ et dans la préface du roman³⁰, qu'elle avait trouvé l'idée de sa première œuvre dans une conversation qu'elle avait eue avec une de ses amies lorsqu'elle avait une dizaine d'années. Les deux petites filles débattaient de l'existence de Dieu, et l'amie de l'auteure avait déclaré qu'elle était certaine que Dieu n'existait pas puisqu'elle priait sans cesse pour avoir les yeux bleus et que son vœu ne lui avait pas été accordé. L'auteure adulte décrit cette petite fille comme étant très belle, mais poussée par la société blanche à concevoir sa peau noire et ses yeux foncés comme inférieurs. T. Morrison, malgré son jeune âge, reste frappée par le souvenir de cette conversation et décide de la transformer en nouvelle pour le groupe d'écriture qu'elle rejoint en 1964. Le roman prendra forme petit à petit et ne sera achevé que cinq ans plus tard et publié en 1970.

²⁸ *Ibid*, p.142.

²⁹ BBC documentary, 2015, *Toni Morrison remembers*.

<https://www.youtube.com/watch?v=pjmuzU1ec3o&t=571s>

³⁰ MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage, 1999, *Foreword*.

« In a white male American culture that is “shame phobic”- for it places value on “achievement, competition, power, and dominance”- African Americans not only have been viewed as objects of contempt, they also have served as containers for white shame. »³¹

Ce choix du mot « container » est intéressant en cela qu’il décrit bien les personnages du roman, et surtout Pecola Breedlove, la jeune héroïne, qui semble catalyser et prendre sur elle toute la honte déversée par les autres personnages de *The Bluest Eye*. Les personnages blancs la méprisent au plus haut point et ne semblent pas même admettre sa présence, voire reconnaître qu’ils sont en face d’un être humain, tandis que les personnages afro-américains projettent sur la petite fille toute la laideur qu’ils associent avec leur couleur de peau. C’est le cas de la mère de Pecola, qui, dès sa naissance, s’exclame qu’elle la trouve laide, et c’est le cas par exemple de la petite fille métisse Maureen Peal, qui lui dit qu’elle est laide, car elle est « trop noire ».

The Bluest Eye débute par deux prologues très différents. Le premier prologue, celui de Dick et Jane, reprend le type de phrases au présent, avec des tournures syntaxiques très simples, qui étaient utilisées dans les livres pour apprendre l’anglais aux enfants dans les années 1930. Sur la couverture, la petite Jane, blonde aux yeux bleus, joue avec son frère Dick, aux yeux et à la peau clairs, lui aussi³². Ce premier prologue reprend donc une version caricaturale de ce livre, puis les répète en supprimant la ponctuation, et enfin en collant les mots entre eux. Le second prologue fonctionne en analepse : la narratrice adulte revient sur les événements de 1941, lorsque les œillets d’Inde ne poussèrent pas,³³ ce que la narratrice enfant Claudia et sa sœur, Frieda, associèrent au fait que Pecola allait donner naissance au bébé de son père. Ce second prologue nous livre d’ores et déjà la fin de l’histoire : le bébé de Pecola est mort, ainsi que son père.

The Bluest Eye, à l’exception des deux prologues, est divisé par saisons, allant de l’automne jusqu’à l’été, avec un total de onze chapitres.

Le premier chapitre de l’automne se déroule dans la maison de Claudia et Frieda MacTeer, dans un quartier de Lorain, qui n’est pas entièrement réservé aux Noirs. Celle-ci est froide,

³¹ BOUSON, J. Brooks, *Quiet as it's kept: shame, trauma, and race in the novels of Toni Morrison*, State University of New York Press, 2000, p.16.

³² <https://www.penguinrandomhouse.com/series/DNO/dick-and-jane>

³³ Notre traduction. La traduction française a choisi « marguerites ».

vieille, verte et contraste avec la maison de Dick et Jane. Ce premier chapitre marque l'arrivée du locataire de la famille MacTeer, Mr Henry et celle de Pecola Breedlove. Cette dernière a été mise « à la rue » par son père Cholly Breedlove qui a brûlé leur maison. Pecola admire une tasse où figure Shirley Temple³⁴, jeune fille blanche et blonde qui est considérée comme un modèle de beauté par les autres personnages, tandis que Claudia raconte sa haine pour les petites poupées blanches qu'elle reçoit pour Noël.

Ce premier chapitre s'achève sur les premières règles de Pecola, et la question qu'elle pose aux deux autres petites filles et qui reste en suspens pendant tout le roman : comment faire pour être aimée ? Le deuxième chapitre, très court, décrit l'appartement des Breedlove, au-dessus d'un magasin abandonné. L'appartement lui-même semble être une sorte de personnification de leur laideur, comme s'ils vivaient là car ils pensaient qu'ils ne méritaient pas mieux.

Le troisième chapitre marque la fin de l'automne. L'on y retrouve la famille Breedlove, vivant dans ce magasin abandonné. Le père rentre soûl, les parents se disputent, la mère, Pauline, explique qu'elle a besoin de ces disputes pour vivre. Le narrateur omniscient nous fait entrer dans ses pensées et nous explique qu'elle n'aurait jamais pardonné à Jésus si son mari arrêtait de boire, puisque ces disputes font d'elle une martyre, une figure presque divine. Pendant ce temps, Pecola prie pour avoir les yeux bleus. Elle se répète sans cesse que s'il elle avait les yeux bleus, de « beaux » yeux, ses parents n'oseraient plus se disputer devant elle, qu'ils diraient qu'il ne fallait pas faire quoi que ce soit qui puisse nuire à tant de beauté. Dans ce même chapitre, l'héroïne se rend ensuite chez Yacobowski, un épicier polonais qui la méprise. Elle souhaite acheter des sucreries et l'épicier se comporte comme la plupart des personnages du roman, impassible, presque agacé par sa laideur.

Pecola rend visite aux prostituées qui habitent au-dessus de chez elle, les seuls personnages du roman qui semblent ne pas la mépriser, à un moment ou à un autre. Ce passage, qui est presque entièrement composé de dialogues, constitue une sorte d'exception, de parenthèse dans le roman, car les prostituées sont les seules à s'affranchir des normes de beauté imposées par leur société. Ce sont les personnages les plus libres du roman, et, en accord

³⁴ BARNES, Henry, *Shirley Temple: Hollywood pays tribute to 'one of a kind' child star*, The Guardian, 11 février 2014, <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/11/shirley-temple-death-hollywood-stars-pay-tribute-child-star>

avec leur façon de penser, elles ont toutes une attitude respectueuse, voire affectueuse envers Pecola. Le chapitre quatre se poursuit avec l'arrivée de l'hiver, et le retour à l'école, étant donné que le livre suit toujours le point de vue d'un enfant. Une nouvelle petite fille arrive à l'école : Maureen Peal. Elle a la peau claire et les deux sœurs la détestent pour sa popularité à l'école. Pecola se fait harceler à l'école par des garçons pour sa peau trop noire, puis elle est sauvée par Frieda, Claudia et Maureen qui la raccompagnent. Maureen lui offre une glace, mais elle finit par l'insulter à son tour et lui dire qu'elle est laide, que sa peau est trop noire. Maureen s'enfuit en courant et le narrateur se concentre à nouveau sur les deux petites filles MacTeer, Claudia et Frieda, qui rentrent chez elles et surprennent le locataire M. Henry avec les prostituées. Il explique aux petites filles qu'elles font partie de son groupe d'études de la Bible.

Le chapitre cinq incarne une rupture dans la narration et décrit longuement un type précis de femmes qui viennent de petites villes du Sud des États-Unis, comment on leur apprend à prendre soin de familles blanches et à être le plus propre possible, afin de se différencier d'un autre type de personnes noires, qui sont jugées sales, ce qui fait écho à une légende urbaine datant de l'époque coloniale, qui associait la couleur de peau noire avec la saleté, le mal en général. Pour contrecarrer cette saleté inhérente qu'on leur attribue, les femmes noires apprennent à nettoyer leurs maisons, et celles des familles blanches, sans pour autant remettre en question l'ironie implicite derrière cette idée extrêmement raciste de saleté des personnes noires, mais qui sont tout de même assez propres pour nettoyer les maisons sales des personnes blanches. L'une de ces femmes, élevée dès son enfance pour s'occuper d'enfants qui ne sont pas les siens, s'appelle Geraldine. Son fils se prénomme Junior, et il s'en prend à Pecola qui traverse la cour de l'école. Il l'emmène chez lui, prétextant qu'il veut lui montrer ses bébés chats, puis lui lance son chat à la figure, l'insulte et finit par tuer le chat. La mère rentre chez elle, et chasse violemment Pecola. Cette dernière est à nouveau le catalyseur de toute la haine que les personnages gardent en eux, et dont ils rejettent à tort la faute sur la petite fille.

Le printemps arrive, une saison généralement associée au renouveau et à la fertilité, et qui, dans le roman de T. Morrison n'apporte que douleur et traumatisme. Claudia pense qu'au printemps, sa mère la bat différemment. Frieda est victime d'une agression sexuelle par le locataire, Mr. Henry, puis le raconte à ses parents, qui poursuivent l'homme avec un fusil. C'est la seule fois dans le roman qu'apparaît Mr. MacTeer, le père de Claudia et Frieda, pour

chasser l'homme avec un fusil. Frieda entend une voisine dire qu'elle est peut-être « gâchée »³⁵ et, sans comprendre le sens d'un tel mot, elle part avec sa sœur chercher du whisky chez Pecola pour contrecarrer son destin. Ne la trouvant pas chez elle, elles se rendent à la maison où Pauline, la mère de Pecola, travaille. Pecola renverse la tarte aux myrtilles préparée par sa mère pour la petite fille blanche, se brûle et se fait chasser par sa mère, qui console la petite fille blanche qui pleure, et elle lui explique qu'elle va lui préparer une autre tarte aux myrtilles.

Le chapitre sept marque une nouvelle pause dans la narration. Dans son premier roman, T. Morrison cherche à raconter l'histoire de tous les personnages, à faire entrevoir au lecteur ce qui a pu les conduire à agir de telle ou telle façon, pour que le lecteur ne prononce pas de jugement trop hâtif sur chacun des personnages. En effet, à la fin du chapitre précédent, que nous venons de décrire, le lecteur aurait tendance à juger le comportement de Pauline Breedlove envers sa fille, et il semblerait presque que Toni Morrison vienne rappeler à l'ordre son lecteur par cette interruption dans la narration plus ou moins chronologique des événements. Le narrateur revient sur l'enfance et la jeunesse de Pauline Breedlove, en Alabama, dans le Sud des États-Unis. Le récit en prose laisse place à six monologues de Pauline, où elle relate sa rencontre avec Cholly, son pied bot, sa solitude à Lorain, sa fascination pour le cinéma, Jean Harlow et ces femmes blanches qui sont si bien traitées par leurs maris, selon elle, à qui elle souhaite ressembler. Pauline Breedlove décrit la façon dont les médecins la traitent à l'hôpital, comme un cheval qui va accoucher, un cheval qui ne ressent pas la douleur, dont l'accouchement n'est pas le fait d'un être humain.

Le narrateur opère de la même façon avec Cholly, à savoir, il nous décrit d'abord l'horreur du comportement du personnage, puis nous raconte son histoire à lui, nous empêche de le juger trop vite. Cholly Breedlove, qui se prénomme en réalité Charles, est un personnage que le lecteur a tendance à mépriser, pour son attitude envers sa famille, ou encore parce qu'il a brûlé sa maison et forcé Pecola à être hébergée par les MacTeer. Le chapitre suivant se concentre donc sur celui-ci, abandonné par sa mère à la naissance et sauvé par sa grande tante Jimmy.

À la suite de la mort de celle-ci, sa première expérience sexuelle se déroule dans un champ avec une jeune fille, Darlene, mais il est surpris par deux hommes blancs qui l'insultent, lui

³⁵ Notre traduction. Jean Guiloineau a choisi « perdue », qui, selon nous, atténue la connotation sexuelle présente dans l'original, donnant lieu à une perte sémantique.

placent une lampe torche sur le visage et le forcent à continuer ses ébats avec la jeune fille devant eux. N'ayant plus personne pour s'occuper de lui, le jeune Cholly Breedlove, de douze ans à peine, s'enfuit et part chercher son père, qui ne le reconnaît pas et l'humilie publiquement. Son père pense qu'il a été envoyé par quelqu'un à qui il doit de l'argent et le chasse violemment. À partir de ce moment-là, Cholly décide de ne plus respecter que ses propres règles. L'on apprend également qu'il a tué au moins un homme blanc.

La prolepse nous ramène au présent de narration et le viol de sa fille est relaté de son point de vue. Ce choix a valu de vives critiques à T. Morrison, qui a été accusée de compatir avec un violeur, et ce chapitre a également conduit de nombreux éditeurs à rejeter l'ouvrage, et de nombreux directeurs d'écoles à interdire le livre.

Le dernier chapitre du printemps retrace l'histoire de Soaphead Church, un homme d'origine indienne, dont la famille a toujours essayé de se marier avec des personnes de couleur blanche, de façon à « purifier la descendance », ou à se marier entre membres de la même famille lorsque ce n'était pas possible. Il est connu dans la région pour ses prétendus dons, et Pecola vient à sa rencontre pour lui demander d'exaucer son vœu d'avoir les yeux bleus. Voyant dans cette requête une opportunité de s'aider lui-même, il en profite pour empoisonner le chien de sa logeuse, qu'il déteste, en glissant un médicament dans la nourriture et en le donnant à Pecola. Il lui explique que, si le chien agit de manière étrange, elle verra son vœu exaucé. Le chien meurt empoisonné et Pecola croit donc son vœu avoir été exaucé. Soaphead Church écrit ensuite une lettre à Dieu pour lui dire qu'il l'a remplacé, qu'il a exaucé le vœu magnifique d'une petite fille qui rêvait d'avoir les yeux bleus, et que Dieu a échoué dans sa mission.

Ainsi débute l'été. Claudia et Frieda entendent des bribes de conversations d'adultes et parviennent à comprendre ce qui est arrivé à Pecola. Comme dans le chapitre avec Mr. Henry, elles ne comprennent pas la notion d'agression sexuelle, ni celle d'inceste et elles sont les seules à vouloir que le bébé vive. Claudia et Frieda décident donc de planter les graines d'œillet d'Inde qu'elles devaient vendre pour demander à Dieu de faire vivre ce bébé. Cette fin du roman fait écho au premier chapitre, aux premiers mots même du roman dans le second prologue, qui associait la mort du bébé avec les œillets d'Inde qui n'avaient pas poussé.

Le dernier chapitre constitue un dialogue de Pecola avec elle-même. Elle a perdu la raison et elle croit parler à une amie et vante ses yeux bleus. La narratrice adulte du second prologue

reprend son rôle pour achever le roman et révèle que Cholly est mort, et que Pecola vit toujours avec Pauline, perdue dans sa folie.

Le narrateur adulte revient sur la façon dont elle et sa sœur ont toutes deux exploité la laideur de Pecola pour renforcer leur propre beauté, et sa vulnérabilité pour se sentir plus fortes.

The Bluest Eye, dans son ensemble, donne une voix à des personnages très caractéristiques de l'expérience noire américaine des années 1940, surtout à travers leur langage très particulier, notamment le discours direct, les dialogues et les monologues internes de chacun.

« The struggle was for writing that was indisputably black. »³⁶ C'est en ces termes que s'exprimait T. Morrison dans la postface de son premier roman, ce qui est très marqué dans les dialogues, et qui nous a poussée à étudier la traduction de ce roman, à tenter de répondre à la question suivante : qu'est-ce qu'une écriture indiscutablement noire lorsqu'elle est traduite ? L'auteure souhaite livrer à son lecteur « a race-specific yet race-free prose. »³⁷ Il s'agit donc d'une prose ancrée dans la culture afro-américaine, unique, et qui n'existait auparavant que par mimesis dans la fiction d'auteurs blancs tels que Faulkner ou Mark Twain. L'internalisation du racisme se fait donc, nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, en grande partie par le langage. Il permet de distinguer, à travers la façon dont les personnages s'expriment, le « bon parler noir » du « mauvais ». Le langage permet également à T. Morrison de faire parler, souvent dans un style oral et familier, les victimes de traumatismes, plus particulièrement de viol et de les relier à l'expérience d'une jeune fille noire en 1941.

C- Présentation des personnages

Personnages :	Description
Pecola Breedlove	Héroïne du roman, petite fille de onze ans qui prie tous les jours pour avoir les yeux bleus. Elle tombe enceinte de son père à la fin du roman.
Claudia MacTeer	Petite fille dans la majeure partie du roman, elle détruit les poupées blanches et rejette les normes de beauté qui lui sont imposés. Elle

³⁶ MORRISON, Toni, *The Bluest eye*, Vintage, 1999, p.209.

³⁷ *Ibid*, p.208.

	est également la narratrice du roman. Dans de nombreux passages, notamment au tout début, elle est adulte et revient sur son enfance, ainsi qu'à la fin du roman.
Frieda MacTeer	Grande sœur de Claudia, victime d'agression sexuelle par Mr Henry. Elle défend Pecola devant plusieurs personnages, tels que les garçons qui l'insultent, ou encore Maureen Peal.
Cholly Breedlove	Père de Pecola Breedlove. Sa mère l'a abandonné lorsqu'il avait seulement quelques jours, il a été recueilli par sa grande tante Jimmy. Il vit une expérience traumatisante avec des hommes blancs dans sa jeunesse, puis lors de sa très brève rencontre avec son père. Il bat Pauline à plusieurs reprises, brûle sa maison, viole sa fille et s'enfuit. L'on apprend par le narrateur qu'il est mort.
Pauline Breedlove	Mère de Pecola Breedlove. Elle naît Pauline Williams et a un pied déformé à cause d'un clou qui lui est rentré dans le pied lorsqu'elle était bébé. Elle se pose en martyre et trouve refuge dans la religion. Elle prie pour que son mari n'arrête pas de boire.
Mrs MacTeer	Mère de Claudia et Frieda, le lecteur en sait très peu sur elle, hormis le fait qu'elle est assez protectrice envers ses enfants, malgré son caractère assez strict.
Mr MacTeer	Mari de Mrs MacTeer, père de Claudia et Frieda. Il est très peu présent dans le roman. Il apparaît dans la narration uniquement après l'agression de Mr Henry pour le chasser avec son fusil.
Henry Washington	Locataire des MacTeer, il ne s'est jamais marié. Il invite les trois prostituées chez les MacTeer, et il agresse sexuellement Frieda. Claudia et Frieda l'apprécient énormément, même après ce qui s'est passé.
Sammy Breedlove	Frère de Pecola Breedlove, il est presque complètement absent du roman. L'on sait seulement de lui qu'il s'enfuit à de nombreuses reprises, en opposition à Pecola, qui ne peut pas s'enfuir, car elle est une petite fille.
China	L'une des trois prostituées qui habite au-dessus de l'appartement

	des Breedlove, à qui Pecola rend souvent visite.
Poland	Deuxième prostituée, qui vit avec les deux autres femmes.
Miss Marie (Maginot Line)	Troisième prostituée, qui raconte à Pecola ses histoires amoureuses de jeunesse, dont le surnom est « Ligne Maginot ». La ligne Maginot est une ligne de fortifications entre la France et ses frontières à l'Est : la Belgique, le Luxembourg, et l'Allemagne.
Mr Yacobowski	L'épicier polonais, présent dans une seule scène du roman, lorsque Pecola vient lui acheter des bonbons et qu'il la méprise.
Rosemary Villanucci	Voisine blanche des MacTeer, elle se moque de Claudia et Frieda à plusieurs reprises et elle appelle la mère des petites filles pour lui dire que celles-ci font « des bêtises ».
Maureen Peal	Petite fille métisse qui arrive à l'école de Claudia, Frieda et Pecola en cours d'année. Tous les enfants l'admirent pour sa beauté et elle se montre méprisante envers Pecola. Claudia et Frieda l'appellent « six finger dog tooth meringue pie ».
Geraldine	La mère de Junior, c'est une femme de classe moyenne qui a complètement internalisé le racisme qui lui a été inculqué. Elle est obsédée par la propreté et elle chasse Pecola de chez elle.
Junior	Fils de Geraldine, il s'en prend à Pecola qui rentre chez elle. Il l'emmène chez lui en utilisant une ruse, lui jette son chat à la tête, l'enferme dans une pièce puis, de rage, finit par tuer son propre chat.
Soaphead Church	Homme d'origine indienne qui vit à Lorain, près de chez Claudia, Frieda et Pecola, qui se qualifie de misanthrope, et dont le métier est d'interpréter les rêves. Son surnom tient à l'éclat de ses cheveux, qu'il brosse avec une pommade au savon, tandis que personne ne sait d'où vient le « church ».
Aunt Jimmy	Grande tante de Cholly. Elle l'a recueilli quand il n'était qu'un nouveau-né, elle l'a élevé jusqu'à sa mort.
Samson Fuller	Père de Cholly, il chasse son fils en pensant qu'il s'agit de quelqu'un à qui il doit de l'argent.

Blue Jack	Seul ami de Cholly, il est présent dans un des seuls souvenirs heureux de Cholly, lorsqu'ils coupent une pastèque et en mangent ensemble le cœur.
M'Dear	Guérisseuse qui vient tenter de sauver la tante de Cholly.
Darlene	Première fille que Cholly apprécie, il en vient à la détester, suite à la scène avec les hommes blancs.
Bay Boy	Jeune garçon de l'école de Pecola, Frieda et Claudia, qui se moque de Pecola pour sa peau « trop noire ».

L'on compte donc vingt-quatre personnages dans ce premier roman de T. Morrison, tous Noirs à l'exception de Rosemary Villanucci, dont quatorze femmes. Cette forte présence féminine explique également que la majorité des dialogues se jouent entre des femmes, comme nous le verrons dans le cadre du roman.

D-Contexte historique

Bien que le roman qui nous intéresse ne traite pas directement de l'esclavage, il s'inscrit dans le contexte d'une Amérique profondément ancrée dans le racisme et le rejet de la culture noire, considérée comme inférieure. T. Morrison commence son premier roman, en 1964, soit exactement quatre-vingt-dix-neuf ans après l'abolition de l'esclavage aux États-Unis.

Dès le seizième siècle, les colons anglais ont commencé à assimiler la couleur de peau noire avec le mal, la saleté, voire la marque du diable.³⁸ Selon eux, si Adam et Ève étaient à l'origine de l'humanité toute entière, et étant donné qu'ils étaient évidemment blancs, les personnes noires ne pouvaient être que les descendants de Ham, qui avait été maudit par Noé et condamné à être laid et noir ainsi qu'à être le serviteur de tous les serviteurs. La couleur de peau noire n'était donc rien d'autre qu'une punition divine.³⁹ Pendant plusieurs siècles, la traite des esclaves s'est poursuivie en Europe et aux États-Unis, dont l'économie des États du Sud dépendait en grande partie des esclaves, qui étaient considérés comme des biens.

³⁸ HEUMAN, Gad. J, et BURNARD, Trevor. G, *The Routledge history of slavery*, Routledge, 2011, p.68.

³⁹*Ibid*, p.69.

La Guerre civile aux États-Unis, entre 1861 et 1865, a permis l'abolition de l'esclavage, notamment grâce à la déclaration d'émancipation de 1863 à l'initiative du Président Lincoln⁴⁰. Suite à cela, et après la fin de la Guerre civile, le quatorzième amendement de la Constitution américaine datant de 1868, a accordé la citoyenneté aux Afro-Américains, tandis que le quinzième amendement de 1870 a accordé le droit de vote aux hommes Noirs américains. Malgré ces progrès apparents, les États-Unis demeurent au XIX^e siècle un pays extrêmement ségrégationniste, très éloigné des principes d'égalité établis par la Constitution. En effet, la décision de la Cour suprême des États-Unis qu'elle a rendue dans l'affaire *Plessy v. Ferguson* en 1896, estimait que la séparation des lieux publics pour les Noirs américains n'allait pas à l'encontre des principes de la Constitution⁴¹. Cette politique du « separate but equal », comme toutes les *Jim Crow laws*⁴² en faveur de la ségrégation raciale, a prévalu jusque dans les années 1950 avec le début du *Civil rights movement*, également appelé « mouvement des droits civiques ».

L'on estime que ce mouvement a véritablement débuté en 1955,⁴³ soit dix ans seulement avant le début de l'écriture du roman que nous nous proposons d'étudier, avec le refus de Rosa Parks en décembre 1955 de céder son siège dans le bus à un homme blanc, ce qui a conduit à son arrestation, donnant ainsi naissance à ce que l'on appelle le *Montgomery bus boycott*.⁴⁴ Celui-ci a duré 381 jours, et la Cour suprême en Alabama a finalement déclaré que les lois ségrégationnistes dans les bus allaient à l'encontre de la Constitution des États-Unis. Ce *boycott* des bus a aussi fait connaître Martin Luther King, devenu par la suite l'une des figures les plus emblématiques du mouvement. Deux ans plus tard, neuf lycéens noirs sont bloqués à l'entrée de leur établissement à Little Rock, en Arkansas, et le président D. Eisenhower doit envoyer des soldats pour les accompagner à l'intérieur.

Le 28 août 1963, lors de la très célèbre *March on Washington*, où sont présentes plus de 250 000 personnes, Martin Luther King tient son fameux discours. En 1964, le président L.B. Johnson signe le *Civil Rights Act*⁴⁵ pour protéger les Noirs américains, étant donné que dans de nombreux États du pays, ils étaient en réalité privés d'un droit de vote qui leur avait été

⁴⁰ <https://www.britannica.com/event/American-Civil-War>

⁴¹ <https://www.history.com/topics/civil-rights-movement/civil-rights-movement-timeline>

⁴² <https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>

⁴³ <https://www.history.com/topics/civil-rights-movement/civil-rights-movement-timeline>

⁴⁴ <https://www.britannica.com/event/Montgomery-bus-boycott>

⁴⁵ <https://www.britannica.com/event/Civil-Rights-Act-United-States-1964>

accordé par la Constitution, et ils devaient bien souvent se soumettre à des examens humiliants pour juger de leur taux d'alphabétisation. Ce *Civil Rights Act* avait pour objectif de contrecarrer les discriminations fondées sur le genre, la race, les croyances dans le domaine de l'emploi. En 1968, Martin Luther King est assassiné et son meurtrier est condamné l'année suivante. L.B. Johnson signe une nouvelle loi, le *Fair Housing Act*, qui vise à empêcher la discrimination dans le domaine de l'hébergement.⁴⁶

Les années 1950 et 1960 sont donc une période charnière de l'histoire des États-Unis, une période de remise en question de siècles de discrimination, dans les domaines constitutionnel et politique, ainsi que littéraire. En effet, c'est donc dans ce climat politique très tendu que T. Morrison écrit son premier roman, qu'elle situe vingt ans auparavant. Ce retour dans le temps illustre bien les bouleversements qui ont eu lieu au cours de ces vingt années, puisqu'aucun personnage du roman ne questionne le racisme internalisé qu'ils expriment les uns envers les autres, ce qui est complètement à l'inverse des idéaux du *civil rights movement*.

E-Présentation des traducteurs

Jean Guiloineau

Jean Guiloineau est traducteur, écrivain, biographe. Il a été président des Assises de la traduction littéraire à de 1992 à 1997. Il a poursuivi des études de lettres : « Quatre certificats (dénomination ancienne !) de lettres : Littérature française, Grammaire et philologie française, Phonétique française, Études théâtrales + un certificat de Littérature anglaise. Enfin un DES (diplôme d'études supérieures) de phonétique française. »⁴⁷, comme il l'explique dans un entretien sur les enjeux de la traduction. Il est directeur de la revue littéraire *Siècle 21*⁴⁸, il a reçu le titre de chevalier de la Légion d'honneur et de chevalier des arts et des lettres.

J. Guiloineau est également connu dans le monde de la littérature francophone pour ses quatre essais : *Le Théâtre*, publié en 1978, *Vivre à Pékin*, paru en 1978, *La Chine, L'URSS et les autres*, en 1980 et enfin, *Le Sourire de la Joconde*, illustrations de Frédéric Malenfer, paru en 2002. Il a aussi écrit un roman paru en 2005, *Spartacus*, un recueil de poésie et plusieurs

⁴⁶ <https://www.history.com/topics/civil-rights-movement/civil-rights-movement-timeline>

⁴⁷ <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-guiloineau-traducteur-64923621.html>

⁴⁸ <http://revue-siecle21.fr/Siecle21/609E25CD-CAAA-4C98-B44D-2D2D5F0B18E5.html>

nouvelles. Le traducteur et homme de lettres a gagné une certaine notoriété à travers les deux biographies qu'il a rédigées sur Nelson Mandela, parues en 1994 et 1998.⁴⁹ Il a aussi travaillé en tant que journaliste pour Le Monde, Politis et Politique Hebdo.

En sa qualité de traducteur, J. Guiloineau est devenu célèbre pour ses traductions de nombreux auteurs sud-africains, notamment André Brink, et pour sa traduction des Lettres de prison de Nelson Mandela, ses Mémoires ainsi que le très célèbre *Un Long chemin vers la liberté*. Il a traduit plus de 120 livres⁵⁰ et quatre de T. Morrison : *The Bluest Eye* évidemment, mais aussi *Paradise*, *Song of Solomon* et *Tar Baby*. J. Guiloineau a rencontré T. Morrison quand il a traduit son roman *Paradise*. Il ne traduit plus aujourd'hui de livres de cette auteure.

Dans son discours d'allocution d'ouverture des dixièmes assises de la traduction littéraire à Arles, qu'il présidait alors, Jean Guiloineau parlait de la traduction en ces termes :

« Pour en revenir aux traducteurs, je retiendrai deux choses du texte de Gabriel Guéret. Tout d'abord, il pose sous une forme plaisante des questions que nous nous posons encore : les traducteurs sont-ils des "auteurs à peu de frais" ? Que veut dire être exact et correct en suivant les originaux ? Comment traduire la poésie, en prose ou en vers ? A-t-on le droit de retrancher dans un texte ? Que veut dire être fidèle à un texte en le traduisant ? etc. »⁵¹

Ces interrogations relatives au rôle de la traduction sont plus que fondées et, sur la base des traductions française et espagnole, auxquelles nous allons également tenter de répondre dans le cadre de notre mémoire.

Jordi Gubern

Jordi Gubern est né en 1924 à Barcelone et mort en 1996 à l'âge de 72 ans. Il a écrit de très nombreux livres sous divers pseudonymes tels que Jorge Gibern Ribalta, Gubern J, Gubern Ribalta Jordi, Bruno Shalter, Pedro Lanuza, Walter O'Connor, et Mark Halloran.⁵² Il écrit des

⁴⁹ <http://revue-siecle21.fr/Siecle21/609E25CD-CAAA-4C98-B44D-2D2D5F0B18E5.html>

⁵⁰ <https://www.franceculture.fr/personne-jean-guiloineau.html>

⁵¹ <http://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/10actes.pdf>

⁵² https://www.tebeosfera.com/autores/gubern_ribalta_jorge.html

romans dès 1947, notamment dans la collection Mike Palabras, qui paraissent aux *Ediciones Cliper*, situées à Barcelone.

J. Gubern est également le cousin de Roman Gubern, professeur de cinéma, docteur en droit, fondateur de l'Institut Cervantes à Rome, celui-ci a donné des conférences au MIT, ou encore à Harvard. Roman Gubern a aussi écrit de nombreux livres sur le cinéma espagnol. Il est beaucoup plus médiatisé que son cousin, qui s'est servi de divers pseudonymes pour publier ses œuvres.

Jordi Gubern a traduit 41 livres, de l'anglais vers l'espagnol, parmi lesquels, *The piano players* d'Anthony Burgess.⁵³ Il a traduit ces livres pour différentes maisons d'édition, mais principalement pour les *Editorial Bruguera*, qui sont devenues les *Ediciones B* en 1986 suite à leur achat par le *Grupo Zeta*. Elles font aujourd'hui partie de la maison d'édition *Penguin Random House*.

Le traducteur catalan n'a traduit qu'un autre roman de T. Morrison, en 1993, *Jazz*. Celui-ci a été réédité à plusieurs reprises, avec la même traduction. Quant à *The Bluest Eye*, J. Gubern l'a traduit en 1994, soit deux seulement ans avant sa mort. Le livre a été réédité en 2011, en poche, mais jamais retraduit en espagnol. Il est intéressant de noter que les deux premières traductions du roman qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire, en français et en espagnol, sont parues un an après l'obtention du Prix Nobel par l'auteure.

En effet, cela lui a valu une renommée internationale, et tous ses livres ont ensuite été traduits, même le premier, paru en version originale 24 ans plus tôt et tombé quelque peu dans l'oubli.

Cette contrainte temporelle imposée par les maisons d'édition pour une traduction rapide du roman est à prendre en considération dans notre analyse comparative des deux versions.

Jordi Gubern ayant été très peu médiatisé, nous n'avons pas pu obtenir plus d'informations sur sa vie. Nous avons néanmoins contacté les *Ediciones B*, qui ont publié les traductions de *Jazz* et de *The Bluest Eye*, respectivement en 1993 et 1994.

⁵³ <http://datos.bne.es/persona/XX1164710.html>

II-Traduire les dialogues : enjeux

A-Définitions : dialogues/ monologues/ discours direct : qu'est-ce que le dialogue ?

Le dialogue est une « suite de paroles, de répliques échangées par les personnages et rapportées au style direct ; manière de conduire un développement, caractérisée par l'usage de ce procédé. »⁵⁴ Dans la fiction, le dialogue se caractérise donc par une forme de discours direct, à savoir quand l'auteur ouvre les guillemets et donne directement la parole au personnage.

Le dialogue romanesque se définit la plupart du temps par un échange entre au moins deux personnages et marque une pause avec le discours écrit. La voix du narrateur s'efface pour laisser place à un discours plus oral. Dans certains genres de fictions, tels que le théâtre, le dialogue constitue l'essentiel de l'œuvre, entrecoupé par des didascalies.

Les dialogues jouent également un rôle fondamental dans les romans. Dès le Moyen-Âge apparaissent les premiers romans écrits en français, qui comportent déjà des dialogues, tels que les romans arthuriens de Chrétien de Troyes.

Cependant, la notion de dialogue romanesque ne peut pas être limitée aux répliques échangées par plusieurs personnages au discours direct, la définition doit également inclure tout ce qui est écrit au discours indirect libre. Il s'agit d'une forme de discours rapporté, qui ne contient pas de verbe introducteur ni de guillemets mais qui nous fait tout de même entrer dans la voix du personnage.⁵⁵ Ce procédé littéraire nous fait également entrer dans la tête du personnage, en laissant à nouveau de côté la voix du narrateur.

Enfin, dans la définition du terme dialogue que nous utiliserons tout au long de ce mémoire, nous avons décidé d'inclure également le monologue, qui se définit, dans son sens premier comme un « discours qu'une personne seule se tient à elle-même »⁵⁶. Toutefois, le sens que nous retiendrons ici est le suivant : « transcription à la première personne des états d'âme

⁵⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/dialogue>

⁵⁵ <https://www.ling.arts.kuleuven.be/alfagram/notion/fdil.htm>

⁵⁶ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/monologue>

d'un personnage de roman. »⁵⁷, qui est un procédé employé par Toni Morrison à plusieurs reprises dans l'œuvre.

L'aspect essentiel de ces différentes définitions touche à la notion de la voix unique du personnage, au fait que le dialogue constitue une forme non censurée de la parole de chaque individu, bien que fictive, évidemment.

B- L'oralité fictive dans les romans et les problèmes traductifs qui en découlent

La tradition de l'oralité dans les textes écrits remonterait, en français, à 842, « lorsque les deux-petits fils de Charlemagne entreprirent d'écrire des langues qui n'étaient que des parlars »⁵⁸. Tout d'abord, qu'est ce qui permet dans un texte écrit de repérer l'oralité ?

Selon Brumme, dans son analyse sur la traduction et l'oralité fictive, cette dernière se définit ainsi : « Feigned or fictive orality in literature is the result of a particular combination of different resources by the author. These resources are used on two levels: the narrative and the linguistic. »⁵⁹

Cette définition reste toutefois assez générale, à savoir que l'oralité fictive s'exprime visuellement par des marqueurs langagiers, et qu'elle exerce une fonction narrative. Cependant, quels sont ces marqueurs de l'oralité dans les romans ?

Il en existe un nombre important, dans le discours indirect libre, dans les monologues et, enfin, dans les dialogues. Nous nous appuyons ici sur la classification donnée par Stéphanie Fraix dans son article sur « La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans un roman britannique contemporain ».⁶⁰

Elle y repère : les marqueurs phonographologiques et visuels, tels que les italiques ou les majuscules, les marqueurs d'ordre ponctuationnel, les marqueurs stylistiques, tels que les allitérations ou assonances, et enfin les marqueurs grammatico-syntaxiques, tels que la contraction, qui a une place prédominante dans les dialogues de *The Bluest Eye*.

L'oralité dans les dialogues, en anglais surtout, est souvent marquée par une syntaxe dite « télégraphique ». Sylvine Muller le décrit en ces termes : « il s'agit d'un type d'ellipse

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ BALLARD, Michel, *Oralité et traduction*, Artois Presses Universitaires, 2001, p.269.

⁵⁹ BRUMME, Jenny, *The translation of fictive dialogue*, Rodopi, 2012, p.37

⁶⁰ FRAIX, Stéphanie, *La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans un roman britannique contemporain*. In : BALLARD, Michel, *Oralité et traduction*, Artois Presses Universitaires, 2001, pp.153-180.

particulier, qui consiste en un effacement du sujet, et parfois de tout ou partie du groupe verbal, produisant ce qu'on appelle souvent une phrase mineure. »⁶¹

Cette syntaxe elliptique est très caractéristique de l'oralité en anglais, et difficile à traduire en français, comme en espagnol. Elle peut également servir une fonction narratologique, qui est d'indiquer que le registre est plus familier par exemple. Cependant, il ne faut pas confondre oralité dans les dialogues et registre familier, c'est-à-dire que les deux ne sont pas interchangeables, comme l'explique Thomas Buckley « l'oralité recouvre tous les registres d'un idiome, non pas seulement les plus familiers ou les plus marginaux, socialement parlant ». ⁶²

L'oralité fictive, fictionnelle, est recréée par l'auteur pour imiter le réel, pour donner au lecteur l'impression d'entendre le texte qu'il lit et le transporter vers un lieu très spécifique, ou faire entendre la voix d'un personnage. En effet, l'oralité répond à un à besoin particulier dans l'œuvre littéraire, à savoir, de façon assez générale, à la nécessité de « restaurer la diversité de la langue parlée »⁶³ dans le texte écrit. À l'origine, l'oralité dans les dialogues servait surtout à créer une distance entre les personnages. En effet, étant donné que les auteurs étaient pour la plupart, aux XVIII^e et XIX^e siècles, de classes sociales élevées, ils écrivaient en établissant une distance entre le parler du paysan et le parler du bourgeois, ce que l'on retrouve chez des écrivains tels que Flaubert ou Balzac. L'oralité dans les dialogues des romans, ou des textes de fiction en général, peut donc comporter une véritable fonction narrative marginalisante. Dans le contexte de la tradition littéraire, assez strict, l'oralité était souvent considérée comme une bassesse, une insulte à la pureté de la prose, ce que Mark Twain a été l'un des premiers à remettre en question aux États-Unis, avec la publication de *The Adventures of Huckleberry Finn* en 1884.

Avec l'apparition de l'oralité fictive dans les romans est née la difficulté de la traduire.

« La tâche du traducteur littéraire, comme pour tout traducteur, est ainsi d'entendre l'oralité et de la récréer, d'agencer sa continuité, dans une autre langue ». ⁶⁴

⁶¹ MULLER, Sylvine, *Traduire la syntaxe télégraphique dans les dialogues de romans anglais*. In : BALLARD, Michel, *Oralité et traduction*, Artois Presses Universitaires, 2001, pp. 181-208.

⁶² BUCKLEY, Thomas, *Oralité, distance sociale et universalité*. In : BALLARD, Michel, *Oralité et traduction*, Artois Presses Universitaires, 2001, pp.265-278

⁶³ *Ibid*, p.269.

⁶⁴ CORDINGLEY, Anthony, *L'oralité selon Henri Meschonnic*, Palimpsestes, Numéro 27, 2014, pp. 47-60.

Cependant, cette tâche d'imitation de l'effet n'est pas si aisée, car bien que le concept de l'oralité, de l'opposition oralité/ écrit existe dans la plupart des langues, en tout cas dans toutes les langues qui ont une tradition écrite, le penchant des traducteurs s'est toujours orienté vers une transformation de l'oralité fictive vers un registre plus soutenu. L'on peut citer notamment Charles Baudelaire traduisant Edgar Allan Poe, André Bay traduisant Mark Twain, et Maurice Coindreau traduisant Ernest Hemingway.

Dans la revue *Palimpsestes*, Claire Facorat-Nsondé, dans un article sur la traduction de l'oralité d'un texte métissé, s'exprime sur le sujet en ces termes : « Je pense qu'il faut garder à l'esprit que l'effet d'oralité, puisque c'est de cela qu'il s'agit en définitive, doit correspondre au code de l'écrit dans la mesure où ces œuvres sont destinées à être lues et non dites ou contées. »⁶⁵ Toutefois, l'on pourrait demander à Claire Facorat-Nsondé, quels sont les codes de l'écrit. Et jusqu'à quel point doivent-ils être respectés lorsqu'ils vont à l'encontre de l'oralité du passage ? La question de l'éthique du traducteur se pose ici, et il s'agit d'un problème qu'a notamment rencontré André Bay en traduisant l'oralité très marquée du personnage de Huck Finn, qu'il a voulu traduire le plus fidèlement possible, sans pour autant malmener la langue française.

La traduction de l'oralité dans les dialogues doit-elle nécessairement résulter en une forme de censure ou d'autocensure, parfois malgré la volonté du traducteur ? Ce questionnement nous amène à réfléchir à la notion de censure dans les dialogues.

C-Censure et autocensure dans la traduction

La censure se définit de plusieurs manières, mais, dans le contexte qui nous occupe, nous retiendrons la définition suivante : « blâme qu'un milieu social exerce sur ses membres quand ils ne se conforment pas aux règles morales ou aux valeurs admises dans le groupe, cette forme de censure pouvant aller jusqu'à l'exclusion des déviants. »⁶⁶ Le terme d'autocensure, quant à lui, est assez explicite, il renvoie à une forme de censure que l'on applique à soi-même, en l'occurrence, à son travail de traducteur.

⁶⁵ RAGUET-BOUVARD, Christine, *Débat : comment traduire l'oralité d'un texte métissé ?*, *Palimpsestes*, Numéro 12, 2000, pp.71-89.

⁶⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/censure>

« L'autocensure (consciente ou non, la frontière est très difficile à délimiter) est insidieuse : si un traducteur reconnaît volontiers qu'il adapte, il éprouvera des réticences à dire qu'il censure. »⁶⁷

Le cas inverse, à savoir l'absence d'autocensure lorsqu'elle était nécessaire, est devenu très célèbre suite à la mort sur le bûcher d'Étienne Dolet en 1546 pour sa traduction du texte *Axiochus* en ces termes : « après la mort tu ne seras plus **rien du tout**. »⁶⁸

Revenons-en néanmoins à l'autocensure. Le mouvement des Belles infidèles est l'un des exemples les plus utilisés pour décrire ce phénomène de censure des traducteurs, et dans le cas de ceux-ci, de censure consciente, qui se croit dans son bon droit en modifiant la parole de l'auteur. L'on peut même citer Anne Dacier, qui, en traduisant l'Iliade est allée jusqu'à « ajouter des domestiques à Agamemnon pour qu'il ne prépare pas lui-même son repas comme dans la version d'Homère. »⁶⁹

L'autocensure des traducteurs, consciente ou non comme nous l'avons mentionné plus haut, peut s'expliquer de nombreuses façons.

Tout d'abord, l'autocensure peut être liée à la vulgarité, bien souvent dans les dialogues, lorsque le personnage s'exprime par des jurons, tels que le polysémique « fuck » en anglais. Alors bien souvent, l'autocensure qui en résulte dans le texte cible est liée soit à un facteur diachronique, soit à un facteur culturel. En effet, le facteur diachronique est à prendre en considération étant donné que « au sein d'une même langue, la perception des registres et des injures diffère en effet d'une génération à l'autre. »⁷⁰

Le facteur culturel a également une certaine incidence sur l'autocensure dans la traduction puisque, comme nous le savons bien, chaque culture possède certains interdits, certains tabous, qui ne sont pas nécessairement les mêmes. En outre, le traducteur, certainement inconsciemment est influencé par les normes de la société dont il est issu. Selon Gideon Toury, le traducteur peut décider d'adhérer aux normes de la culture source, ce qu'il nomme

⁶⁷ DEMISSY-CAZEILLES, Olivier, *L'autocensure : un réflexe conditionné étude de la traduction française de Busconductor Hines de James Kelman*. In : BALLARD, Michel, *Censure et traduction*, Université d'Artois, 2011, pp.43-51.

⁶⁸ BOCQUET, Claude, *Décoder les motifs de l'autocensure du traducteur : études d'exemples de la censure à l'autocensure politique*. In : BALLARD, Michel, *Censure et traduction*, Université d'Artois, 2011, pp. 31-42.

⁶⁹ *Ibid*, p.35.

⁷⁰ WECKSTEEN, Corinne, *Censure et traduction : détournement et contournement des sens interdits*. In : BALLARD, Michel, *Censure et traduction*, Université d'Artois, 2011, pp. 53-68.

« adequacy », ou bien faire précisément l'inverse et choisir de se soumettre aux normes de la culture cible, ce qu'il appelle « acceptability ». ⁷¹

Comme nous l'avons remarqué à plusieurs reprises dans la traduction des dialogues de *The Bluest Eye*, l'autocensure découle parfois, soit d'une absence de compréhension du traducteur soit d'une impossibilité à exprimer la notion qui se trouve dans le texte source. À la lecture, il nous est impossible de déterminer si le traducteur n'a pas compris la pensée de l'auteur, ou s'il n'est pas parvenu à la rendre dans la langue-culture cible. Par exemple, dans ses *Mémoires de traducteur*, Maurice Coindreau raconte une anecdote à propos de ses traductions de Faulkner, qu'il a rencontré à de nombreuses reprises. Coindreau se serait plaint à Faulkner de ne pas toujours parvenir à lui rendre justice dans ses traductions, ce à quoi l'auteur américain aurait répondu : « Pourquoi vous préoccupez-vous de cela ? S'il y avait des passages qui vous embêtaient vous n'aviez qu'à les sauter. » ⁷² Cette anecdote est intéressante précisément parce que Faulkner répond du point de vue de l'auteur, qui semble très peu préoccupé par son roman certes, mais pas de celui du traducteur. En effet, si Coindreau, face à la complexité de la prose de Faulkner avait décidé de « sauter des passages », il aurait commis une grave atteinte au texte d'origine.

L'autocensure, aujourd'hui, dans la traduction de romans, est très rarement poussée à une telle extrémité, mais lorsqu'elle existe, c'est souvent en raison d'une incompréhension ou d'obstacles à la traduction.

Nous avons choisi de nous intéresser à l'autocensure dans les dialogues, car nous avons observé qu'elle est très présente dans ce type de discours, notamment par rapport au récit en prose. Celui-ci est souvent, dans la plupart des romans, rédigé de manière plus soutenue, moins orale, précisément pour créer un contraste avec la voix des personnages, qui peuvent s'exprimer de façon assez vulgaire. Comme nous l'avons mentionné plus haut, bien souvent la vulgarité, la familiarité ou les expressions racistes et sexistes qui peuvent se trouver dans le texte original donnent lieu à une forme d'autocensure dans la traduction.

Toutefois, nous devons maintenir une approche bienveillante à l'égard des traducteurs contemporains qui opèrent une forme d'autocensure, consciente ou non dans leur travail, puisque cette démarche découle souvent d'une volonté de rendre un texte plus acceptable,

⁷¹ TOURY, Gideon, *Descriptive translation studies and beyond*, John Benjamins Pub. Co, 2012, p.79.

⁷² COINDREAU, Maurice, et al. *Mémoires d'un traducteur*, Gallimard, 1992, p.23.

moins choquant. Un texte peut être jugé plus adapté à la culture cible. En outre, il ne faut pas oublier qu'il y a souvent intervention de la maison d'édition, ce qui peut également altérer les stratégies de traduction choisies par les traducteurs.

Cette notion d'adaptation nous porte vers une autre réflexion, liée à l'éthique de la traduction.

D- Qu'est-ce que la traduction ethnocentrique ?

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous sommes intéressée à la question de l'ethnocentrisme dans la traduction. Pour comprendre si les traductions des dialogues de *The Bluest Eye* sont ethnocentriques, il convient de comprendre véritablement ce que signifie la traduction ethnocentrique.

« Ethnocentrique signifiera ici : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci, l'Étranger, comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture. »⁷³ expose A. Berman dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Il explique également que la traduction ethnocentrique naît à Rome, lorsque les textes grecs sont traduits et « latinisés ».

Selon la classification de Berman, la traduction ethnocentrique répond à deux principes.

Le premier est que la traduction doit supprimer toute trace d'étrangeté, qu'elle ne doit pas donner l'impression d'une traduction et faire oublier complètement tous les marqueurs de la langue d'origine, c'est-à-dire que la traduction doit être écrite dans une langue normative. Ce qu'entend A. Berman par ce choix de l'adjectif « normatif », c'est que la traduction doit faire disparaître toute caractéristique propre au texte source, du point de vue lexical comme syntactique. Le second principe est étroitement lié au premier, en cela que le texte d'arrivée doit véhiculer la même « impression » au lecteur cible qu'au lecteur source.⁷⁴

⁷³ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.29.

⁷⁴ *Ibid*, p.35.

« Une œuvre qui, en français, ne sent pas la traduction, c'est une œuvre écrite en « bon français », c'est-à-dire en français classique. Voilà le point précis où la traduction ethnocentrique devient « hypertextuelle ». ⁷⁵

La traduction ethnocentrique, dans toutes les langues, découle d'un respect imposé des normes littéraires, qui poussent le traducteur à supprimer toute notion étrangère ou marque du vernaculaire.

A. Berman cite notamment une traduction de la très célèbre réplique d'Hamlet par Voltaire, que l'écrivain français avait rendu en ces termes :

« Demeure, il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort et de l'être au néant. » ⁷⁶

Cet exemple s'inscrit dans la lignée des écrivains ou poètes traducteurs qui, selon Berman, ont souvent traduit en réadaptant, enfreignant ainsi le contrat qui lie la traduction à l'original. Évidemment, le concept lui-même de la traduction a beaucoup évolué, et les vers de Voltaire ne seraient plus aujourd'hui considérés comme une traduction, mais plutôt comme une adaptation, une réécriture. Toutefois, cela ne signifie pas pour autant que la traduction ethnocentrique ait disparu.

⁷⁵ *Ibid*, p.35.

⁷⁶ BONNEFOY, Yves, *Idée de la traduction*, postface à sa traduction de Hamlet, Mercure de France, Paris, 1962, cité dans BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.38.

A. Berman a repéré plusieurs tendances, plusieurs modèles types de déformation de l'original par la traduction qu'il convient de rendre ici.

Tendances déformantes caractéristiques de la traduction ethnocentrique selon Berman	Explication donnée par A. Berman
1. La rationalisation	La rationalisation porte sur les structures syntaxiques de l'original (...) re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours. La rationalisation ramène violemment l'original de son arborescence à la linéarité. Elle fait passer l'original du concret à l'abstrait, (...) par exemple en traduisant les verbes par des substantifs, en choisissant, de deux substantifs, le plus général. ⁷⁷
2. La clarification	La clarification (...) vise à rendre « clair » ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original. Le passage de la polysémie à la monosémie est un mode de clarification. ⁷⁸
3. L'allongement	L'allongement est un relâchement portant atteinte à la rythmique de l'œuvre. C'est ce que l'on appelle souvent la « surtraduction. » ⁷⁹
4. L'ennoblissement	La traduction est « plus belle » (formellement) que l'original. La rhétorisation embellissante consiste à produire des phrases « élégantes » en

⁷⁷ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.53.

⁷⁸ *Ibid*, p. 54.

⁷⁹ *Ibid*, p.57.

	utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première. ⁸⁰
5. L'appauvrissement qualitatif	Il renvoie au remplacement des termes, expressions, tournures, etc. de l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante ou-mieux- iconique. ⁸¹
6.L'appauvrissement quantitatif	Il renvoie à une déperdition lexicale. Toute prose présente une certaine prolifération de signifiants et de chaînes (syntaxiques) de signifiants. Il y a déperdition lorsque (...) il y a moins de signifiants dans la traduction que dans l'original. C'est attenter au tissu lexical de l'œuvre, à son mode de lexicalité, le foisonnement. ⁸²
7.L'homogénéisation	Elle consiste à unifier, sur tous les plans le tissu de l'original, alors que celui-ci est originellement hétérogène. C'est assurément la résultante de toutes les tendances précédentes. Face à une œuvre hétérogène, le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, du disparate. ⁸³
8. La destruction des rythmes	La déformation peut affecter considérablement la rythmique, par exemple en s'attaquant à la ponctuation. ⁸⁴

⁸⁰ *Ibid*, p.57.

⁸¹ *Ibid*, p.58.

⁸² *Ibid*, p.59.

⁸³ *Ibid*, p.60.

⁸⁴ *Ibid*, p.61.

<p>9. La destruction des réseaux signifiants sous-jacents</p>	<p>Toute œuvre comporte un texte « sous-jacent », où certains signifiants clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la « surface » du texte (...). C'est le sous-texte, qui constitue l'une des faces de la rythmique de l'œuvre.⁸⁵</p>
<p>10. La destruction des systématismes</p>	<p>Le systématisme d'une œuvre dépasse le niveau des signifiants : il s'étend au type de phrases, de constructions utilisées. L'emploi des temps est l'un de ses systématismes ; le recours à tel ou tel type de subordonnée aussi. Rationalisation, clarification et allongement détruisent ce système en y introduisant des éléments, que, par essence, il exclut. D'où une curieuse conséquence : alors que le texte de la traduction est, on l'a dit, plus homogène que celui de l'original, il est également plus incohérent, plus hétérogène et plus inconsistant.⁸⁶</p>
<p>11. La destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires</p>	<p>L'effacement des vernaculaires est donc une grave atteinte à la textualité des œuvres en prose. Qu'il s'agisse de la suppression des diminutifs, du remplacement des verbes actifs par des verbes avec substantifs (...), de la transposition des signifiants vernaculaires, etc. (...)</p> <p>Il existe une manière de conserver les vernaculaires en les exotisant. L'exotisation peut rejoindre la vulgarisation en rendant un</p>

⁸⁵ *Ibid*, p.61.

⁸⁶ *Ibid*, p.62.

	vernaculaire étranger par un vernaculaire local. (...) Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original. ⁸⁷
12. La destruction des locutions	Même si le sens est identique, remplacer un idiotisme par son équivalent est un ethnocentrisme. Jouer de l'équivalence est attenter à la parlance de l'œuvre. Les équivalents d'une locution ou d'un proverbe ne les remplacent pas. ⁸⁸
13. L'effacement des superpositions de langues	Dans une œuvre en prose- au premier chef romanesque- les superpositions de langues sont de deux sortes : des dialectes coexistent avec une koinê, plusieurs koinai coexistent. Dans les deux cas, la superposition des langues est menacée par la traduction. Ce rapport de tension et d'intégration existant dans l'original entre le vernaculaire et la koinê (...) tend à s'effacer. ⁸⁹

⁸⁷ *Ibid*, p.63.

⁸⁸ *Ibid*, p.65.

⁸⁹ *Ibid*, p.66.

Nous avons choisi cette classification d'A. Berman, d'abord parce qu'elle mentionne expressément la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, qui constitue l'un des premiers marqueurs de la traduction ethnocentrique que nous avons repéré en nous penchant sur la traduction des dialogues de *The Bluest Eye*, mais également en raison de plusieurs autres catégories sont pertinentes pour la traduction du VNA, qui est une langue assez orale, notamment la destruction des rythmes. Nous avons défini ce que signifie cette classification, et nous l'emploierons donc dans le cadre de notre analyse de passages précis du roman de T. Morrison.

III-Le sociolecte dans la fiction

A-Qu'est-ce qu'un sociolecte ?

Le terme de sociolecte appartient au domaine de la linguistique. Il est apparu en français dans les années 1960, comme synonyme de « dialecte social ».⁹⁰ Il se différencie donc du dialecte en ce qu'il s'agit d'une « variété de langue propre à un groupe social ».⁹¹

Toutefois, pour bien comprendre ce qu'est le sociolecte, nous devons d'abord comprendre ce qu'est le dialecte. Le dialecte est une « forme particulière »⁹² d'une langue, qui se définit souvent par la région où elle est parlée.

Il « est subordonné à la langue, il en fait partie ; il constitue un sous-ensemble de quelque chose de plus grand, et le critère de délimitation qui détermine ce sous-ensemble relève de l'espace et non du temps, des classes sociales ou de la catégorie socio-professionnelle. »⁹³

Selon cette définition, le sociolecte serait donc un type de dialecte. Cependant, le terme de sociolecte, en s'émancipant de la notion de dialecte, lui confère une certaine force, comme si les sociolectes étaient si nombreux qu'ils méritaient d'avoir un signifiant qui leur soit propre.

Le sociolecte se caractérise par de nombreux marqueurs, visuels, syntaxiques, lexicaux, ou encore phonétiques. L'on peut citer un cas classique de sociolecte dans la littérature, celui créé par Anthony Burgess dans *A Clockwork orange*, le *nadsat*. Ce terme russe qui signifie adolescent, désigne un sociolecte inventé par A. Burgess qui mélange un anglais shakespearien, le russe bien sûr, l'accent cockney et le malais.⁹⁴ Nous le différencions du dialecte en ceci qu'il est employé par un groupe social bien précis, ce groupe d'adolescents britanniques de la classe moyenne, vivant au Royaume-Uni dans les années 1960.

⁹⁰ <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/49-sociolecte>

⁹¹ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/sociolecte>

⁹² <http://www.cnrtl.fr/definition/dialecte>

⁹³ <http://andre.thibault.pagesperso-orange.fr/LingCompSemaine3.pdf>

⁹⁴ <https://www.anthonyburgess.org/a-clockwork-orange/a-clockwork-orange-and-nadsat/>

L'aspect fondamental qu'il faut retenir de la notion de sociolecte, c'est que ses locuteurs partagent plus qu'une proximité géographique, ils possèdent souvent la même culture, ce qui leur permet d'échanger des références qui ne sont pas toujours facile à comprendre pour le reste de la population. La proximité géographique n'engendre donc pas la création d'un sociolecte, comme c'est précisément le cas du VNA. Le sociolecte existe dans de nombreuses œuvres de fiction, et notamment dans les romans de Mark Twain, de William Faulkner, ou encore dans ceux d'Ernest Hemingway.

Ainsi, le sociolecte est une sous-catégorie précise du dialecte, qui ne renvoie qu'à une langue parlée par un groupe social donné, tandis que l'idiolecte est une forme encore plus réduite de dialecte. Ce dernier se définit comme « l'ensemble des variantes propres à un individu. »⁹⁵ La différence principale entre le sociolecte et l'idiolecte réside dans le caractère individuel propre à ce dernier. L'idiolecte ne se développe pas en groupe, il se développe selon des facteurs sociaux, environnementaux, et éducatifs qui ne sont propres qu'à un seul individu. Il dénote donc une certaine imagination propre à la personne qui l'emploie.

Dans la fiction, lorsqu'il est superposé au dialecte ou au sociolecte, il est assez difficile à repérer. Du point de vue langagier, qu'est-ce qui différencie l'individu du groupe ?

La frontière entre idiolecte et sociolecte est poreuse, puisque l'idiolecte qui est propre à un individu peut s'inspirer lexicalement ou syntaxiquement d'un sociolecte pour se l'approprier. Force est donc de constater que le sociolecte influence l'idiolecte. À l'inverse, l'idiolecte n'a que rarement une influence sur le parler d'un groupe social donné.

On ne peut déterminer avec précision dans quelle mesure l'individu s'inspire d'un dialecte ou d'un sociolecte pour créer son propre idiolecte.

B-Qu'est-ce que l'*eye dialect* ?

L'*eye dialect*, terme qui n'est pas traduit, peut se définir ainsi :

« *eye dialect consists of words and groups of words which for any one of a number of possible reasons have been spelled in a manner which to the eye is recognizably nonstandard, but which to the ear still indicates a pronunciation that is standard throughout the United States or, in most instances, throughout the English-speaking world.* »⁹⁶

⁹⁵ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/idiolecte/41440>

⁹⁶HULL BOWDRE, Paul, Jr, *A study of eye dialect*, university of Florida, 1964, p.1

La première occurrence du terme remonterait à 1925, et celui-ci aurait été inventé par George Philip Krapp⁹⁷. Il faut également établir que l'*eye dialect* n'existe que lorsque les mots ont été délibérément mal orthographiés, s'il s'agit d'une erreur de la part de l'auteur, on ne peut pas parler d'*eye dialect*. L'*eye dialect* peut également, dans certains cas, illustrer la prononciation propre à une région, à un dialecte, ce qui vient complexifier cette notion.

Toutefois, dans la plupart des cas l'*eye dialect* est un marqueur visuel d'une prononciation standard du mot. L'*eye dialect*, puisqu'il est intentionnel, est forcément un procédé littéraire, employé la plupart du temps dans les dialogues ou dans le discours indirect libre, pour créer un contraste avec la langue standard.

Cette notion d'*eye dialect*, née aux États-Unis, est principalement utilisée en anglais, avec des mots tels que « *says* » ou « *was* » qui deviennent respectivement « *sez* » et « *wuz* ». Ce procédé littéraire est particulièrement adapté aux contraintes du polysystème anglais, et il pose donc un problème évident à la traduction.

« the use in English of what a number of writers (e.g. Walpole 1974) call "eye dialect", which consists of misspelling certain words, such as wuz for 'was' and sed for said, in order to suggest non-standard pronunciation, although in fact the standard pronunciation of such words is not changed by the new spelling. Eye dialect would seem almost impossible to reproduce in languages in which spelling closely reflects pronunciation, such as Spanish or Italian. »

Néanmoins, nous ne partageons pas cette vision de l'*eye dialect* comme étant intraduisible en espagnol en tout cas, car l'on peut imaginer de remplacer « *que* » par « *ke* », ou encore « *aki* » pour « *aquí* », sans que la prononciation s'en trouve changée.

<http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/uf/00/09/79/22/00001/studyofeyedialec00bowdrich.pdf>

⁹⁷WENTWORTH, Harold, *American Dialect Dictionary*, Thomas T. Crowell Company, 1944, p. 203.

C-Le vernaculaire noir américain : un type précis de sociolecte

Qu'est-ce que le vernaculaire noir américain selon la définition de William Labov ?

William Labov, linguiste américain du XX^e siècle, s'est beaucoup intéressé à la variation linguistique, au sociolecte, et à ce qu'il a appelé le « Black English Vernacular », ou « African American Vernacular » par la suite, que le traducteur Alain Kihm a traduit par vernaculaire noir américain. W. Labov, dans son livre *Language in the inner city : Studies in the Black English Vernacular*, se posait la question suivante : « existe-t-il un parler noir autonome ? »⁹⁸

À cette question, la réponse est bien évidemment oui. Il explique que le VNA est apparu comme parler régional du Sud des États-Unis, puis qu'il s'est propagé vers le Nord, se transformant, de parler régional à une langue parlée par un très grand nombre. L'origine exacte de ce vernaculaire, d'abord régional, n'est pas établie, W. Labov suggère qu'il est peut-être d'origine créole.⁹⁹

Si W. Labov est l'un des théoriciens les plus célèbres de ce vernaculaire, c'est parce qu'il a été l'un des premiers à affirmer que le VNA possède ses propres règles, qu'il modifie le système phonétique de l'anglais standard, et qu'il ne s'agit en aucun cas d'erreurs de langage, que l'on pourrait comparer à la langue standard. Ce présupposé sous-tend que la culture dominante blanche, et avec elle l'anglais standard, sont supérieurs au vernaculaire que l'on a parfois appelé le « rotten English ».

Au contraire, W. Labov explique que les locuteurs noirs « présentaient beaucoup plus de formes non standard, au moins dix fois plus, que tout autre groupe ».¹⁰⁰

Cette idée préconçue que le VNA n'était en réalité qu'une série d'erreurs résulte, selon W. Labov, des études menées par le gouvernement.

En effet, les psychologues scolaires américains se sont penchés sur ce qu'ils ont estimé être un « déficit culturel »¹⁰¹ chez les enfants noirs vivant dans des ghettos. Ils cherchaient

⁹⁸ LABOV, William, KIHM, Alain, *Le parler ordinaire la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Les éditions de minuit, 1978, p.32.

⁹⁹ *Ibid*, p.35.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.71.

¹⁰¹ *Ibid*, p.111.

notamment à expliquer pourquoi les enfants noirs des ghettos réussissaient moins bien à l'école que les enfants issus de la « middle class ».

Ces psychologues ont cherché la réponse à ces interrogations dans la culture langagière des ghettos. Ils en ont conclu que ces enfants n'étaient pas assez « stimulés verbalement »¹⁰², soit qu'ils n'entendaient pas assez de phrases correctes, bien formées, pour être capables de les reproduire à l'école. À ces affirmations, W. Labov rétorque qu'il s'agit en fait d'un mythe de la privation verbale, et que les enfants noirs des ghettos sont beaucoup plus stimulés verbalement que les enfants de la « middle class ».

Selon W. Labov, c'est au sein de la culture vernaculaire que se transmet le langage, au sein du groupe de pairs. En effet, le VNA s'ancre dans une tradition très orale, que les enfants échangent entre eux chez eux et dans la rue. Si certains enfants grandissent sans appartenir à l'un des groupes qui pratiquent entre eux le vernaculaire, ils se retrouvent donc complètement isolés de la culture vernaculaire. Marginalisés, ces individus sont caractérisés comme étant « lame » (qu'Alain Kihm a traduit par « paumé »¹⁰³) pour souligner le fait que ces individus ne comprennent pas complètement leurs pairs, qu'ils sont perdus face à ce vernaculaire dont ils ne détiennent pas les codes.

Il est donc intéressant d'observer que le VNA, qui existe parallèlement à l'anglais standard, de l'anglais jugé « dominant », peut également entraîner une forme de marginalisation de certains individus qui n'adhèrent pas aux codes implicites de ce langage. Nous retrouvons ici une dynamique qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de notre mémoire, à savoir la relation dominant/dominé.

Enfin, si la culture dominante aux États-Unis a longtemps considéré le VNA comme un système de langage fautif, pauvre lexicalement, c'est notamment dû « aux effets du système de castes de la société américaine, fondé sur la couleur, comme nul ne songerait à le nier. »¹⁰⁴

Cette observation de W. Labov nous replace dans le contexte d'une société extrêmement hiérarchisée, divisée par des siècles d'esclavage et de racisme, qui s'exprime notamment par ces différences de langage.

¹⁰² *Ibid*, p.111.

¹⁰³ *Ibid*, p.176.

¹⁰⁴ *Ibid*, p.114.

Caractéristiques et exemples du vernaculaire noir américain dans *The Bluest Eye*

Nous avons donc établi que le VNA répond à des règles, qui ne sont pas des erreurs, mais qui servent au contraire à créer un autre langage. Quelles sont donc les caractéristiques du vernaculaire noir américain ? W. Labov a identifié plusieurs variables phonologiques du VNA, Parmi celles-ci, il convient de citer : l'absence de r, l'absence de l, la simplification des groupes consonantiques, et l'affaiblissement des consonnes finales.

Revenons à l'absence de r, qui ne s'entend plus, qu'il soit placé à la fin du mot ou non : les mots comme « yeah » riment alors avec « fair », et les mots tels que « trial » et « child » deviennent des homonymes. Le même principe s'opère avec le l, qui tend à disparaître.

La simplification des groupes consonantiques constitue l'une des caractéristiques essentielles du VNA, que l'on observe à plusieurs reprises dans *The Bluest Eye*. Les groupes phonétiques en /t, d/ les plus touchés sont : /st, -ft/, -nt, -md, -ld, -zd,-md/.¹⁰⁵Ce qui signifie que les mots comme « past », « wind » ou « hold », deviennent respectivement « pass », « wine », et « hole ». En ce qui concerne l'affaiblissement des consonnes finales, l'on peut observer par exemple les modifications suivantes, qui sont apportées au langage standard : « boot » devient « boo », ou encore « bit » devient « bid ».

Il existe également d'autres variables phonologiques propres au VNA tels que :

« a) « Be deletion » : l'effacement de la copule (par ex. She crazy. Where you at ?) ;

b) « Habitual be » : la présence du morphème « be » signale le sens « toujours », par exemple, « John happy » veut dire « John est heureux maintenant », mais « John be happy » veut dire qu'il est toujours heureux ;

c) Les marqueurs aspectuels « be, been (BIN), done (dæn) » pour signifier, respectivement, une action habituelle et continue (par ex. « She be working downtown ») ; une action habituelle qui se poursuit au présent, mais qui a commencé il y a longtemps (I been -ing comme variante du present perfect progressive); et une action ou état maintenant terminé (par ex. «He done show me»), une sorte de «double passé composé » ;

¹⁰⁵ *Ibid*, p.43.

d) L'utilisation de la double négation ou multiple et du morphème «ain't» (traits qui se retrouvent aussi dans d'autres variétés non standard de l'anglais) et surtout de l'inversion négative en tête de phrase (par ex. « Ain't nobody gonna stop me »). »¹⁰⁶

Exemples de VNA dans *The Bluest Eye* selon les critères de W. Labov¹⁰⁷ :

Caractéristiques du VNA	Exemples dans <i>The Bluest Eye</i>
1.Simplification des groupes consonantiques	-Well let's go to the Greek hotel and listen to them cuss. p.25 -You bed' not. p.27 -when I heerd him, shivers come on my skin. p.113 -I wasn't scairt to do it.p.122
2.Affaiblissement des consonnes finales	-I don't know what I'm suppose to be running here.p.22 -Ole sugar tooth Greta Garbo. p.76 - I holt on to my jobs. p.117 -the other chile. p.122
3.Effacement de la copule	-You telling me. p.11 -Some men just dogs p.11 -How she gonna walk like that? p.29 -How you know? p.67

¹⁰⁶LABOV, William, *Sociolinguistique*, Éditions de Minuit, 1976. IN : LAPPIN-FORTIN, Kerry, *Traduire le Black English (« C'est comme ça des fois »)*, volume 61, numéro 2, Presses de l'université de Montréal, 2016, pp. 459-478.

¹⁰⁷ LABOV, William, KIHM, Alain, *Le parler ordinaire la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Les éditions de minuit, 1978, p.43. et
LABOV, William, *Sociolinguistique*, Éditions de Minuit, 1976. Cité dans LAPPIN-FORTIN, Kerry, *Traduire le Black English (« C'est comme ça des fois »)*, volume 61, numéro 2, Presses de l'université de Montréal, 2016, pp. 459-478.

	-You think you so cute! p.71
4.Présence du morphème « be »	-It be cool and yellowish, with seeds floating near the bottom. p.113 -The onliest time I be happy seem like was when I was in the picture show. p.121 -I be feeling those ridges on the tips of my fingers. p.127 -I be strong, I be pretty, I be young. p.128
5.Marqueurs aspectuels « be been/bin done »	-Leave her 'lone or I'm gone tell everybody what you did. p.64 -You gone get one p.64 -China gone take me to Cleveland to see the square, and Poland gone take me to Chicago to see the Loop.p.105 -like I done with the boy.p.122
6.Morphème « ain't »	-Ain't that nasty! p.11 -Ain't 'llowed to what? p.103 -it ain't like that anymore p.129 -That undertaker that lays out black folks ain't none too cheap.p.140

Après analyse des différents extraits de dialogue, nous avons décidé de limiter les marqueurs du VNA à six catégories, que nous avons estimées être les plus présentes dans *The Bluest Eye*. Pour chacune de ces catégories, nous avons choisi quatre exemples dans les dialogues du roman, qui sont représentatifs de ce vernaculaire. Nous aurions pu ajouter un plus grand nombre d'exemples pour chaque catégorie, mais étant donné que nous retrouverons chacune de ces catégories plus loin dans l'analyse, nous avons pris le parti de ne pas donner un trop grand nombre d'exemples à ce stade de notre mémoire, puisque les exemples ont pour objectif de donner une idée de ce qu'est le VNA.

IV-Traduire les dialogues dans *The Bluest Eye*

A-Analyse de l'ethnocentrisme dans la traduction des dialogues de *The Bluest Eye*

Le sociolecte joue un rôle fondamental dans l'œuvre de T. Morrison. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le sociolecte se différencie du dialecte par son caractère social, par le fait qu'il est parlé par tout un groupe de personnes qui partagent une « langue-culture ». ¹⁰⁸*The Bluest Eye* contient une quantité impressionnante de dialogues, qui sont pour la plupart, entre femmes noires qui s'expriment en VNA, ce type précis de sociolecte que W. Labov a qualifié ainsi ¹⁰⁹ et qui est parlé par les Afro-Américains aux États-Unis.

Dans cette première partie d'analyse sur l'ethnocentrisme dans la traduction des dialogues de *The Bluest eye*, nous avons choisi d'examiner quatre extraits de dialogue, issus de différents chapitres du roman. Ce passage se situe au début du roman, lorsque Mrs MacTeer se plaint d'avoir une bouche de plus à nourrir, et car elle estime que Pecola Breedlove, qu'elle vient de recueillir chez elle, boit trop de lait. Nous avons choisi d'étudier ce passage car l'original est très intéressant du point de vue du rythme, du choix des mots qui reflète une certaine oralité, et car il appartient au VNA. Face à toutes ces spécificités de langage, de fond comme de forme, nous nous interrogeons donc sur l'ethnocentrisme dans les traductions française et espagnole.

¹⁰⁸ LABOV, William, KIHM, Alain, *Le parler ordinaire la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Les éditions de minuit, 1978, p.36.

¹⁰⁹ LABOV, William, KIHM, Alain, *Le parler ordinaire la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Les éditions de minuit, 1978, p.27.

1^{er} extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
'...I don't know what I'm suppose to be running here, a charity ward, I guess. Time for me to get out of the giving line and get in the getting line. I guess I ain't supposed to have nothing. I'm supposed to end up in the poorhouse. Look like nothing I do is going to keep me out of there. Folks just spend all their time trying to figure out ways to send me to the poorhouse. I got about as much business with another mouth to feed as a cat has with side pockets.'	«... Je ne sais vraiment pas ce que je suis censée faire marcher ici, c'est pas le bureau de bienfaisance, j'imagine. Il est temps qu'on me retire de la liste de ceux qui donnent et qu'on me mette sur la liste de ceux qui reçoivent. On veut que je finisse à l'asile. J'ai beau faire, je n'y échapperai pas. Les gens passent leur temps à essayer d'inventer des moyens de m'y envoyer. J'ai autant besoin d'une bouche de plus à nourrir qu'un chat a besoin de poches. »	-... No sé qué se supone que funciona aquí; una casa de caridad, diría yo. Creo que ya es hora de que pase el bando de los que dan al de los que reciben. Se espera, diría yo, que no he de tener nada, se espera que termine en el asilo de pobres. Parece que nada de lo que hago evitará que termine allí. La gente se pasa el día imaginando maneras de enviarme al asilo. Tengo tantas posibilidades de alimentar una boca más como un gato de que le salgan alas.

Dans l'analyse de cet extrait, ainsi que tout au long de ce mémoire, nous nous poserons donc cette question de la manipulation par la traduction de la réception par le public cible. Lorsque les traducteurs procèdent à des changements de style ou de fond, comme c'est le cas ici, ne modifient-ils pas, en l'occurrence, la personnalité des protagonistes pour la rendre plus adaptée à la culture cible ? C'est précisément cette manipulation, consciente ou non, qui constitue une forme d'ethnocentrisme dans la traduction des dialogues en particulier, mais du roman en général.

*« Narrative resources to imitate oral speech have to be analyzed and recognized before their translation. Innovative or experimental forms as part of the conversational style of a novel cause a specific effect on the reader. If this effect cannot be transmitted through the translation, the reception in the target culture has been manipulated. »*¹¹⁰

J. Brumme dénonce cette manipulation de l'opération traductive, que nous retrouvons ici à certains endroits dans cet extrait, à savoir que l'oralité du dialogue est atténuée, voire supprimée.

Pour procéder à l'analyse de la traduction de ce passage, il convient d'abord de relever toutes les marqueurs présents dans l'original. T. Morrison emploie le langage comme moyen pour ses personnages de se réapproprier leur voix et d'exprimer avec fierté leur identité culturelle. Nous relevons ces « erreurs » de langage de l'extrait afin de les comparer avec l'anglais « standard » et d'analyser à quel degré les traducteurs ont tenté ou souhaité reproduire ce VNA.

Tout d'abord la contraction « don't », qui est à proscrire à l'écrit mais que l'on retrouve souvent dans les dialogues et qui va de pair avec le « I'm ». Ensuite l'oralité du discours de Mrs MacTeer est mise en avant par l'absence de la lettre d à la fin de « suppose », qui est une lettre que l'on n'entend que très faiblement à l'oral. Cette suppression de lettres ou de mots dans les phrases se retrouve également dans le « time for me », qui devrait être « It is time for me... ». La présence du « ain't », dans ce monologue comme dans la plupart des dialogues, est essentielle dans la création du sociolecte. En effet, l'emploi de « ain't » comme contraction pour « have not » « do not » ou encore « is not » est considérée comme étant non seulement très familière, mais également révélateur d'un milieu social très précis. « Look like » reproduit la même syntaxe que « Time for me » et devrait être en anglais standard : « It looks like ». Enfin, comme nous le retrouverons tout au long des dialogues du roman « I got » remplace « I have » ou « I have got ». Face à ce vernaculaire américain qui, rappelons-le, répond à des codes, quelle stratégie les traducteurs peuvent-ils adopter ? Selon certains traducteurs, parmi lesquels figure Maurice Coindreau, le vernaculaire noir américain n'a finalement qu'une importance limitée et ne doit pas être traduit.

¹¹⁰ BRUMME, Jenny, *The translation of fictive dialogue*, Rodopi, 2012, p.48.

« I have often been asked, "How can you translate dialect?" This is, in my opinion, a detail of slight importance. If the country people in Faulkner's work speak a Mississippi dialect, they speak above all as country people do, and nothing else matters. The same reasoning may be applied to Negroes. If Dilsey, the admirable «mammy» of the Compson family in *The Sound and the Fury*, retains our attention, it is not because of the color of her skin. What makes her a great figure of fiction is the nobility of her character, her qualities of devotion, abnegation, and endurance, all of them qualities which can be rendered in any language without detracting in the least from Dilsey's greatness. All men of my generation have known in the homes of their parents and their grandparents white counterparts of Dilsey. We know how they spoke and this is the thing that concerns us. »¹¹¹

Ainsi, dans ses *Mémoires d'un traducteur*, M. Coindreau, qui a traduit de nombreux romans de W. Faulkner, explique que le fait que Dilsey soit une femme noire, n'a absolument aucune importance, qu'il convient seulement de retranscrire que c'est une servante. M. Coindreau poursuit son propos en expliquant qu'il a lui-même grandi dans une famille avec des servantes et que c'est donc cette façon de s'exprimer qu'il faut reproduire. Selon M. Coindreau, le *skopos*, à savoir le but de cette traduction par rapport à son public cible, est avant tout de donner l'idée au lecteur de la classe sociale de Dilsey, et donc de mettre en avant par ce moyen-là la différence entre elle et la famille Compson.

Le projet littéraire de T. Morrison, est néanmoins très éloigné de la perception de M. Coindreau, mais la stratégie de traduction adoptée par les traducteurs français et espagnol du roman *The Bluest Eye* en est assez proche. B. Vidal s'exprimait sur les choix de traduction de Coindreau en ces termes :

« Le gommage des aspérités langagières de Luster et de Dilsey constitue une éviction autrement plus grave que celle d'une simple teinte exotique. Les Noirs sont irrémédiablement circonscrits dans une correction langagière neutralisant toute variante et originalité. Appliquée uniformément, cette éviction entraîne la disparition totale de tout le réseau des voix noires, et élimine de la sorte, purement et simplement, l'altérité du groupe. Son identité. »¹¹²

¹¹¹ VIDAL, Bernard, *Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain : enjeux, réalité, réception à propos de The Sound and the Fury*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, 1991, pp.151-188.

¹¹² *Ibid*, pp.169-170.

Nous partageons cette opinion quant à la stratégie de traduction qui consiste à gommer toute trace de sociolecte, à savoir qu'elle va à l'encontre du projet littéraire de l'auteur, et ce plus encore dans le cas de T. Morrison, qui est elle-même une femme noire écrivant sur sa propre condition. Force est de constater que Jean Guiloineau, tout comme Jordi Gubern n'ont pas souhaité conserver ce sociolecte, ou du moins tenté de le reproduire. Prenons d'abord la traduction française de l'extrait que nous nous proposons ici d'étudier. Nous avons établi précédemment que le VNA répond à des codes et à des règles et ne consiste pas à ajouter aléatoirement des erreurs aux mots en anglais. Pour traduire le VNA, le traducteur ne doit donc pas adopter une telle stratégie dans sa traduction, ce qui serait extrêmement réducteur et simpliste.

Que peut donc faire le traducteur ? Comme M. Coindreau, J. Guiloineau semble avoir estimé que ce VNA n'avait pas de fonction précise, et il semble s'en être complètement débarrassé. Les contractions en anglais dont nous avons fait état plus haut et qui sont caractéristiques de l'oralité, pas seulement du VNA, ont été ignorées par le traducteur français, qui a choisi d'écrire « je ne sais pas », ou encore « je n'y échapperai pas ». Les syllabes « mâchées » de « suppose » ne sont pas rendues en français non plus, puisque Jean Guiloineau a traduit ce mot par « censée ». Il s'agit en effet d'un affaiblissement des consonnes finales, que l'on ne retrouve pas en français standard, bien que l'adjectif soit très court. Néanmoins, le traducteur a complètement laissé tomber cette caractéristique propre de VNA qui consiste à affaiblir les voyelles en fin de mot, et qui résulte donc en une perception différente de la voix du personnage par le lecteur francophone.

En ce qui concerne les deux structures syntaxiques similaires qui consistaient à supprimer le « it » ou le « it is », celles-ci ne sont pas traduites en français non plus, et semblent au contraire avoir été « corrigées » par « Il est temps », ou encore « J'ai beau faire », deux expressions correctes en français. L'effort de traduction est certes présent, notamment dans le choix de « j'ai beau faire » pour traduire « Look like nothing I do », étant donné que l'expression est idiomatique, et orale, puisque cette expression ne figurerait pas ailleurs dans un texte littéraire que dans du dialogue. Cependant, il semblerait qu'en oubliant complètement l'aspect « noir américain » du discours, J. Guiloineau élimine une partie du sens du texte. La condition de femme noire de la classe moyenne de Mrs MacTeer n'est plus évidente pour le lecteur, sa façon de s'exprimer est si différente en français qu'elle n'est plus

caractéristique d'aucune culture, mais au contraire d'un français standard. J. Guiloineau va même jusqu'à supprimer la phrase « I guess I ain't supposed to have nothing », qui revêt une certaine importance dans le dialogue. En effet, en anglais standard, elle devrait être « I guess I am not supposed to have anything ». Le choix de ne pas traduire cette phrase est cohérent avec la stratégie traductive de J. Guiloineau qui consiste à nier presque complètement ce sociolecte. L'on aurait pu traduire cette phrase par « Apparemment, je devrais rien avoir, moi. » qui est fautive et très orale, et qui selon nous, est plus fidèle à la version originale.

En outre, un autre choix traductif de Jean Guiloineau qui est pour le moins surprenant, a trait à la traduction de « poorhouse ». Jean Guiloineau a choisi le terme asile, tandis que Jordi Gubern emploie le terme « asilo de pobres ». Les *poorhouses* aux États-Unis étaient des lieux précurseurs des « services sociaux », où les personnes les plus pauvres étaient envoyées pour vivre dans des conditions insalubres et travailler dans des fermes, si elles en étaient capables. Évidemment, il s'agit ici d'un *realia* qui n'a pas véritablement son équivalent ni en France, ni en Espagne. De ce fait, le choix « asilo de pobres » exprime bien l'idée, sans vraiment renvoyer à une notion très précise dans la tête des lecteurs. Mais à quoi le terme « asile » fait-il écho pour le lecteur francophone ? Bien qu'il puisse prendre le sens de lieu de refuge lorsque l'on a nulle part où aller, le terme est très souvent associé en français à la notion de folie. Cette interprétation pourrait créer une grande confusion chez le lecteur francophone, qui pourrait croire que Mrs MacTeer, devant cuisiner pour un nombre trop important de personnes, en devient folle. Encore une fois, la perception du personnage diffère donc de celle de la version originale, ce que redoute Mrs MacTeer par-dessus tout, c'est la pauvreté. Le traducteur français a donc effectué de nombreuses modifications qui ont d'importantes répercussions sur la vision du personnage de Mrs MacTeer pour le lecteur.

La version espagnole du passage adopte une stratégie similaire, à savoir qu'elle recourt à un espagnol standard qui ne cherche pas à reproduire le VNA, il s'agit d'une stratégie d'homogénéisation. Toutefois, Jordi Gubern fait usage de répétitions qui contribuent à donner au passage une certaine oralité. Sur un total de sept lignes, « diria yo » se retrouve deux fois, tout comme « se espera ». En outre, la traduction de Jordi Gubern semble être plus proche du sens de l'original. Tout d'abord, il ne manque aucune phrase comme dans la version

française, ensuite, le « diria yo » se rapproche bien plus du sens de « I guess » que le « j'imagine » français ici.

De plus, « La gente se pasa el día imaginando maneras de enviarme al asilo » traduit bien l'hyperbole employée par Mrs MacTeer, puisque selon elle, les « gens » passent véritablement leurs journées à chercher des moyens de l'envoyer à l'asile, que l'on peut comparer ici à la sous traduction de J. Guiloineau « on veut que je finisse à l'asile ». Néanmoins, la version espagnole, si elle est plus proche de l'original, au niveau de l'oralité, elle porte tout de même atteinte à la voix du personnage.

Tout d'abord, dans la première réplique de Mrs MacTeer, elle choisit d'employer le pronom « I » dans « I'm suppose to be running », mettant en avant le fait que c'est elle qui dirige cette maison, ce que J. Gubern a traduit par une tournure impersonnelle « se supone que funciona aquí » ce qui place Mrs MacTeer dans une optique plus passive, comme si cette maison de bienfaisance marchait toute seule. Nous savons également que le VNA a tendance à être assez elliptique dans sa syntaxe et dans son orthographe, comme c'est le cas à la phrase « Time for me to get out... ». J. Gubern, quant à lui, décide de réintroduire un verbe « creo que ya es hora », qui constitue un léger glissement de sens. En effet, ce « time » est presque autoritaire, Mrs MacTeer semble être bien plus déterminée dans la version originale que dans la version espagnole, puisque ce « creo » constitue une forme d'atténuation du propos. Le traducteur modifie également le sujet de la phrase « I guess I ain't supposed » en le transformant ainsi « Se espera ». Cette tournure impersonnelle est propre au polysystème espagnol, et le sujet implicite de celle-ci est « les gens », ou « les autres ». À nouveau donc, J. Gubern efface ce « I », très présent dans l'extrait, qui met l'accent sur l'importance qu'accorde Mrs MacTeer à l'opinion qu'ont les autres d'elle.

En outre, Mrs MacTeer emploie une métaphore, ou plutôt compare son besoin de nourrir un autre enfant à l'utilité qu'aurait un chat à avoir des poches : « I got about as much business with another mouth to feed as a cat has with side pockets. » Cette métaphore est surprenante en anglais, puisque la notion de poches confère à l'animal une certaine humanité, ce que l'espagnol vient supprimer. En effet, le langage imagé est l'un des composants principaux du VNA. La version française a donc repris la même métaphore, tandis que le traducteur espagnol a remplacé les poches par des ailes. En quoi cette modification est-elle ethnocentrique ? Ce choix de Jordi Gubern de donner des ailes au chat plutôt que des poches n'est pas anodin, puisque cette métaphore remaniée en espagnol semble imiter une

expression espagnole existante : « cuando las vacas vuelen », qui existe également en français, et que l'on traduirait par « quand les poules auront des dents. » Nous retrouvons donc véritablement dans cette traduction une forme d'ethnocentrisme, qui consiste à ramener l'étrangeté à sa propre culture.

Reprenons donc la classification d'A. Berman appliquée au premier extrait étudié.

Classification donnée par A. Berman appliquée au 1 ^{er} extrait de dialogue étudié	Version française	Version espagnole
Destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires	Je ne sais vraiment pas ce que je suis censée faire marcher ici. (...) Il est temps qu'on me retire de la liste (...) J'ai beau faire, je n'y échapperai pas. On veut que je finisse à l'asile.	No sé que se supone que funciona aquí. (...) Creo que ya es hora (...) Nada de lo que hago evitará que termine allí. Tengo tantas posibilidades de alimentar una boca más como un gato de que le salgan alas.
Appauvrissement quantitatif	La phrase «I guess I ain't supposed to have nothing » n'est pas traduite.	Ne s'applique pas à la version espagnole.
Homogénéisation	Ne s'applique pas à la version française.	Se espera, diria yo, (...) No sé que se supone (...)

L'analyse de ce premier extrait illustre donc par quels mécanismes peut s'opérer la traduction ethnocentrique, et comment cet ethnocentrisme se manifeste de façon différente dans les deux langues que nous avons choisies pour notre mémoire.

2^e extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
<p>Maureen: 'I'm not talking to you (...) Besides, I don't care if she sees her father naked. She can look at him all day if she wants to. Who cares?</p> <p>Frieda: You do, That's all you talk about.</p> <p>Maureen: It is not.</p> <p>Frieda: It is so. Boys, babies and somebody's naked daddy. You must be boy crazy. (...)</p> <p>Maureen: You all ready made. Mammy made.</p> <p>Frieda: You stop talking about my mama. (...)</p> <p>Maureen: Who said anything about your old daddy?</p> <p>(...)</p> <p>Maureen: What do I care about her old black daddy?</p> <p>Frieda: Black? Who you calling black?</p> <p>Maureen: You!</p> <p>Frieda: You think you so cute!'</p>	<p>Maureen : Je ne te parle pas (...) En outre, ça m'est égal qu'elle ait vu son père tout nu. Elle peut le regarder toute la journée si elle veut.</p> <p>Tout le monde s'en moque.</p> <p>Frieda : Pas toi. Tu ne parles que de ça.</p> <p>Maureen : C'est pas vrai.</p> <p>Frieda : Si. Les garçons, les bébés et un père tout nu. Tu dois être dingue des garçons.</p> <p>Maureen : T'es une petite fille bien sage. Une petite fille à sa maman.</p> <p>Frieda : arrête de parler de ma maman.</p> <p>Maureen : Qui est-ce qui a parlé de ton papa ?</p> <p>Maureen : Qu'est-ce que j'en ai à faire de son vieux père noir ?</p> <p>Frieda : Noir ? Qui tu traites de noir ?</p> <p>Maureen : Vous !</p> <p>F :Tu te crois si mignonne !</p>	<p>Maureen: No hablaba contigo. Además, tanto me da si ve desnudo a su padre. Por mi puede pasarse el día mirándole. Tanto me da.</p> <p>Frieda: ¿Seguro? Pues no hablas de otra cosa.</p> <p>Maureen: Mentira.</p> <p>Frieda: Verdad. Chicos, bebés y el papa de quien sea desnudo. Estas obsesionada. (...)</p> <p>Maureen: Todas sois iguales. Niñas de mama.</p> <p>Frieda: No hables de mi mama.</p> <p>Maureen: ¿Quién ha dicho nada de tu papa? (...)</p> <p>Maureen: ¿Que me importa a mi ese negro de su padre?</p> <p>Frieda: ¿Ese negro? ¿A quien llamas negro?</p> <p>Maureen: ¡ A todos vosotros!</p> <p>Frieda: ¿Y te crees una preciosidad?</p>

Ce deuxième extrait se situe au chapitre 4, l'avant dernier chapitre de l'hiver. Maureen Peal, la petite fille métisse offre une glace à Pecola et propose de faire une partie du chemin de retour de l'école avec elle, ainsi qu'avec Claudia et Frieda.

Les deux traductions de ce passage sont assez différentes et méritent toutes deux d'être analysées et comparées à l'original. Nous avons choisi ce dialogue entre Maureen Peal, petite fille métisse admirée de tous les enfants, et Claudia, Frieda et Pecola, précisément parce qu'il est très caractéristique du langage parlé entre petites filles noires dans les années 1940. Il faut donc prendre en considération qui parle, afin que le lecteur cible ait l'impression d'assister à une conversation enfantine qui tourne mal.

En quoi ces deux traductions sont-elles ethnocentriques ? Pour répondre à cette question, il convient donc d'analyser plus en détail ces versions.

Il semblerait que J. Guiloineau soit resté assez proche des signifiés¹¹³ de la version originale, au détriment de l'oralité fictive que cherche à recréer T. Morrison dans ses dialogues. Les négations sont rarement employées à l'oral, même par des adultes, et pourtant le traducteur français a choisi de les remettre « je ne te parle pas » ou encore « tu ne parles que de ça ». L'oralité est mise à mal par le traducteur tout au long du passage, bien qu'il respecte les signifiés de l'original. En effet, s'il est vrai que « Besides » signifie « en outre », il est difficilement imaginable de croire qu'une petite fille de onze ans, s'adressant à d'autres petites filles, emploie ce terme. Ce dialogue est principalement rédigé en anglais standard, ponctué néanmoins de nombreuses marques d'oralité, telles que les contractions, qui sont au nombre de quatre, ou encore la suppression du verbe être à deux reprises : « You all ready made » et « Who you calling black ? » Cette suppression est assez caractéristique du VNA, mais, le traducteur corrige à nouveau, comme dans l'extrait précédent, il gomme ce trait de langage et fait parler Frieda et Maureen comme deux petites filles du début du XX^e siècle, plutôt de classe sociale supérieure. Il s'agit donc d'une atteinte au vernaculaire, au profit de la langue koinê¹¹⁴, terme employé par A. Berman pour désigner les langues « cultivées ». ¹¹⁵ La traduction de la question rhétorique posée par Maureen l'atteste bien : « Tout le monde s'en moque ». L'emploi du verbe réflexif « se moquer » dans le sens de « ne pas y accorder

¹¹³ « Partie conceptuelle du signe, contenu du signe » in : <http://www.cnrtl.fr/definition/signifi%C3%A9//1>

¹¹⁴ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.64.

¹¹⁵ *Ibid*, p.64.

d'importance, être indifférent à quelque chose » est assez courante dans la littérature, et notamment dans les dialogues. Prenons par exemple cette citation d'Alphonse Daudet : « Il y va de la vie de mon frère. – Je me moque pas mal de votre frère. »¹¹⁶ Cependant, cette traduction, si elle imite bien l'oralité, ne correspond pas à la façon dont s'exprimerait une petite noire fille d'à peine dix ans en 1941, et elle constitue une surtraduction par rapport au très nonchalant « who cares ? » de l'original. Cette traduction relève donc de l'ennoblissement.¹¹⁷ Toutefois, il faut quand même admettre qu'elle est cohérente avec le « en outre » plus haut.

Enfin, le langage de J. Guiloineau dénote à la fin de l'extrait ce que nous pourrions qualifier ici de sous traduction ou de rationalisation,¹¹⁸ dans la question posée par Maureen qui déclenche véritablement la rage de Claudia et Frieda, et qui devient en français : « Qu'est-ce que j'en ai à faire de son vieux père noir ? » La traduction mot à mot est correcte, évidemment le mot « old » signifie bel et bien « vieux », « black », « noir » et « daddy » « père » encore qu'il s'agirait plutôt de « papa ».

Néanmoins, la traduction ne tient absolument pas compte du contexte ici, puisque la remarque de Maureen, qui est extrêmement fière de sa peau claire, est prononcée véritablement comme une insulte. D'ailleurs, la réponse de Frieda le signale bien, puisqu'elle lui répond qu'elle se croit « si mignonne », implicitement la peau claire est donc associée à la beauté et la peau foncée à la laideur, qui est un thème récurrent du roman.

Il s'agit donc de cette notion d'insulte que J. Guiloineau ne met pas assez en avant, car l'adjectif « old » ici prend plutôt la valeur de « celui-là ».

La traduction espagnole reprend également un espagnol dit standard, mais qui est néanmoins plus fidèle à l'original que la version française. J. Gubern a lui aussi remplacé la question rhétorique de Maureen par une affirmation, qui est cependant plus courante à l'oral en espagnol, plus proche du « ça m'est égal français ». Toutefois, la traduction espagnole laisse place à une ambiguïté au niveau du sens, qui n'est pas dans la version française. En effet, « you must be boy crazy » devient « tu dois être dingue des garçons » et « Estás

¹¹⁶ DAUDET, Alphonse, *Le petit Chose*, J. Hetzel, 1873, p.314.

¹¹⁷ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.57.

¹¹⁸ *Ibid*, p.53.

obsesionada » en espagnol. Le fait que le traducteur ait omis de mentionner le mot « garçon » n'est pas dénué d'importance, car la phrase fait référence à l'énumération de trois éléments qui la précèdent : les garçons, les bébés et un père tout nu (pour reprendre la version française).

Sans cette notion de garçon, Maureen en deviendrait plutôt obsédée par le sexe. Cette nuance n'est pas absolument essentielle dans la perception qu'elle fournit au lecteur cible et la version espagnole n'est pas complètement erronée, puisque l'élément implicite qui se cache derrière ce dialogue, c'est la relation incestueuse entre Pecola et son père Cholly, qui sera racontée plus tard. Il s'agit tout de même d'un processus de clarification. Toutefois, la version espagnole reste assez fidèle à la version originale dans cette traduction : « Que me importa a mi ese negro de su padre ? ». J. Gubern a substitué l'adjectif « old » pour le remplacer par ce « noir-là », qui donne au lecteur cible une idée de ce que voulait réellement dire Maureen, par cette insulte.

Nous remarquons donc après analyse que la version espagnole est plus proche de la version originale dans cet extrait.

En outre, nous nous proposons ici d'analyser trois autres nuances d'interprétation, qui varient entre les deux versions. La première nuance est de l'ordre du nombre de personnes à qui s'adresse la petite fille. Les différentes interprétations possibles résultent de la spécificité du polysystème anglais qui utilise le « you » à la fois pour le « tu » et le « vous ».

La deuxième est liée à cette polysémie du pronom « you » et la troisième est de l'ordre du *realia*.

La première se trouve à la phrase suivante : « You all ready made. » que la version française a traduit par « T'es une fille bien sage. », tandis que la version espagnole mentionne « Todas sois iguales ». Étant donné que les échanges se font principalement entre Maureen et Frieda, il est plausible qu'elle ne s'adresse qu'à elle. Dans ce cas de figure, le « all » ne prend plus le sens de « vous toutes », « vous autres » mais plutôt le sens hyperbolique de « t'es vraiment rien qu'une fille à maman ». Le traducteur espagnol a, quant à lui, interprété ce « all » dans un sens plus proche du « y'all » du Sud des États-Unis, qui assez répandu. En lisant les deux interprétations différentes, bien que l'on ne puisse évidemment pas établir quelle interprétation est la « bonne », la phrase suivante fait référence à ce que l'on appelle en

anglais une « mammy », ce qui pourrait signifier que Maureen s'adresse aux trois petites filles, terme que nous allons analyser. Il s'agit ici d'une clarification de la part des traducteurs, selon leur interprétation.

La seconde nuance d'interprétation entre les deux traductions a également trait à une question de différence de nombres de personnes concernées. En effet, suite à l'insulte de Maureen envers le père de Pecola, Cholly Breedlove, Frieda rétorque en ces termes « Who you calling black ? », ce à quoi Maureen répond par un simple « you ! » accusateur. L'anglais ne faisant pas la distinction entre le tu et le vous, ni entre le féminin et le masculin, il n'est pas possible de déterminer qui Maureen souhaitait véritablement englober dans ce « you ». Le traducteur français a choisi de garder l'ambiguïté : s'agit-il de Pecola et son père, ou bien Pecola, Frieda et Claudia ? La traduction espagnole prend parti à cet égard en choisissant « a todos vosotros ». Il s'agit donc de Pecola, Claudia, Frieda, et Cholly. L'on peut également souligner ici que la traduction de Jordi Gubern insiste sur le caractère injurieux de la remarque ; elle crée presque un clivage implicite que l'on ne retrouve pas dans la version française entre « vous autres les noirs laids » et « moi la petite fille mignonne à la peau claire ». Il semblerait ici que l'on soit confronté à ce que Berman appelle la destruction des systématismes.

Nous sommes ici confrontée à un *realia* qu'il est difficile d'adapter en français ou en espagnol. Le terme de « Mammy » en anglais ne signifie pourtant pas « maman », bien qu'il ait été rendu comme tel dans les deux traductions. En effet, il s'agit au contraire de l'archétype des femmes noires aux États-Unis au XX^e siècle qui, après l'abolition de l'esclavage, s'occupaient des familles blanches, notamment des enfants. T. Morrison consacre un chapitre tout entier, le chapitre cinq de l'hiver, à ces femmes à qui on apprend à prendre soin de familles blanches et non pas de leur propre famille. Cette référence n'est pas anodine de la part de Maureen, dont la famille ne cesse de « faire des procès » à tout le monde, selon les dires de la petite fille. De plus, le narrateur mentionne à plusieurs reprises que ses vêtements sont très soignés, et elle achète également une glace à Pecola, tandis que Claudia et Frieda ne peuvent pas s'en offrir et en meurent d'envie. La référence de Maureen à ces « mammies » semble être destinée à trois petites filles de classe moyenne, voire basse, et dont les mères s'occupent forcément de familles blanches. Nous pensons donc que Maureen s'adresse aux trois petites filles dans cet extrait. Une question demeure toutefois, pourquoi aucun des deux traducteurs n'a-t-il tenté de retransmettre cette notion de *mammy* en français ou en espagnol ? Il

semblerait que, dans cette même optique d'élimination du sociolecte ou des éléments qui révèlent la classe sociale des locuteurs, les traducteurs aient voulu supprimer cet aspect culturel qui pourrait ne pas être compris par le lecteur cible. Néanmoins, en substituant « mammy » par « maman », l'on élimine alors la notion de classe sociale, dont même des petites filles de onze ans sont conscientes, et l'importance que revêt l'argent pour les familles noires qui ont tant de mal à trouver leur place dans l'Amérique blanche de Franklin Roosevelt. L'effacement d'éléments culturels de ce type, a priori anodins, contribue à manipuler, involontairement peut-être, le propos de Toni Morrison qui dénonce les failles d'une société qui classe les personnes noires en « bon noir » ou « mauvais noir » selon leur classe sociale, leur teinte de peau et leur façon de s'exprimer. Les traducteurs français et espagnol ont donc procédé à une destruction des locutions.¹¹⁹

La comparaison des traductions de cet extrait met en lumière à la fois l'adaptation culturelle, au niveau du langage et du *realia* par les deux traducteurs, ainsi que des nuances de sens. Ces deux traductions soulignent également le caractère ethnocentrique des textes cibles, qui, délibérément ou non, il nous est impossible de le dire, gomme les particularités du texte, ainsi que son ancrage dans l'Amérique au penchant raciste de 1941. Le lecteur cible, en français comme en espagnol, perçoit moins le racisme et le mépris de classe de Maureen Peal envers les trois petites filles, presque comme si la traduction servait de prisme pour nuancer un propos jugé trop violent ou trop choquant. Nous analyserons plus avant dans une autre partie comment fonctionne l'autocensure dans la traduction des dialogues.

Reprenons la classification d'A. Berman des tendances déformantes dans la traduction ethnocentrique.

¹¹⁹ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.65.

Classification donnée par A. Berman appliquée au 2 ^e extrait de dialogue étudié	Version française	Version espagnole
Destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires	Je ne te parle pas. (...) En outre, ça m'est égal qu'elle ait vu son père tout nu. (...) Noir ? Qui tu traites de noir ? (...) T'es une petite fille bien sage. Une petite fille à sa maman.	Además, tanto me da si ve desnudo a su padre. (...) ¿Quién ha dicho nada de tu papa? ¡A todos vosotros! (..) Todas sois iguales. Niñas de mama.
Rationalisation	Qu'est-ce que j'en ai à faire de son vieux père noir ?	Ne s'applique pas à la version espagnole.
Destruction des rythmes	T'es une petite fille bien sage. Une petite fille à sa maman.	Todas sois iguales. Niñas de mama. (...) ¡A todos vosotros!
Clarification	Tu te crois si mignonne.	Estas obsesionada.
Destruction des locutions	T'es une petite fille bien sage. Une petite fille à sa maman.	Todas sois iguales. Niñas de mama.
Destruction des systématismes	Qui tu traites de noir ?	¡A todos vosotros!

Ce tableau de la classification d'Antoine Berman appliquée au deuxième extrait de notre analyse vise à reprendre les syntagmes précis ou morceaux de phrases qui témoignent d'une traduction ethnocentrique.

Nous avons placé certaines répliques dans plusieurs catégories, parce qu'elles constituent une destruction des rythmes et une destruction des systématismes par exemple.

3^e extrait à analyser.

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
Mr Henry: 'Back already? Frieda: Yes, sir. Mr Henry: Cream all gone? Frieda: We got candy instead. Mr Henry: You did huh? Ole sugar-tooth Greta Garbo. (...) Mr Henry: Bed' not mention it to your mother. She don't take to so much Bible study and don't like me having visitors, even if they good Christians.'	Mr Henry : Déjà revenues ? Frieda : - Oui, monsieur. Mr Henry : - Vous avez mangé vos glaces ? Frieda : On a acheté des bonbons à la place. Mr Henry : Ah oui ? Cette gourmande de Greta Garbo. (...) Mr Henry : Il vaut mieux pas en parler à votre mère. Elle n'aime pas trop l'étude de la Bible ni que j'aie de la visite, même si c'est de bonnes chrétiennes. »	Mr Henry: ¿Ya de vuelta? F: - si, señor. Mr Henry: - ¿Se acabó el helado? F: -En lugar de helado hemos comprado confites. Mr Henry: Confites, ¿eh? Greta Garbo es muy golosa. (...) Mr Henry: Mejor que no se lo comentéis a vuestra madre. Ella no aprecia demasiado los estudios bíblicos ni tampoco le gusta que reciba visitas, aunque sea de buenas cristianas.

Passons à présent à l'analyse du troisième extrait. Il s'agit du dialogue entre le locataire des MacTeer, Mr Henry, et Claudia et Frieda. Celles-ci l'ont surpris dans la cuisine avec les deux prostituées Chine et Ligne Maginot. Elles ne savent pas si elles doivent en parler à leur mère, Mrs MacTeer, qu'elles avaient une fois entendue dire qu'elle ne laisserait pas les prostituées manger dans ses assiettes. Mr Henry, conscient et honteux d'avoir été pris sur le fait, les envoie acheter des sucreries.

Nous avons choisi d'analyser cet extrait en raison du langage employé par Mr Henry, l'un des personnages qui recourt le plus au sociolecte dans le roman. Tout d'abord, l'échange entre lui et les jeunes filles débute par deux questions extrêmement courtes, dénuées de verbes conjugués. La première « Back already ? » est traduite également sans verbe dans les deux langues, ce qui fonctionne assez bien et qui parvient bien à imiter la structure de l'original

ainsi qu'à reproduire le ton nonchalant de la question. La seconde question de Mr Henry, assez similaire dans sa formulation et qui ne contient que trois mots perd de son mimétisme en français comme en espagnol, ce qui correspond à la fois à une destruction du vernaculaire et à une destruction du rythme.

En effet, le raccourci opéré en anglais par Mr Henry est considérable, la tournure est tellement elliptique qu'il lui serait impossible d'employer moins de mots et de parvenir quand même à communiquer. Ainsi, la phrase devrait être « Is the ice cream all gone ? » ou « Did you already finish your ice cream ? ». T. Morrison choisit délibérément de dépeindre son personnage masculin sous cet angle. Au cours de tout cet échange, il ne forme qu'une seule phrase conjuguée. Bien que la syntaxe française ne permette a priori pas de poser une question sensée en si peu de mots, il semble que le traducteur n'ait pas cherché à imiter cette syntaxe qui fait de Mr Henry un personnage peu loquace : « vous avez mangé vos glaces » est une phrase correcte du point de vue grammatical en français, qui comprend une adresse directe à ses interlocutrices, qui les inclut dans la question, ce qui n'est en aucun cas présent dans la question en anglais. Si la traduction espagnole n'est pas non plus très courte comme l'originale, elle reprend au moins la structure impersonnelle employée par Mr Henry. Ce n'est plus les enfants qui ont mangé la glace, mais c'est la glace qui a disparu, qui s'est presque enfuie. La tournure française est donc bien moins imagée.

La réponse suivante de Mr Henry est une façon hautement idiomatique de s'adresser à un enfant. « You did huh? » marque bien l'oralité dans le discours, c'est la réponse que l'on fait à un enfant qui n'a pas fait exactement ce qu'on lui avait dit, mais dont la désobéissance comporte un certain charme, une certaine malice qui fait qu'on ne peut rien lui reprocher.

Ces trois mots prononcés par Mr Henry semblent presque dire à Claudia : « quelles sacrées petites filles, je vous avais donné de l'argent pour acheter une glace et vous voilà revenues avec des bonbons. », tandis que le « ah oui ? » français dénote bel et bien une certaine surprise, c'est vrai, mais aucune affection comme dans la version originale, caractéristique d'une destruction du rythme.

Nous avons décidé de ne pas analyser en détail la version espagnole de cet extrait, car cette traduction est beaucoup plus fidèle à l'original. Tout d'abord, le traducteur choisit une tournure impersonnelle dans la question « se acabó el helado ? », ainsi qu'une expression plus adaptée à des enfants dans la réponse de Mr Henry « Confites, ¿eh ? ». Notons

néanmoins que le traducteur a légèrement modifié le sens de l'original dans la traduction de la phrase suivante : « She don't take to so much Bible study », qui est devenue en espagnol « Ella no aprecia demasiado los estudios bíblicos ». Cette phrase signifie plutôt : « elle n'apprécie guère que j'étudie tant la Bible ». Si le sens avait été celui que J. Gubern lui a donné en espagnol, la phrase en anglais aurait été la suivante : « She don't take to Bible study so much. » Cependant, nous avons estimé que la version espagnole était plus fidèle à l'original.

Reprenons la classification d'A. Berman appliquée à l'analyse de ce troisième extrait.

Classification donnée par A. Berman appliquée au 3 ^e extrait de dialogue étudié	Version française	Version espagnole
Destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires	Vous avez mangé vos glaces ? (...) Ah oui ? Cette gourmande de Greta Garbo. Il vaut mieux pas en parler à votre mère.	Ne s'applique pas à la version espagnole.
Destruction du rythme	Vous avez mangé vos glaces ? (...) Ah oui ? Cette gourmande de Greta Garbo.	Ne s'applique pas à la version espagnole.

Dans ce tableau récapitulatif, nous avons décidé de placer les mêmes expressions dans les deux catégories, puisque, après analyse, nous avons estimé que la traduction portait atteinte au rythme, au vernaculaire, et de manière plus générale, à la façon singulière de s'exprimer de Mr Henry, comme en témoignent ses tournures elliptiques.

4^e extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
<p>C: 'Mama gone get us. F: No she ain't. Besides, she can't do nothing but whip us. (...) F: That big fat lady. She lives over you. (...) F: Your mama let you go in her house? And eat out of her plates? P: She don't know I go. Miss Marie is nice. They all nice. (...) P: Who? Miss Marie? She don't bother nobody. (...) F: Then how come your mama don't let you go in her house if she so nice? (...) F: Oh, come on, Pecola, what you telling all that junk for? P: It ain't junk. (...) Mrs Breedlove: I'm gone get the wash. You all stand stock still right there and don't mess up nothing.'</p>	<p>C: Maman va nous chercher. F : Non. Et si elle nous bat, qu'est-ce que ça fait ? (...) F : Tu sais, la grosse dame. Elle habite au-dessus de chez toi. (...) F : Ta maman te laisse aller chez elle ? Et manger dans ses assiettes ? P : Elle ne sait pas que j'y vais. Miss Marie est très gentille. Elles sont toutes très gentilles. P : Qui ? Miss Marie ? Elle n'embête personne. F : Alors pourquoi est-ce que ta maman ne veut pas que tu ailles chez elle si elle est tellement gentille ? F : Allez, Pecola, pourquoi est-ce que tu nous racontes des menteries ? P : C'est pas des menteries. Mrs Breedlove : Je vais chercher le linge. Ne bougez pas et ne touchez à rien.</p>	<p>C : Mama va a meternos mano. F : Que no. Además, lo único que puede hacer es zurrarnos. (...) F: Esa señora alta y gorda que vive encima de vuestra casa. (...) F: ¿Tu mama te deja ir a su casa? ¿Y comer en sus platos? P: ¿Quién? ¿Miss Marie? Es incapaz de molestar a nadie. F: Entonces, ¿por qué tu mama no te deja ir a su casa si es tan buena persona? (...) F: Anda, vamos, Pecola, ¿para qué nos cuentas esas trolas? P: No son trolas. Mrs Breedlove: Voy a buscar la ropa. Os estaréis aquí sin mover un dedo y no revolveréis nada ¿entendido?</p>

Tout d'abord, cet extrait se situe dans le premier chapitre de printemps du roman, divisé en saisons, alors que Frieda est victime d'attouchements sexuels de la part du locataire des MacTeer, Mr Henry. Claudia trouve sa sœur en train de pleurer et celle-ci lui explique qu'elle a peur d'être « gâchée »¹²⁰, comme les prostituées, et les deux petites filles décident donc d'aller demander à Pecola du whiskey, car son père est toujours soûl, pour éviter de connaître le même sort. Elles tombent sur l'une des prostituées, qui leur indique que Pecola se trouve avec sa mère dans la maison de la famille blanche pour laquelle elle travaille. Nous avons choisi d'étudier ce dialogue, d'abord pour son importance au niveau de l'intrigue, mais également parce qu'il met en avant différents aspects de la traduction du sociolecte.

Ici, les traductions illustrent la destruction du vernaculaire, la destruction des systématismes et l'appauvrissement qualitatif.

En premier lieu, il convient de s'intéresser à nouveau à l'adjectif « besides », qui est employé très souvent par plusieurs personnages du roman. Nous avons mentionné plus haut le fait que ce « besides » avait été traduit par le traducteur J. Guiloineau par la locution « En outre » dans la bouche de la petite fille métisse Maureen Peal. De ce point de vue, la traduction des dialogues manque de cohérence puisque le traducteur transforme ce « besides » en un faible « et », ce qui est une conséquence très fréquente de la destruction de systématismes selon Antoine Berman¹²¹. En effet, il s'agit bel et bien de deux dialogues différents, néanmoins, il n'y a rien qui justifie que Maureen Peal parle un français plus soutenu que ses camarades de classe, hormis sa couleur de peau, nous sommes donc face à une inconstance qui n'est pas justifiée. Le traducteur espagnol, quant à lui, a recouru à la même formule dans les deux cas « Además », ne faisant ainsi aucune distinction entre les petites filles. L'absence de cohérence globale dans la version française des dialogues est surprenante. Si l'on présuppose que Jean Guiloineau s'est efforcé de faire une distinction entre les deux jeunes filles pour souligner comment le racisme peut se manifester dans le langage, il semble faire fi de ces différences dans le dialogue que nous choisissons d'étudier ici.

¹²⁰ Notre traduction.

¹²¹ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

En second lieu, il convient de reprendre ici les caractéristiques morphosyntaxiques du sociolecte présentes dans ce dialogue telles qu'énoncées par William Labov¹²² :

1. L'effacement de la copule : ici notamment « What you telling all that junk for ? » ou encore « They all nice ».

2. La présence de marqueurs aspectuels qui modifient la forme verbale. Ici, ce que l'on appelle communément le « going to future », qui renvoie à un futur proche, prend une forme raccourcie à la fois visuellement et à l'oral. En effet, « Mama gone get us » reprend le participe passé du verbe « to go » « gone », qui devrait en réalité être « is going to », voire « gonna » si l'on se place dans le cadre d'un dialogue qui imite l'oralité. La réponse de Mrs Breedlove emploie également cette modification, qui est très courante en vernaculaire noir américain, car la prononciation à l'oral de « gone » est très proche de celle de « gonna », tout en permettant de raccourcir le mot, ce qui constitue une caractéristique essentielle du vernaculaire noir américain, qui a tendance à supprimer des mots.

3. La double négation et l'emploi du morphème « ain't » : « No she ain't. » et « She can't do nothing but whip us. » ou encore « she don't bother nobody ».

4. La simplification de certaines formes verbales « she don't » pour « she doesn't » et la suppression du « s » de la troisième personne, par exemple « your mama let you go ».

L'analyse permet donc d'identifier au moins quatre aspects propres à l'anglais non standard présents dans ce dialogue. Selon Berman, « l'effacement des vernaculaires est donc une grave atteinte à la textualité des œuvres en prose. »¹²³ À la lecture des versions espagnole et française, il apparaît évident que le VNA tel que nous l'avons analysé n'a pas été traduit, ou plutôt a été adapté à la langue standard. Toutefois, A. Berman soutient également que « malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. Seuls les koinai, les langues « cultivées », peuvent s'entretendre. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors pas celui de dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original. »¹²⁴ En effet, si J. Guilloineau s'était attelé à traduire le VNA par ce que l'on a longtemps désigné comme le « parler petit nègre » qui consiste simplement à ajouter des fautes de façon assez aléatoire à

¹²² LABOV, William, KIHM, Alain, *Le parler ordinaire la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Les éditions de minuit, 1978, p.43. et

LABOV, William, *Sociolinguistique*, Éditions de Minuit, 1976. In : LAPPIN-FORTIN, Kerry, *Traduire le Black English (« C'est comme ça des fois »)*, volume 61, numéro 2, Presses de l'université de Montréal, pp. 459-478.

¹²³ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.64.

¹²⁴ *Ibid*, p.64.

la syntaxe française ou à ne pas conjuguer les verbes, la traduction aurait été tout simplement raciste.

Cependant, confronté à un tel dilemme, le traducteur doit-il s'avouer vaincu face à toute forme d'anglais non standard, qui n'a pas d'équivalent en français ou en espagnol en l'occurrence ? Notre mémoire vise à démontrer qu'une traduction du vernaculaire noir américain qui ne soit ni raciste ni ethnocentrique est possible. Prenons ici l'exemple de la traductrice Françoise Brodsky qui a traduit le roman de Zora Neale Hurston paru en 1937, intitulé *Their eyes were watching God*. La version française de ce roman, *Une femme noire*, comporte de nombreux marqueurs du VNA, notamment dans les dialogues, qui ont été traduits. Kerry Lappin-Fortin décrit la méthode employée par Françoise Brodsky pour traduire le VNA en ces termes :

« Lorsque *Une femme noire* sort en 1993, Brodsky explique ses choix de traduction ainsi (Brodsky 1993 : 17-18) : « [...] agglutiner les mots (n'fait, jsuis, jui...) ou, lorsque cela n'était pas possible, remplacer l'apostrophe par un tiret (c-que, m-marier...) » ; sur le plan morphologique, elle a procédé « [...] en supprimant les négations, les subjonctifs et les génitifs, ou en usant de redondances, entre autres pour rendre le 'double passé composé' » ; enfin, elle a choisi de traduire littéralement, lorsque possible, les mots pseudo-savants ou inventés, tel monstropole pour « monstropolous ». Surtout, en tentant de reproduire les effets de style, les nombreuses allitérations, répétitions et rimes internes, elle a procédé intuitivement « [...] pour se lancer dans un travail de re-création, un texte 'à la manière de' [...] par un système de compensation ou de déplacement » Particulièrement ingénieuse est la solution à laquelle Brodsky est arrivée en s'inspirant d'une variété non hexagonale du français pour traduire le « double » passé composé et d'autres doublons caractéristiques du VNA : [j]'ai donc décidé d'user de redondances là où c'était possible : ah done scorched up my meat devient j'ai rôti-roussi mon bout d viande, the youngun had done got over de fence devient lgamin avait sauté-franchi la clôture. [...] Notons que le français des Caraïbes a fréquemment recours à des procédés similaires [...] des mots inventés [...] des verbes tirés de noms (propreter la défunte [...]) ou des mots unis par un tiret [...] Je me suis donc plongée dans les auteurs des îles, pour la musicalité de la phrase et pour la construction de certains termes. »¹²⁵

¹²⁵ Brodsky, Françoise (1993) : Notes sur la traduction. In: Z.N. Hurston, *Une femme noire*. Paris: Le Castor Astral. IN : LAPPIN-FORTIN, Kerry, *Traduire le Black English* (« C'est comme ça des fois »), volume 61, numéro 2, Presses de l'université de Montréal, pp. 459-478.

Cette analyse est très intéressante car elle livre non seulement des pistes possibles pour la traduction du VNA qui ne soit pas ethnocentrique, propose de s'inspirer du français des Caraïbes et fournit des exemples d'une traduction qui puisse permettre au lecteur cible de se plonger dans un texte qui soit plus proche de celui de l'auteur.

Enfin en dernier lieu, il convient de s'intéresser au vocabulaire employé par les traducteurs français et espagnol dans ce dialogue, et plus précisément à la traduction du mot « junk ».

Les deux versions méritent d'être analysées, en cela qu'elles divergent non seulement entre elles, mais s'éloignent également largement de l'original. Le dictionnaire Merriam Webster définit le mot « junk » lorsqu'il est employé comme substantif, en ces termes :

« 1. Something of poor quality : trash

2. something of little meaning, worth or significance.¹²⁶ », tandis que le Cambridge dictionary le définit ainsi : « things that are considered to be useless, worthless, or of low quality. »¹²⁷ en anglais des États-Unis. Le mot est donc correct en anglais standard, bien que très familier, et désigne donc ce dont on doit se débarrasser, ou ce qui n'a pas d'importance. »

Conformément à ce qu'A. Berman appelle la destruction des systématismes¹²⁸, nous observons donc que cette démarche ponctuelle manque extrêmement de cohérence, puisqu'une petite fille qui utilise la négation dans un discours oral « elle ne sait pas », par exemple, connaîtrait certainement le mot mensonge, qui, de plus, est enseigné aux enfants dès leur plus jeune âge. Cette traduction manque donc d'à propos, tout comme celle de J. Gubern, pour des raisons différentes. En effet, ce dernier emploie le substantif, assez familier de « trola », qui signifie selon le *diccionario general de la lengua espoanola*, « engano, falsedad, mentira », et qui trouve son origine dans le mot « hadrolla » ou « fadrolla », devenu « adrolla ». Bien que familier, l'emploi de ce substantif est très peu courant, et très inhabituel de la part d'une petite fille. Il est donc étonnant que le parti pris de J. Gubern ait été de transformer le langage de la petite fille pour le rendre finalement plus littéraire.

¹²⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/junk>

¹²⁷ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/junk>

¹²⁸ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

La dernière partie du dialogue que nous nous proposons d'analyser ici est l'intervention de Mrs Breedlove qui s'adresse aux trois petites filles. Il s'agit ici d'un appauvrissement qualitatif. L'expression « to stand stock still » remonterait au quinzième siècle et signifie rester complètement immobile, comme un tronc d'arbre ou une plante. « Wash », « stand stock still » et « mess » constituent une allitération en « s » assez forte dans la prise de parole de Mrs Breedlove, pourtant très courte. Celle-ci est intéressante lorsque lue à voix haute, elle dénote une certaine méchanceté, un sifflement similaire à celui d'un serpent, et une certaine autorité, qui ne sont pas imitées dans les deux traductions. Dans la traduction, on ne retrouve pas de d'effet de style destiné à imiter la version originale. De plus, la traduction française ne parvient pas à communiquer la véhémence de l'injonction originale, avec le faible « ne bougez pas ». La version espagnole fait appel à l'hyperbole « sin mover un dedo », qui retransmet bien l'aspect autoritaire de la consigne donnée aux enfants. Cet aspect n'est pas anodin dans le déroulement de l'histoire puisque Pecola va renverser une tarte myrtille toute chaude que sa mère avait préparée pour la petite fille blanche de la famille pour laquelle elle travaille et se brûler. Elle va ensuite être fortement réprimandée par sa mère. Le choix de cette expression « stand stock still », qui semble a priori être une exagération dans la bouche de Pauline Breedlove, comporte en réalité une certaine importance dans la narration, puisque Pecola subira ensuite les conséquences de ses gestes.

En outre, aucune des deux traductions ne prête attention à la traduction du VNA dans cette intervention, dans une optique ethnocentrique à nouveau de destruction des réseaux langagiers vernaculaires. Soit, il semblerait que le sens global soit rendu dans les deux versions, mais les deux traducteurs ont dissocié complètement le fond de la forme, presque comme si cette dernière n'avait aucune incidence sur la première.

Reprenons la classification d'A. Berman appliquée à l'analyse de ce quatrième et dernier extrait de cette première partie de l'analyse.

Classification donnée par A. Berman appliquée au 4 ^e extrait de dialogue étudié	Version française	Version espagnole
Destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires	Maman va nous chercher. (...) Elle ne sait pas que j'y vais. (...) Elle n'embête personne.	Mama va a meternos mano. (...) Entonces, ¿por qué tu mama no te deja ir a su casa si es tan buena persona?
Appauvrissement qualitatif	Non. (...)	Que no. (...) No son trolas.
Destruction des rythmes	Et si elle nous bat qu'est-ce que ça fait ? (...) Pourquoi est-ce que tu nous racontes des menteries ? (...) Ne bougez pas et ne touchez à rien.	Es incapaz de molestar a nadie. (...) ¿para qué nos cuentas esas trolas? (...) Os estaréis aquí sin mover un dedo y no revolveréis nada ¿entendido?
Destruction des systématismes	Et si elle nous bat qu'est-ce que ça fait ?	Además, lo único que puede hacer es zurrarnos.

Comme nous l'avons observé dans notre analyse, l'on retrouve plusieurs tendances déformantes propres à la traduction ethnocentrique, notamment dans la traduction du morphème « ain't » ou encore dans la suppression des « fautes » du VNA.

B-Analyse de l'eye dialect dans les dialogues de *The Bluest Eye* dans les traductions française et espagnole

Nous avons précédemment évoqué ce qu'est l'*eye dialect* et quelles en sont ses caractéristiques. Toutefois, il convient ici de s'intéresser plus précisément aux traductions de l'*eye dialect* présent dans le roman. L'*eye dialect* dans les dialogues ne concerne pas tous les personnages, au contraire, il n'est pratiquement employé que lorsque Pauline Breedlove s'exprime, et répond donc à une fonction précise :

« The representation of phonetic features occurs generally within fictive dialogue, monologue or any discourse of characters or narrators and its function can vary. It is mostly used in narrative forms with realistic foundations and its main purposes are the following:

- 1) To reflect dialect, ethnolect, sociolect or a special accent in order to portray a realistic and/or critical fictional world.
- 2) To reflect spontaneous and dynamic everyday speech in order to create realistic fictive dialogue.
- 3) To create idiolect with the aim of characterizing a specific character. »¹²⁹

Nous nous trouvons ici confrontée au troisième cas de figure tel qu'énoncé par J. Brumme, puisque ces marqueurs aspectuels ont bien pour fonction de caractériser Pauline, et de la différencier des autres personnages. Prenons ici l'exemple d'une phrase qui se trouve entre guillemets au sein de la narration, ce qui vise à signaler que ce sont les mots exacts du personnage qui sont retranscrits. Nous sommes alors au chapitre 3 de l'automne, qui décrit la vie des Breedlove dans une boutique abandonnée.

Le narrateur omniscient nous fait ensuite entrer dans la tête de Pauline Breedlove, qui remercie le Christ que son mari soit un ivrogne, lui laissant ainsi jouer son rôle de martyr. Elle prie toute de même pour que Jésus l'assassine : « strike the bastard down from his pea-knucle of pride. »¹³⁰

L'*eye dialect* est très important dans ce contexte, en ceci qu'il permet de créer un lien entre le lecteur et le personnage, par l'intermédiaire du narrateur. En effet, l'on sait que

¹²⁹ BRUMME, Jenny, *The translation of fictive dialogue*, Rodopi, 2012, p.206.

¹³⁰ MORRISON, Toni, *The Bluest eye*, Vintage, 1999, p.40.

Pauline est une femme très croyante qui se rend très souvent à l'église pour écouter la messe notamment. Bien que le narrateur ne le mentionne pas explicitement, au vu de la façon dont est racontée la vie de Pauline Breedlove, nous sommes en mesure de présupposer qu'elle ne sait pas lire, ou qu'en tout cas, elle lit peu. Cependant, le mot « pinnacle » relève du langage standard, assez soutenu.

Le dictionnaire Merriam Webster le définit en ces termes :

« an upright architectural member generally ending in a small spire and used especially in Gothic construction to give weight especially to a buttress

2: a structure or formation suggesting a pinnacle
specifically: a lofty peak

3: the highest point of development or achievement : ACME ». ¹³¹

Il ne s'agit donc pas d'un mot que l'on entendrait couramment à l'oral, et l'on peut ici supposer que Pauline Breedlove l'emploie car elle l'a déjà entendu, dans un contexte biblique notamment.

En effet, le mot est présent à deux reprises dans les versets de la Bible ; Matthieu 4 :5 et Luc 4 :9, qui sont respectivement en anglais :

« Then the devil taketh him up into the holy city, and setteth him on a pinnacle of the temple »¹³² et « And he took him to Jerusalem and set him on the pinnacle of the temple and said to him, "If you are the Son of God, throw yourself down from here". »¹³³

Il est donc très significatif que Pauline Breedlove emploie ce mot, ce qui vise à la placer dans un rapport d'égalité avec les martyrs de la Bible, sans pour autant comprendre véritablement le mot, ce qui confère une dimension comique au personnage, qui se veut martyr, sans pour autant comprendre le signifié du mot. « Pea-knuckle » pour « pinnacle » est évidemment intraduisible, puisqu'il s'agit d'un homophone. Le choix de ces deux mots, qui viennent remplacer le substantif « pinnacle », est intéressant, car le fait que T. Morrison place dans la

¹³¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pinnacle>

¹³² <https://biblehub.com/matthew/4-5.htm>

¹³³ <https://biblehub.com/luke/4-9.htm>

bouche de son personnage les deux mots de « pea » et « knuckle », qui n'en forment qu'un dans l'esprit de Pauline Breedlove, n'est pas anodin.

En effet, l'association des deux, traduite littéralement, deviendrait : « le faire tomber de son orgueil de l'articulation de la taille d'un pois », et ce mélange de deux éléments si triviaux, éloignés de la Bible et de la dimension spirituelle que cherche à se donner Pauline Breedlove contribue à la fois à créer l'effet comique et à mettre en avant la personnalité de cette dernière. Il est également important que les mots choisis renvoient tous deux au champ lexical de la nourriture. En effet, si « pea » se traduit toujours par « pois », « knuckle » peut être soit « articulation », comme nous l'avons traduit dans notre version mot à mot, mais peut aussi désigner « a cut of meat consisting of the tarsal or carpal joint with the adjoining flesh »¹³⁴, comme défini dans le dictionnaire Merriam Webster. La tentative de spiritualité de Pauline Breedlove la ramène donc inexorablement à sa condition triviale de femme noire victime de racisme internalisé et dont la fonction dans la société se limite à prendre soin des familles blanches en cuisinant pour eux. Ainsi, la traduction de cette phrase écrite en *eye dialect* doit répondre à certains critères et tenter de reproduire ce même effet.

« Pronunciation spellings ('that' as dat in the speech of African American characters,) "eye dialect" (enuff instead of 'enough') or respellings (gonna instead of 'going to') are accepted to varying degrees in different literary traditions. And while original works may be more innovative and tolerant of non-standard and oral traits, translated works are often more conservative not only than their source texts but also than comparable texts written originally in the same language. »¹³⁵

L'on est donc en mesure de se demander : comment les deux traducteurs ont-ils fait face à ce problème traductif ?

Tout d'abord, la traduction française de J. Guilloineau est la suivante : « faire tomber ce salaud de son « pied de stalle » d'orgueil »¹³⁶. Celle-ci mérite d'être commentée, puisque le traducteur n'a pas, face à l'*eye dialect*, recouru à la stratégie d'évitement ou de négation, comme il l'a fait à plusieurs reprises pour le sociolecte. La démarche cherche à répondre aux

¹³⁴ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/knuckle>

¹³⁵ BRUMME, Jenny, *The translation of fictive dialogue*, Rodopi, 2012, p.22.

¹³⁶ MORRISON, Toni, Traduction de Jean Guilloineau, *L'œil le plus bleu*, Éditions 10/18, 2017, p.49.

attentes du lecteur, en ce sens que la traduction essaie de reproduire la stratégie de l'auteur quant à la caractérisation qu'elle fait de Pauline Breedlove, comme nous l'avons mentionné plus haut. Le traducteur reprend donc le substantif « piédestal », qui dénote un langage soutenu, que l'on n'entendrait pas couramment dans une conversation, et le transforme en trois mots « pied de stalle ». Le mot « pied » est un homophone de la première syllabe de « piédestal », et vient bien rappeler l'aspect trivial de la condition de Pauline, à laquelle elle ne peut pas échapper. En ce qui concerne le mot « stalle », qui existe également en français, il est défini ainsi par le trésor de la langue française :

« Chacun des sièges fixes en bois sculpté, à dossier élevé et à fond mobile, séparés les uns des autres par des accotoirs communs, qui sont disposés, sur deux ou trois rangées, de part et d'autre du chœur d'une cathédrale ou d'une église abbatiale et sur lesquels les membres du clergé prennent place pendant les offices. »¹³⁷

Avec l'usage de ce troisième mot, qui suit la préposition « de » pour remplacer « knuckle », la traduction parvient moins bien à transmettre ce que nous avons évoqué plus tôt, puisqu'il est absolument invraisemblable que Pauline Breedlove puisse ou ait pu employer ce mot dans son quotidien.

Toutefois, le traducteur a choisi un mot qui n'est pas dénué d'intérêt, car « piédestal » est présent au verset 11 :38 de Daniel : « Toutefois il honorera le dieu des forteresses sur son piédestal ; à ce dieu, que ne connaissaient pas ses pères, il rendra des hommages avec de l'or et de l'argent, avec des pierres précieuses et des objets de prix. »¹³⁸ Si l'on adapte donc le mot « pinnacle » à un contexte français, il serait possible que Pauline l'ait été entendu à l'église.

La traduction française semble donc être assez bien parvenue à reproduire les nuances de l'original, à l'exception près du choix du mot « stalle » et de l'ajout des guillemets autour de « pied de stalle », qui ne sont pas présents dans l'original et qui viennent nuire à la traduction. En effet, la narratrice retransmet la phrase « mot à mot » prononcée par Pauline, afin de créer

¹³⁷ <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/stalle> Premier sens du terme.

¹³⁸ <https://sainte bible.com/daniel/11-38.htm>

ce lien narrateur/Pauline/lecteur, que le traducteur vient fragiliser ici en ajoutant ces guillemets qui signalent la faute dans le mot, faute dont le lecteur et le narrateur sont évidemment conscients à la lecture.

En revanche, le traducteur espagnol a opté pour une stratégie de neutralisation de la voix unique du personnage. Selon J. Brumme, « Neutralization strategies pose a challenge to the preservation of emotive overtones, which are essential devices in the stereotyping of popular characters. »¹³⁹

La phrase traduite en espagnol est la suivante : « Arrancarle a aquel bastardo su orgullo de pavo real. »¹⁴⁰ Le traducteur a pris le parti de remplacer le jeu d'homophonie qu'a créé l'auteur sur ce mot par une métaphore. Bien que le langage imagé constitue l'un des éléments fondateurs du VNA, l'enjeu n'est ici pas le même, précisément parce qu'il s'agit de caractériser le personnage de Pauline Breedlove en particulier, et non de reproduire aléatoirement une caractéristique du sociolecte. Il s'agit ici et d'un appauvrissement qualitatif et d'une destruction des réseaux sous-jacents¹⁴¹, en cela que cette phrase permet de caractériser le personnage de Pauline, en accord avec ses paroles dans la suite du roman.

En effet, la métaphore ne reprend pas une expression existante en espagnol, mais elle n'est pas pour autant très créative, car le paon est très souvent associé à la notion d'orgueil. En outre, la version espagnole aurait pu utiliser un animal qui fait écho à la Bible, et qui symbolise aussi la fierté tel que l'aigle ou le lion. La traduction espagnole supprime à la fois l'aspect biblique qui contribue à faire de Mrs Breedlove un martyr, et une croyante très pratiquante, et l'aspect trivial et pragmatique de l'erreur dans le mot soutenu remplacé par des éléments de la vie quotidienne.

Cette neutralisation de la voix du personnage, en lui retirant le caractère unique de son intervention, contribue donc bel et bien à une forme de stéréotypisation de la femme noire dans la fiction. En effet, si l'on se place dans cette optique traductive, on admet alors qu'une caractéristique propre au VNA, ici le langage imagé en l'occurrence, peut bien remplacer un autre aspect de ce sociolecte. Ainsi, selon la version de J. Gubern, les procédés du VNA sont

¹³⁹ BRUMME, Jenny, *The translation of fictive dialogue*, Rodopi, 2012, p.206.

¹⁴⁰ MORRISON, Toni, Traduction de Jordi Gubern, *Ojos azules*, Debolsillo, 2015, p.55.

¹⁴¹ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

interchangeables. De plus, nous avons observé que cette occurrence de *l'eye dialect* relève de l'idiolecte, en cela que cette faute sur le mot « *pinnacle* » a une fonction narrative, qui est de caractériser le personnage de Mrs Breedlove. En remplaçant cette faute par une métaphore, J. Gubern supprime cet aspect unique de la personnalité de Mrs Breedlove. Cette notion d'interchangeabilité des caractéristiques du VNA relève bien de l'ethnocentrisme, puisqu'elle laisse de côté la spécificité de chaque personnage. Mrs Breedlove perd de son individualité dans la version espagnole en s'exprimant ainsi, le lecteur pourrait très bien attribuer cette prise de parole à Mrs MacTeer ou à toute autre femme noire du roman.

Reprenons la classification d'A. Berman appliquée à ce cinquième extrait.

Classification donnée par A. Berman appliquée au 5 ^e extrait d' <i>eye dialect</i>	Version française	Version espagnole
Destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires	Faire tomber ce salaud de son « pied de stalle » d'orgueil ».	Arrancarle a aquel bastardo su orgullo de pavo real.
Appauvrissement qualitatif	« pied de stalle »	orgullo de pavo real
Destruction des rythmes	Ne s'applique pas à la version française.	su orgullo de pavo real

Les traductions de ce cinquième extrait portent surtout atteinte à la qualité du texte et du jeu de mot, tandis que la version espagnole va encore plus loin dans l'exotisation du VNA.

Passons à présent à l'analyse du sixième passage.

L'*eye dialect* peut prendre différentes formes et avoir diverses fonctions dans la narration, notamment de caractériser un personnage. Nous avons observé que Jean Guiloineau et Jordi Gubern recourent tous deux à une stratégie de négation du sociolecte et de l'*eye dialect* dans leurs traductions, à des degrés qui varient selon les passages. Ils se placent ainsi dans la continuité de la démarche de Coindreau traduisant l'œuvre de Faulkner.

« En somme, pour nous résumer, le parti-pris de Coindreau face au vernaculaire noir consiste en une attitude à double volet, apparemment sereine dans sa théorisation, en réalité contradictoire dans son application. D'une part, il proclame l'impossibilité d'une restitution et préconise l'éviction ; de l'autre, il la réintroduit subrepticement et se replie pour ce faire sur le procédé que lui-même anathématisait. En outre, le rejet systématique et maintes fois répété, dont il fait montre à l'égard de l'accent noir ne s'applique pas uniformément, ni avec la même rigueur, envers les autres accents, comme nous l'avons vu. Si un Italien ou un Allemand conservent les inflexions de leur langue d'origine, les Noirs, eux, succombent au classicisme bourgeois de leur interprète. Toutefois, gardons-nous de conclure hâtivement à un parti-pris ségrégationniste déguisé : le traducteur s'en tient scrupuleusement à ce que lui permettait sa société, quitte à contredire sa propre théorie. »¹⁴²

Cette remarque de B. Vidal sur l'absence d'uniformité dans la traduction des accents est particulièrement adaptée à un passage précis dans le roman qui nous intéresse, à savoir, le moment de la rencontre entre Yacobowski, l'épicier blanc et immigré polonais et Pecola. Ce dialogue, bien que très court, mérite d'être analysé plus en détail, notamment parce que la traduction française correspond parfaitement à la description du manque de cohérence donnée par B. Vidal.

¹⁴² VIDAL, Bernard, *Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain : enjeux, réalité, réception à propos de The Sound and the Fury*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, 1991, pp.151-188.

6^e extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
Christ. Kantcha talk ?	Mon dieu.	-Cristo, ¿no puedes hablar?
Well, why'nt you say so?	Pouvé pas parlère ?	- Bien, ¿por qué no lo dices?
One? How many?	Alors pourquoi pas dire ? Un ? Combien ?	¿Una? ¿Cuantas?

Dans cette scène, Pecola Breedlove vient acheter des bonbons chez l'épicier mais ne prononce qu'un seul mot (en anglais en tout cas), « them » (« esas », et « ceux-là » dans les deux traductions que nous analysons ici). Ce manque de communication de la petite-fille, ou plutôt sa timidité en général, déplait fortement à l'épicier, qui répond de façon assez agressive.

L'*eye dialect* se manifeste dans ce dialogue tout d'abord par le « Kantcha » qui devient un seul mot, contraction de « Can't you », structure grammaticale qui est également fautive. Le K majuscule remplace ici le C et le « you », devient « cha » à l'oral. La tournure est donc très elliptique puisque la phrase correcte devrait être « do you not know how to talk ? ».

Dans la deuxième phrase, le « why didn't you say so ? » devient « why'nt » qui marque également l'oralité et la familiarité des mots que l'on ne se donne pas la peine de prononcer. Toutefois, les marqueurs d'*eye dialect* et la suppression de mots ne signifient pas pour autant que Yacobowski possède un accent prononcé. Au contraire, il semble plutôt s'exprimer dans un anglais américain standard, très familier. En effet, la présence de « cha » en convainc, puisque cette tournure remplace souvent le « you » dans plusieurs expressions familières en anglais américain. L'on peut citer par exemple « you betcha », ou « dontcha know it », qui sont originaires du Minnesota mais que l'on pourrait entendre dans différents états des États-Unis.

L'épicier Yacobowski de la version originale ne semble donc pas avoir d'accent étranger, et il faut également tenir compte du fait que l'épicier peut être un « immigré » de la deuxième génération et avoir grandi dans l'Ohio. Ainsi, pourquoi Jean Guiloineau, sur la base de cet *eye dialect* et ne s'en étant pas préoccupé auparavant décide-t-il de donner à Yacobowski un

accent, qu'il estime « polonais ». Il s'agit ici d'une forme d'exotisation du vernaculaire¹⁴³, qui pourtant n'en est pas véritablement un dans l'original, puisqu'il s'agit d'une forme d'*eye dialect* qui joue avec l'anglais standard. Cependant, Jean Guiloineau décide d'exotiser ce qu'il estime être une forme de dialecte.

En outre, ses choix traductifs ne répondent pas à des critères précis, qui justifieraient la traduction de l'*eye dialect* tout au long du roman. Tout d'abord, dans la première phrase, Guiloineau ajoute deux fautes d'orthographe et une faute de syntaxe qui visent à reproduire l'original, respectivement « pouvé » pour « pouvez », « parlère » pour « parler » et « pouvé » au lieu de « vous ne pouvez pas ». Il est invraisemblable que l'épicier vouvoie la petite fille de onze ans, surtout si l'on se place dans un tel contexte d'agressivité. De plus, ce changement d'orthographe n'est pas très nécessaire, s'il vise à signaler un accent étranger, puisqu'il n'affecte pas la prononciation orale. L'ajout de l'accent grave et du « re » est assez surprenant, lu à voix haute, l'on entend une syllabe en plus, assez chantante, qui fait plutôt écho au stéréotype d'un accent d'origine latine.

Enfin, la traduction de la seconde phrase souligne à nouveau un manque de cohérence puisque rien ne justifie que l'épicier ne sache pas prononcer le verbe « parler » correctement mais qu'il sache prononcer le verbe « dire ».

Nous avons établi précédemment que le projet de T. Morrison dans son premier roman a vocation à rendre leur voix aux victimes de racisme, et ce notamment à travers le langage :

« My choices of language (speakerly, aural, colloquial), my reliance for full comprehension on codes embedded in black culture, my effort to effect immediate co-conspiracy and intimacy (without any distancing, explanatory fabric), as well as my attempt to shape a silence while breaking it are attempts to transfigure the complexity and wealth of Black-American culture into a language worthy of the culture. »¹⁴⁴

Le langage joue donc un rôle crucial dans le roman, et laisse souvent paraître un contraste assez fort entre la voix du narrateur et le langage « oral » des personnages.

¹⁴³ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

¹⁴⁴ MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage, 1999, p.209.

Ce travail sur l'oralité fictive, l'oralité imitée dans la fiction, apparaît souvent à travers l'*eye dialect*, comme c'est le cas dans le chapitre qui nous intéresse ici. Ce chapitre, le deuxième du printemps, fragmente la narration linéaire du roman et se penche sur la vie de Pauline Williams, avant sa rencontre avec Cholly et après leur mariage également. Celui-ci est ponctué de monologues de Pauline, qui racontent assez succinctement comment elle est arrivée à cette situation extrême.

Dans ce monologue précisément, Pauline s'épanche sur ses seuls jours heureux, lorsqu'elle se rendait au cinéma pour voir les films de Clark Gable et de Jean Harlow.

Reprenons la classification d'A. Berman appliquée à ce sixième extrait d'analyse.

Classification donnée par A. Berman appliquée au 6 ^e extrait d'analyse	Version française	Version espagnole
Destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires	Pouvé pas parlère ? Pourquoi pas dire ? Un ? Combien ? (exotisation d'un vernaculaire qui n'est pas présent dans l'original)	Ne s'applique pas à la version espagnole.
Ennoblement	Ne s'applique pas à la version française.	¿no puedes hablar? Bien, ¿por qué no lo dices? ¿Una? ¿Cuántas?
Destruction des rythmes	Alors pourquoi pas dire ?	¿por qué no lo dices?

Nous avons observé deux tendances traductives assez différentes en français et en espagnol après analyse de ce passage. L'*eye dialect* est bien à différencier du sociolecte, pourtant le traducteur français l'a exotisé comme s'il s'agissait bien d'un sociolecte, tandis que le traducteur espagnol a procédé à une suppression totale de cet *eye dialect*, en le rendant en espagnol standard. En outre, les deux traductions portent atteinte au rythme du passage.

7^e extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
(...)I'member one time I went to see Clark Gable and Jean Harlow. (...)	Je me souviens une fois, je suis allée voir Clark Gable et Jean Harlow.	Recuerdo una vez que fui a ver a Clark Gable y Jean Harlow.
I was sitting back in my seat; and I taken a big bite of that candy, and it pulled a tooth right out of my mouth. I could of cried. (...)	Je suis revenue m'asseoir à ma place, j'ai croqué un bonbon et une de mes dents m'est tombée de la bouche. J'en aurais pleuré.	Cuando volví a sentarme le di un gran bocado al dulce y, no sé cómo, se me cayó un diente delantero, que el dulce me quitó de la boca.
Maybe' cause I'd had one already and wasn't scairt to do it. (...)	Peut-être parce que j'en avais déjà un et que j'avais plus peur.	Habría llorado. Quizá porque ya había tenido un hijo y no me asustaba repetir la cosa.
I'd say to it holt on now I gone hang up these few rags.	Je lui disais, accroche-toi bien, je vais étendre ces guenilles.	Yo tendía la ropa de la colada y sabía que levantar pesos no era bueno.
Or I be mixing something in a bowl for the other chile and I'd talk to it then too.	Ou je mélangeais quelque chose dans un bol pour l'aut'gosse et je lui parlais aussi.	O también hablaba con él mientras preparaba algo en la cocina para el otro niño.
So when I seed it, it was like looking at a picture of your mama when she was a girl.	Aussi quand je l'ai vue en vrai, ça a été comme quand on regarde une photo de sa	Así que, al verle, fue como mirar una foto de tu mamá cuando era niña.

	mère quand elle était petite fille.	
--	--	--

Passons à présent à l'analyse du septième extrait. Dans ce passage, nous observons sept marqueurs visuels de l'*eye dialect*. Tout d'abord, « l'member » pour « I remember », très caractéristique de l'*eye dialect* puisque le lecteur, à la lecture, a l'impression d'entendre les mots. Ensuite, « scairt » pour « scared », « holt on » pour « hold on », « chile » pour « children », « seed » pour « seen » et enfin « I could of cried » pour « I could have cried ». Les changements apportés au mot « children » semblent comporter une certaine importance dans le roman, tout d'abord évidemment parce qu'il s'agit d'un mot prononcé à de nombreuses reprises par les femmes du roman, mais également parce qu'il est révélateur de la classe sociale du personnage. Un peu plus loin dans le récit, la narratrice écrit « She stopped saying « chil'ren » and said « childring » instead ». Ce que le traducteur français a remplacé respectivement par « les enfants » et « enfints ».

Le traducteur espagnol, quant à lui, n'a pas choisi de modifier le substantif « crios » et la phrase est devenue « Mejoro notablemente el nivel de su lenguaje ». Cette interprétation de la part du traducteur est étonnante, car les deux versions du mot que prononce Pauline sont fautives. Le narrateur explique dans ce passage, qui suit ce monologue, que Pauline, après avoir perdu sa dent incisive supérieure, décide de devenir un autre type de femme, plus pieuse notamment.

Dans ce cas précis, nous observons plusieurs tendances déformantes qui dénotent de l'ethnocentrisme de la traduction telles que repérées par Antoine Berman : la destruction des locutions, la destruction des rythmes des systématismes, et l'homogénéisation¹⁴⁵.

En effet, contrairement à la stratégie de traduction pour laquelle il avait opté dans la prise de parole de l'épicier polonais, J. Guiloineau a choisi dans ce monologue de ne pas traduire les marqueurs visuels de l'*eye dialect*, à l'exception de « l'aut'gosse ».

¹⁴⁵ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

La traduction française, bien que contenant certains aspects de l'oralité, est indubitablement plus soutenue que la version originale. En effet, Morrison écrit dans la postface du roman qu'elle livre au lecteur une « race free yet race specific prose »¹⁴⁶. Il s'agit d'une « écriture dénuée de racisme, mais ancrée dans la culture noire américaine », à savoir orientée vers les Afro-Américains, dans laquelle ils puissent se reconnaître, sans qu'elle ne soit raciste pour autant. Ce monologue de Pauline Breedlove répond bien à cette définition, c'est à dire que le lecteur doit se rendre compte, en s'imaginant que ce monologue soit lu, qu'il s'agit d'une femme noire américaine qui s'exprime, en 1941. Cette notion de « race specific »¹⁴⁷ est assez difficile à transposer dans la traduction française, bien que l'on puisse tout à fait envisager un *eye dialect* en français. Prenons par exemple les extraits de phrase suivants : « j'en avais déjà un », « je lui disais » ou encore « je mélangeais encore quelque chose ».¹⁴⁸ Ceux-ci pourraient devenir « j'en avais dja un », « jlui disais » et « je mélangeais quequechose » qui ne replacent pas l'*eye dialect* exactement sur les mêmes mots en français, mais qui correspondent en français à des marqueurs oraux que l'on entendrait dans un discours oral. Cette alternative, bien que plus proche de l'original, n'est pas tout à fait satisfaisante, car elle ne parvient pas tout à fait à retranscrire cette notion de « race specific »¹⁴⁹ non plus. Cependant, selon B. Vidal, il est possible de véhiculer ce concept précis, particulièrement en français, « car le français a été lui aussi une langue esclavagiste. »¹⁵⁰

La traduction de « the other chile » n'est pas dénuée d'intérêt, mais manque à nouveau de cohérence avec les traductions de « enfants » et « enfints ». Il s'agit d'une destruction des systématismes.¹⁵¹ En effet, « chile » correspond au singulier « child », que l'on traduit le plus souvent par « enfant » en français, tandis que « gosse », qui signale bien l'aspect familial, est plutôt employé pour traduire « kid ». Le français possède de nombreux synonymes familiaux pour désigner un enfant, parmi lesquels l'on peut citer : bambin, bout de chou, gamin, gosse, loupot, marmot, mioche, ou même. J. Guiloineau choisit l'un d'entre eux mais n'altère pas l'orthographe du mot comme il le fait un peu plus loin, c'est-à-dire, il recrée l'*eye dialect* en

¹⁴⁶ MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage, 1999, p.208.

¹⁴⁷ *Ibid*, p.208.

¹⁴⁸ MORRISON, Toni, Traduction de Jean Guiloineau, *L'œil le plus bleu*, Éditions 10/18, 2017, p.132.

¹⁴⁹ MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage, 1999, p.208.

¹⁵⁰ VIDAL, Bernard, *Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain : enjeux, réalité, réception à propos de The Sound and the Fury*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, 1991, pp.151-188.

¹⁵¹ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

accolant deux mots qui n'en deviennent qu'un « autre » et « gosse » pour signaler qu'une syllabe ne s'entend pas à l'oral, qu'elle disparaît, imitant ainsi l'original pour donner ainsi au lecteur l'impression d'entendre le discours. Mais le traducteur n'emploie ce processus qu'une seule fois dans le dialogue.

Le traducteur français cherche quand même à reproduire l'oralité du passage à travers certains aspects. Il ne semble pas vouloir recourir à l'*eye dialect* pour marquer à la fois l'oralité du passage et la caractérisation du personnage, mais il choisit un processus « d'équivalence », ce qui selon Berman correspond à « attenter à la parlance de l'œuvre. »¹⁵² La première phrase française est très saccadée et devrait contenir une proposition subordonnée : « je me souviens qu'une fois... ». Le seul marqueur de l'oralité du discours dans la phrase suivante en français s'illustre à travers le verbe « croquer » dont le complément est « un bonbon » qui donne presque l'impression d'une parole d'enfant.

En outre, l'un des marqueurs visuels les plus représentatifs de l'*eye dialect* et du personnage de Pauline Williams devenue Breedlove se trouve à la phrase « I could of cried ».

En effet, comme dans la phrase que nous avons précédemment analysée du « pea-knucle », celle-ci est un homophone de la phrase correcte en anglais standard qui est « I could have cried », qui est cependant une subordonnée, elle ne peut exister en anglais standard que si l'on dit « I was so sad I could have cried. » L'ellipse faite par Pauline Breedlove est donc considérable.

Il convient de remarquer que Pauline est le seul personnage du roman à employer ces homophones fautifs, à plusieurs reprises, qui dénotent une certaine imagination. Il s'agit de ce que Berman qualifie de réseaux signifiants sous-jacents, auxquels les deux traducteurs portent atteinte.¹⁵³

Dans cette citation, B. Vidal formulait des critiques à l'encontre d'une traduction précise qui est celle de Coindreau du roman de Faulkner *Le bruit et la fureur* :

¹⁵² BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.65.

¹⁵³ *Ibid*, p.61.

« Les Noirs sont irrémédiablement circonscrits dans une correction langagière neutralisant toute variante et originalité. Appliquée uniformément, cette éviction entraîne la disparition totale de tout le réseau des voix noires, et élimine de la sorte, purement et simplement, l'altérité du groupe. Son identité. »¹⁵⁴

Toutefois, l'on peut appliquer ses propos à la traduction de ce dialogue par J. Guiloineau. En effet, si c'est précisément l'originalité du langage et l'imagination qui caractérise le personnage, l'on assiste donc à une neutralisation de la voix du personnage, pour la rendre plus standard, lorsque J. Guiloineau décide de « corriger » la faute en anglais et de la transformer en « j'en aurais pleuré. » Toutefois, la stratégie de J. Guiloineau est étonnante parce qu'elle n'est pas uniforme, et semble au contraire osciller en permanence entre une stratégie de suppression et une volonté de rendre quelque peu au personnage sa voix. Notamment dans cette phrase « Aussi quand je l'ai vue en vrai, ça a été comme quand on regarde une photo de sa mère quand elle était petite fille. » La syntaxe est fautive et se sert de répétitions pour mettre en avant, peut-être, la pauvreté du vocabulaire : l'adverbe « quand » est employé trois fois.

L'on observe donc à nouveau une des conséquences de la traduction ethnocentrique, qui aboutit à un texte cible hétérogène, inconstant, comme l'explique Berman.

Le syntagme « aussi quand » cherche à imiter l'*eye dialect* présent dans le « seed » pour « seen », mais ne constitue pas une démarche très fidèle à l'original, étant donné que la formule vient rallonger la phrase française, tandis que le VNA a tendance à être le plus elliptique possible et pas nécessairement répétitif, car si l'on peut établir que Pauline possède un vocabulaire somme tout assez limité, ce qui est important c'est la façon dont elle se sert de la grammaire, de l'orthographe et de la syntaxe de la langue standard qu'on tente de lui imposer pour la faire sienne. Nous sommes donc face à ce qu'A. Berman appelle l'allongement¹⁵⁵, propre à la traduction ethnocentrique.

L'anglais, tout comme le français et l'espagnol, sont des langues colonialistes, qui ont servi de moyen d'oppression pour de nombreux peuples, notamment en Afrique, en Inde, ou en encore en Amérique du Sud. Ainsi, cette réappropriation de la langue d'oppression, de cette

¹⁵⁴ VIDAL, Bernard, *Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain : enjeux, réalité, réception à propos de The Sound and the Fury*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, 1991, pp.151-188.

¹⁵⁵ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

langue esclavagiste signifie que les Noirs américains, par exemple, ont enfin le droit de se doter de leur propre culture et de leur propre langage et de le faire exister dans la littérature. L'on peut se référer à de nombreux auteurs issus de différents pays d'Afrique et qui choisissent d'écrire en français, un français qui est au français standard ce que le vernaculaire noir américain est à l'anglais standard. L'inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire a été publié en 1988¹⁵⁶, et recense un certain nombre de mots propres au français de différents pays d'Afrique, que l'on ne peut évidemment pas remplacer pour traduire le VNA, mais dont le traducteur aurait pu s'inspirer pour recréer une version française de ce sociolecte, comme l'a fait la traductrice du roman *La femme noire*. Nous pensons qu'il serait possible de créer un vernaculaire artificiel, qui n'existe pas encore, recensé dans un ouvrage qui serve de référence pour toutes les traductions rédigées en VNA. Cette forme de « novlangue » permettrait à la fois de traduire le VNA, sans pour autant le supprimer, ou l'exotiser, et de ramener de la cohérence aux textes d'arrivée. En effet, si l'on imagine que l'on définisse par exemple cinq façons de traduire le morphème « ain't », qui serait ensuite traduit de manière beaucoup plus cohérente dans le texte cible. L'on peut également se référer à notre analyse plus haut des différentes traductions de l'adjectif « besides » par Jean Guiloineau, qui vont de « en outre » jusqu'à « et ».

Passons à présent à l'analyse de la version espagnole. Celle-ci va beaucoup plus loin dans la neutralisation de la voix du personnage. En effet, nous avons établi que Jean Guiloineau oscille entre l'*eye dialect* et l'oralité qu'il tente ponctuellement de reproduire et la suppression totale de ce qui caractérise le personnage en matière de langage, caractéristique de cette incohérence qui pourrait être supprimée par la création d'un ouvrage de référence pour la traduction du VNA. Toutefois, qu'en est-il de la traduction espagnole ? Tout d'abord, le traducteur a modifié le sens de la phrase suivante : « I was sitting back in my seat » qui est devenue « Cuando volví a sentarme ». Le sens n'est pas le même en espagnol, le lecteur a l'impression que Pauline Breedlove s'est levée de son siège et que, lorsqu'elle s'est rassise, une dent lui est tombée de la bouche. Cependant, le texte anglais explique au contraire qu'elle était installée confortablement, presque affalée dans son siège, lorsque l'incident est survenu. Ici, la traduction porte atteinte à l'oralité du monologue, puisque Pauline Breedlove

¹⁵⁶ COLLECTIF, *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Blondé, 1998.

s'exprime de façon très informelle. Dans cette même phrase, et tout au long de l'extrait, la traduction espagnole corrige les « fautes », dans une optique d'ennoblissement de l'original, dans le but de rendre la traduction plus claire que le texte d'origine.

La version de J. Gubern malmène également l'originalité du langage en transformant la phrase ainsi « no sé cómo, se me cayó un diente delantero, que el dulce me quitó de la boca. »

Le traducteur rajoute un certain effet de surprise de la part du personnage avec cet élément qui n'est pas dans l'original « no sé como ». Il explicite la personnification propre au personnage, qui confère au bonbon la capacité de lui arracher une dent, puisqu'il rajoute « que el dulce me quito de la boca ».

Le traducteur procède à une clarification du propos dans tout l'extrait, notamment dans l'expression en *eye dialect* « I could of cried », qui devient « Habría llorado. » Bien que très courte, la tournure est correcte en espagnol standard, elle ne s'inscrit pas du tout dans le cadre du projet littéraire de T. Morrison, qui est que les Afro-Américains se reconnaissent dans cette prose.

L'on est confrontée au même procédé d'explicitation, ou plutôt de clarification¹⁵⁷, de neutralisation de l'aspect unique du propos dans la phrase suivante : « Yo tendía la ropa de la colada y sabía que levantar pesos no era bueno. ». Cette traduction supprime notamment l'*eye dialect* présent dans « holt » et change complètement la phrase et la cohérence qui s'installe avec la phrase suivante. En effet, dire que soulever des poids n'est pas bon pour le bébé n'est pas la même chose que s'adresser directement à son bébé en lui disant de « bien s'accrocher ». L'adresse directe au bébé est beaucoup moins ancrée dans la notion rationnelle et scientifique de ce qui est bon ou non pour le bébé. Pauline Breedlove lui parle au contraire comme si ce dernier était pleinement capable d'entendre et de comprendre les paroles de sa mère. Elle s'adresse à ce bébé en pensant que la meilleure solution pour qu'il reste sain et sauf soit de « s'accrocher » au ventre de la mère, comme s'il risquait de glisser, ce qui a complètement disparu de la version espagnole. Le traducteur procède donc à une véritable éradication de la voix du personnage en traduisant ainsi cette phrase. En outre, J. Gubern installe un véritable manque de cohérence avec la phrase suivante « O también

¹⁵⁷ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

hablaba con él cuando... », étant donné que le traducteur ne fait pas parler Mrs Breedlove avec son bébé dans la phrase qui précède. Il s'agit donc d'une destruction des systématismes.

Reprenons donc la classification d'A. Berman appliquée à ce septième extrait analysé.

Classification donnée par A. Berman appliquée au 7 ^e extrait d'analyse	Version française	Version espagnole
Destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires	Je lui disais, accroche toi bien, je vais étendre ces guenilles.	Yo tendía la ropa de la colada y sabía que levantar pesos no era bueno.
Destruction des rythmes	J'ai croqué un bonbon et une de mes dents m'est tombée de la bouche. (...) J'en aurais pleuré.	Quizá porque ya había tenido un hijo y no me asustaba repetir la cosa. (...) Habría llorado.
Destruction des systématismes	l'aut'gosse (...) Aussi quand je l'ai vue en vrai, ça a été comme quand on regarde une photo de sa mère quand elle était petite fille.	el otro niño (...) Así que, al verle fue como mirar una foto de tu mamá cuando era niña.
Clarification	Ne s'applique pas à la version française.	No sé cómo, se me cayó un diente delantero, que el dulce me quitó de la boca. Yo tendía la ropa de la colada y sabía que levantar pesos no era bueno.

Cet extrait met en avant plusieurs tendances déformantes employées par les traducteurs, qui touchent notamment à la destruction des rythmes, qui jouent un rôle très important dans ce monologue de Pauline Breedlove. En ce qui concerne la version espagnole, l'on observe également que le traducteur a procédé à deux clarifications du propos.

Le huitième et dernier passage d'*eye dialect* du roman auquel nous nous intéressons dans le cadre de notre travail se trouve au chapitre 4 de l'hiver, lorsque Pecola est en train de se faire insulter par des garçons de l'école, juste avant le dialogue que nous avons étudié précédemment avec Maureen Peal, la petite fille métisse que tout le monde aime à l'école.

8^e extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
Black e mo. Black e mo. Yadaddsleepsnekked. Black e mo black e mo ya daddy sleeps nekked. Black e mo.... (...)	Noire de peau-Noire-de- peau. Ton père-dort-à-poil. Noire-de-peau-noire-de- peau, ton père-dort-à-poil. Noire de peau...	Negrita. Negrita. Tupapiduermeencueros. Negrita negrita tu papi duerme en cueros. Negrita....
Black e mo Black e mo Ya daddy sleeps nekked. Stch ta ta stch ta ta Stch ta ta ta ta ta	Noire-de-peau-Noire-de- peau, Ton-père-dort-à poil. Taratata Taratata.	Negrita Negrita Tu papi duerme en cueros Chin ta ta chin ta ta Chin ta ta ta ta Chin ta ta ta ta.

Ce passage représente l'un des extraits les plus emblématiques de *eye dialect*, qui donne véritablement au lecteur l'impression d'entendre le dialogue à voix haute, et l'un des extraits où la traduction ethnocentrique se fait également le plus sentir, par des procédés de destruction des rythmes et de rationalisation.

En effet, les mots sont collés ou séparés pour indiquer que les personnages chantent ces paroles, ou plutôt les scandent, inlassablement. « Your daddy sleeps naked » ne devient plus qu'un mot. « E mo » qui est répété sans cesse, ne semble pas être un mot qui ait du sens, étant donné que le mot « emo » n'existait pas encore dans les années 1960, mais vient au contraire renforcer la connotation péjorative du mot « black ». Le narrateur oppose souvent l'adjectif « black » à « colored people » ou « colored folks », par exemple lorsque Pecola est agressée par Junior et que Geraldine la traite de « nasty little black bitch ». Les traducteurs français et espagnol ont tous les deux décidé de traduire ce mot qui n'en est pas un par des mots qui ont un sens dans la langue standard. « Noire de peau » reprend la structure qui fonctionne avec trois syllabes, que l'on peut scander donc, contrairement à la version espagnole, qui ne choisit qu'un seul mot « negrita ».

Selon Alberto Zuluaga Ospina dans son article sur « la función del diminutivo en español »¹⁵⁸, lorsque celui-ci est un suffixe portant sur un adjectif ou un adverbe, il a souvent pour but de mettre l'accent sur le mot, généralement de façon affective. Dans ce contexte, l'apostrophe serait donc plutôt ironique, blessante.

Selon le CNRTL, l'interjection « taratata » « s'emploie pour exprimer son désaccord ou son dédain vis-à-vis d'un argument, d'une opinion émise par l'interlocuteur. »¹⁵⁹ Il s'agirait donc plutôt d'une réponse de la part de la personne qui parle, tandis que dans cette scène, Pecola ne prend pas la parole. Cependant, l'expression est très idiomatique et familière et souligne bien l'aspect méprisant de l'attitude des enfants. La version espagnole reste plus proche de l'anglais en modifiant simplement le « stch », qui n'est pas une sonorité typique de l'espagnol, qui devient « chin ».

¹⁵⁸ ZULUOGA OSPINOSA Alberto, *La función del diminutivo en español*, Centro virtual Cervantes, Thesaurus, Tomo XXV, Núm 1, 1970, p.24.

¹⁵⁹ <http://www.cnrtl.fr/definition/taratata>

Reprenons la classification d'A. Berman appliquée au huitième extrait d'analyse.

Classification donnée par A. Berman appliquée au 8 ^e extrait d'analyse	Version française	Version espagnole
Rationalisation	Noire-de-peau- Noire-de peau, Ton-père-dort-à-poil. (x2)	Ne s'applique pas à la version espagnole.
Destruction des rythmes	Taratata Taratata.	Chin ta ta ta ta Chin ta ta ta ta.

Ce dernier extrait, qui est censé être un chant scandé à l'oral par les garçons de l'école, est surtout malmené au niveau du rythme dans les deux langues, et de la ponctuation en français.

C- Le langage imagé dans les dialogues du roman et ses traductions

Dans cette analyse sur le langage imagé nous avons décidé d'examiner trois extraits, que nous avons jugé être les plus représentatifs de ce langage imagé des personnages du roman.

Le neuvième extrait que nous proposons d'étudier, très long, est issu du dialogue entre la jeune Pecola Breedlove et les prostituées qui habitent au-dessus de chez elle. Il s'agit de l'un des passages les plus travaillés du roman, contenant également de nombreuses références typiquement nord-américaines et plusieurs *realia*. La spécificité du langage, le VNA, les références culturelles, le langage très imagé des prostituées, les surnoms employés, et les comparaisons déroutantes en font l'un des passages les plus importants du roman, au niveau de l'utilisation de la langue, ce qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire.

Le caractère essentiel de ce passage et du rôle qu'il joue dans le roman découle principalement de ce que représentent les prostituées par rapport aux autres personnages. En effet, toutes les femmes de la narration, à l'exception peut-être de Claudia, à certains

moments seulement, ont internalisé l'idéologie raciste de l'Amérique blanche, qui place l'homme blanc dans une position de force. La personne la plus éloignée de cette figure du pouvoir, c'est la petite fille noire, laide, qui pire encore, ne remet jamais en question la profonde injustice d'un tel système hiérarchique. Les femmes du roman de T. Morrison sont donc toutes victimes de leur propre racisme, auquel elles ne parviennent pas à échapper, à cause de l'image projetée par le cinéma notamment, les poupées blondes aux yeux bleus, et les autres familles qui vivent dans les quartiers noirs, qui idéalisent toutes les idéaux de beauté blancs, ainsi que la façon de vivre des familles blanches aux États-Unis, leurs maisons bien tenues, dont s'occupent en réalité les femmes noires.

Face à ce rapport de domination très fort que le narrateur dénonce tout au long du roman, les prostituées sont les seuls personnages à remettre en question ces normes et à s'en libérer. De ce fait, leur VNA est très prononcé, et leur façon de s'exprimer en général s'ancre dans ce que l'auteur nomme elle-même l'écriture « race specific ».¹⁶⁰ Les prostituées sont également les personnages les moins réticents à parler de sexe, contrairement aux femmes décrites par le narrateur au chapitre sur les femmes qui se préparent toute leur vie à travailler pour une famille blanche. Celles-ci appellent encore le sexe « nookey »¹⁶¹ en version originale. Les prostituées viennent marquer l'opposition à ce schéma typique, en parlant ouvertement de leurs corps notamment, pas parce qu'elles se prostituent, mais parce qu'elles refusent de se conformer aux normes de beauté imposées par une société au penchant ségrégationniste.

Notre mémoire est axé sur un type de langage précis, les dialogues, dans lesquels T. Morrison donne une voix à ces personnages victimes de racisme. Nous nous concentrons également sur la manière dont les traducteurs français et espagnol ont fait face à ces difficultés de traduction.

Il convient donc de s'intéresser plus en détail au langage des prostituées dans ce passage, et de relever leurs particularités langagières. Tout d'abord, les surnoms très inventifs et affectueux, appartenant au champ lexical de la nourriture, donnés par Miss Marie à la petite Pecola en témoignent. Nous allons donc d'abord nous concentrer uniquement sur la traduction des surnoms dans l'extrait par ordre d'occurrence dans le texte.

¹⁶⁰ MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage, 1999, p.208.

¹⁶¹ *Ibid*, p.80.

9^e extrait à analyser, première partie

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
Dumplin'	Ma poulette	Pastelito
Chittlin'	Ma mignonnette	Salchichita
Pudding	Ma petite brioche	Budin
Sweetning	Ma petite pomme	Confiturita
Chicken	Ma poulette	Tortillita
Honey	Ma sucette	Requeson

Ils sont au nombre de six dans l'original : « dumplin' », « chittlin' », « puddin' », « sweetnin' », « chicken » et, enfin ,« honey ». Le premier surnom fait référence à un plat typique américain, souvent consommé dans le Sud des États-Unis, composé d'une sorte de pâte de farine cuite dans du bouillon de poulet, et qui se mange souvent avec de la viande.

Le second plat « chittlin' », dont l'on trouve également les variantes « chitlin » ou encore « chitterlings » est un plat typique du Sud des États-Unis à base d'intestins de porc. Selon un article du journal *The Portland observer*¹⁶², celui-ci est typiquement associé à l'esclavage, puisque les esclavagistes profitaient des morceaux de viande qu'ils souhaitaient déguster et laissaient ensuite les restes de viande aux esclaves, y compris les intestins de porc, qui se mangeaient alors frits ou bouillis. La véracité de cette histoire a été prouvée, mais le fait que ce plat soit purement d'origine noire américaine n'est pas attesté.

Toutefois, cette connotation extrêmement péjorative liée à l'esclavage a rendu ce plat obsolète aujourd'hui, bien qu'il ait été très populaire dans la première moitié du XX^e siècle, et donc en 1941 lorsque se déroule l'histoire que nous étudions ici.

Le troisième sobriquet donné par la prostituée à Pecola « puddin' » désigne un dessert américain, à base de lait et d'œufs. « Sweetnin' » représente la forme raccourcie de « sweetening », qui ne désigne pas directement un plat, mais plutôt le processus qui consiste à sucrer ou à édulcorer un plat, et par extension, dans ce contexte un plat sucré, qui peut

¹⁶² <http://portlandobserver.com/news/2014/jan/08/chitlins-slave-food-delicacy-black-american-kitchen/>

s'apparenter au « honey » que l'on trouve plus loin. « Chicken » pourrait également fonctionner avec « dumpling », car « chicken dumplings » est un plat typique du sud des États-Unis.

Il est intéressant de noter que Miss Marie se montre très créative dans tous ces choix de surnoms, qu'elle varie à chaque phrase avec aisance, et qui renvoient tous à des plats typiques américains. Ceux-ci sont d'autant plus créatifs qu'ils ne correspondent pas, pour la plupart, à des surnoms que l'on donnerait à une enfant, mais qui, par leur caractère unique témoignent d'une véritable affection.

Dans le passage qui nous intéresse, le traducteur espagnol est resté, en ce qui concerne les surnoms et leur inventivité, beaucoup plus proche de l'original.

L'on compte seulement trois surnoms français sur les six à renvoyer au champ lexical de la nourriture, et l'on remarque que « ma poulette » est employé à deux reprises, et s'apparente sur l'une des deux occurrences, plus à l'original, lorsque le terme traduit « chicken ». Mais cette adaptation n'est pas représentative des surnoms donnés par la prostituée à Pecola puisque ceux-ci désignent presque tous des plats qui ne mettent pas en avant l'aspect physique « mignon » du personnage, mais plutôt le rapport d'affection qui existe entre la femme et la petite fille. Même les deux surnoms les moins communs choisis par le traducteur français « pomme » et « sucette » sont connotés assez positivement et il n'est pas très étonnant qu'ils désignent une petite fille. Cette traduction française des surnoms a donc des accents d'homogénéisation.

En effet, les traductions des surnoms sont plus proches de l'original en espagnol. Les termes tels que « salchichita », « budin », et « requeson » se rapportent au champ lexical de la nourriture, et ils désignent également des plats qui ne sont pas généralement appréciés des enfants et surtout qui ne mettent pas en avant le fait que Pecola Breedlove est « mignonne », ils viennent au contraire surprendre le lecteur. Ce qui est intéressant dans ces choix de surnoms, c'est qu'en utilisant les diminutifs propres au polysystème espagnol, à savoir « -ito » ou « -ita », J. Gubern recrée bien cette même opposition qui existe en anglais, puisque le choix même des plats qui désignent la petite fille pourrait être assez offensant, mais il dénote au contraire l'affection de la prostituée pour Pecola. De ce fait, le traducteur a réussi à garder le surnom appartenant au champ lexical de la nourriture, déroutant également, comme

« salchichita », qui signifie littéralement « saucisse », tout en ajoutant ce côté affectueux qui est présent dans l'original. De plus, le choix du mot « budin » est intéressant du point de vue sonore puisqu'il est presque homophone de « pudding », s'il était prononcé par un Espagnol, ce qui est également un élément essentiel à prendre en considération lors de la traduction des dialogues, qui visent avant tout à recréer l'oralité. Dans cette traduction des surnoms, il apparaît donc que J. Gubern soit resté plus proche de l'original.

En ce qui concerne la traduction de ces surnoms surprenants, nous en arrivons à la conclusion que la traduction française pose véritablement problème. En effet, celle est beaucoup moins axée sur le champ lexical de la nourriture, comme l'atteste la traduction de « Chittlin' » par « mignonette », et ce contraste entre la version de T. Morrison et celle de J. Guiloinéau s'ancre véritablement dans le contexte de la traduction ethnocentrique, où toute trace de la culture d'origine est effacée.

9^e extrait à analyser, seconde partie

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
-Hi, dumplin'. (...) -You as barelegged as a yard dog. (...) -Boyfriends? Chittlin', I ain't seen a boy since nineteen and twenty-seven. (...) -You'd make a haint buy a girdle. -And you look like the north side of a southbound mule. (...) -You rich, Miss Marie? -Pudding', I got money's mammy. -Hoover give it me. I did him a favor once, for the F.B. and I. (...)	Bonjour, ma poulette. -T'es nu-pieds nu pattes comme un chien perdu. (...) -Des amoureux ? Ma mignonnette, j'ai pas vu un seul gars depuis 1927. (...) -En te voyant, une asperge a envie de s'acheter une gaine. -Et toi, t'as un cul comme une jument de brasseur. (...) -Vous êtes riche, Miss Marie ? -Ma petite brioche, j'ai un magot. -C'est Hoover qui me l'a donné. Je lui ai fait une faveur une fois, pour le F.B.et moi.	Jey pastelito ! - Llevas las piernas más desnudas que una perra de corral. (...) -Novios? Salchichita, no he tenido un novio desde 1927. (...) -Tu harías comprar una faja a un esqueleto. -Y tu pareces el lado norte de una mula que mira al sur. (...) -Es usted rica, Miss Marie ? -Budín, el dinero me llega a sacos. -Hoover me lo da. Una vez le hice un favor, para el FBI.

<p>- Let me tell you, sweetnin'. (...) -Chicken! You never heard me tell of Dewey? -Oh honey, you've missed half your life. - You know all those klinker-tops you see runnin' up here? Fifty of 'em in a bowl wouldn't make a Dewey Prince ankle bone. - Then why he left you to sell tail? -Girl, when I found out I could sell it- that somebody would pay cold cash for it, you could have knocked me over with a feather.</p>	<p>-Laisse-moi te dire une chose, ma petite pomme. (...) -Ma poulette ! Tu m'as jamais entendue parler de Dewey ? -Oh, ma sucette, t'as raté le meilleur de ta vie. -Tu connais tous les mecs qui traînent dans le coin ? Eh bien, cinquante d'entre eux arriveraient pas à la cheville de Dewey Prince. -Alors pourquoi il t'a laissée vendre tes fesses ? -Ma petite, quand j'ai découvert que je pouvais les vendre- qu'il y en avait qu'étaient prêts à payer cash pour ça-, j'en suis restée baba.</p>	<p>-Deja que te lo cuente a ti, confiturita. (...) -Tortillita! ¿No te he hablado de Dewey? -Oh, requesón, hasta ahora has desperdiciado tu vida. -Ninguno de los machos fanfarrones que hoy ve una por ahí le llegaría a Dewey Prince ni al tobillo. -Entonces, ¿por qué dejo que salieras a venderte el culo? -Chica, cuando descubrí que podía venderlo, que alguien pagaría dinero en efectivo por él, por poco me caigo redonda.</p>
--	---	--

Il convient à présent d'analyser le reste de l'extrait. Nous avons décidé d'analyser six expressions ou syntagmes à partir de ce passage, qui posent des problèmes de traduction d'ordre différents.

Le premier ne concerne que la version française, il s'agit d'un ajout de la part du traducteur, qui s'inscrit dans une démarche similaire à celle de F. Brodsky :

« Brodsky, dans sa traduction du roman *une femme noire*, emploie souvent ce qu'elle appelle le « double » passé composé (ah done took, ah done scorched up), un cas particulier. C'est une survivance africaine et, en tant que tel, devrait être traduit par un passé composé. Mais tout comme les autres doublons (low-down, right-smart, kill-dead), il confère une sonorité insistante à la phrase. J'ai donc décidé d'user de redondances là où c'était possible : ah done scorched up my meat devient j'ai rôti-roussi mon bout d'viande, the youngun had done got over de fence devient igamin avait sauté-franchi la clôture. »¹⁶³

¹⁶³ BRODSKY, Françoise, *La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, volume 9, numéro 2, 1996, p.173.

Ce double passé composé n'est pas très présent dans les dialogues du roman qui nous intéresse. Cependant, J. Guilloineau utilise un procédé similaire de doublons dans cet extrait en écrivant « t'es nu-pieds nu-pattes », tandis qu'il aurait pu se contenter d'écrire « nu pattes » pour recréer la métaphore animale. Néanmoins, la répétition est assez intéressante si l'on imagine entendue à voix haute, étant donné qu'elle crée une allitération en « n » et en « p », bien que ce choix ponctuel de doublons, que l'on ne retrouve dans aucun autre extrait ne s'explique pas clairement, car il aurait pu reproduire ce procédé tout au long du dialogue, pour donner un certain effet de cohérence, notamment avec la métaphore « make a haint buy a girdle » qui fonctionne de façon assez similaire avec la première.

En outre, si les surnoms sont d'ores et déjà typiques de plats des États-Unis, souvent du Sud, ce passage comporte également d'autres métaphores très imagées, ainsi qu'un champ lexical particulièrement typique qui renvoient particulièrement à cette culture noire américaine. Il convient d'en mentionner deux, qui jouent un rôle important dans l'extrait.

Le deuxième choix que nous décidons de commenter est une expression qui dénote un *realia*, qui pose donc un problème de traduction d'ordre culturel. Comment la traduction du *realia* peut-elle éviter l'ethnocentrisme ?

Prenons donc cette expression en version originale « make a haint buy a girdle », si « girdle » peut plus ou moins se traduire par le mot « gaine », « haint » n'a pas d'équivalent en français mais pourrait se définir ainsi :

« an old southern word for a specific type of ghost or evil spirit from the Carolina coast, but found in tales from various regions of the south. Belief in haints probably originated with the Gulla Geechee people, descendants of African slaves in the Carolina low country and barrier islands. »¹⁶⁴

¹⁶⁴ <https://keithdotson.com/blogs/news/haints-ghosts-and-evil-spirits-from-the-old-south>

Le traducteur français a décidé de garder la gaine, mais il a opté pour le substantif « asperge » pour rendre cette notion de « haint ». La métaphore de l'asperge qui achète une gaine est assez déroutante pour le lecteur, d'abord parce qu'elle personnifie l'asperge, comme si celle-ci était capable de réfléchir à l'idée même de l'achat d'une gaine et à l'aspect amincissant, de plus, ce choix du mot asperge peut peut-être s'expliquer par l'omniprésence du champ lexical de la nourriture dans l'original, que le traducteur a souhaité garder. Cependant, non seulement l'asperge n'est pas un aliment très consommé aux États-Unis, qui ne renvoie pas à un plat, mais la métaphore est également difficile à comprendre pour le lecteur, qui ne devine pas immédiatement pourquoi une asperge voudrait s'acheter une gaine. J. Guiloinéau aurait pu rester plus proche de la version originale en traduisant ce syntagme par « un fantôme qui s'achète une gaine ». Cette solution permettrait à la fois de respecter le propos de l'original et serait plus percutante, puisque l'on peut plus facilement concevoir l'aspect ridicule d'un fantôme qui voudrait s'acheter une gaine.

Le traducteur espagnol, quant à lui, a décidé de remplacer ce *realia* « haint », par une forme d'équivalence « esqueleto » se rapproche certainement plus de l'idée originale du fantôme, en cela qu'on retrouve la notion de mort, mais la métaphore perd beaucoup en originalité. Pourquoi ? Comme nous l'avons déjà observé dans le premier extrait de l'analyse de notre mémoire, le monologue de Mrs MacTeer, J. Gubern tend à « normaliser » la comparaison. Le squelette peut être employé comme un terme hyperbolique pour désigner la maigreur, l'on entend parfois dire de quelqu'un qu'il est « squelettique », de ce fait, la métaphore devient limpide en espagnol, la prostituée semble plus maigre qu'un squelette. C'est en cela que la traduction peut prendre une forme de manipulation du lecteur cible, lorsque le traducteur clarifie le propos pour simplifier la lecture, la rendre plus fluide.

Cette notion de « haint » pose donc un véritable problème à la traduction, tout comme « you look like the north side of a southbound mule. » L'on observe donc que la traduction espagnole est plus proche de l'original en ce qui concerne la traduction des surnoms, mais pas quant à la traduction des métaphores ou comparaisons.

Le troisième choix de traduction du passage qui mérite d'être mentionné est du même ordre que le deuxième. Il s'agit d'une expression propre au langage Nord-américain : « look like the

north side of a Southbound mule ». Nous n'avons pas trouvé beaucoup de références à celle-ci, qui est typique du Sud des États-Unis elle aussi, hormis le fait qu'il s'agit d'une insulte liée au poids, qui répond de façon aussi créative à l'insulte faite à la prostituée sur sa maigreur. En effet, l'autre prostituée lui répond qu'elle est aussi grosse que l'arrière d'un mulet, métaphore que l'on pourrait traduire littéralement. La traduction française reprend une expression existante, mais désuète, qui fonctionne assez bien puisqu'elle définit bien l'idée du surpoids, en comparaison avec un animal. Néanmoins, si l'on reprend la classification d'A. Berman, il s'agit tout de même d'une atteinte au vernaculaire, il estime en effet que « traduire n'est pas chercher des équivalences ».¹⁶⁵ Dans ce cas précis, nous ne sommes pas entièrement d'accord avec ce postulat selon lequel toute équivalence est forcément ethnocentrique, notamment parce que l'équivalence peut être plus évocatrice pour le lecteur cible, sans pour autant porter atteinte au propos de l'œuvre, comme c'est le cas ici avec cette idée de « jument de brasseur ».

La traduction de l'expression en espagnol est plus fidèle ici à l'original puisqu'elle la traduit presque littéralement, pour créer une expression qui n'existe pas en espagnol, qui est donc plus proche de l'approche de Berman, mais qui risque ici d'être moins bien comprise par un lectorat hispanophone.

Le quatrième enjeu de traduction de cet extrait que nous souhaitons analyser est à placer dans une catégorie différente, puisqu'il pose un problème au niveau de la traduction du rythme, ainsi que du sens. Il s'agit de la phrase « « Pudding', I got money's mammy ».

Dans une interview, T. Morrison répond à une question posée par une journaliste sur le fait qu'il n'existe pas de différence entre sa voix écrite et sa voix orale en ces termes : « Ah well, that may mean that my efforts to make aural literature — A-U-R-A-L — work because I do hear it. »¹⁶⁶ Cette phrase s'applique bien à la phrase prononcée par Miss Marie que nous étudions ici. En effet, « money » et « mammy » sont presque des homophones, et le texte est très fluide lu à voix haute. Nous avons expliqué plus haut ce que sont les « mammies », ce stéréotype des femmes noires du Sud des États-Unis qui travaillent pour des familles blanches. Cependant, la phrase est d'autant plus surprenante qu'elle ne signifie pas « j'ai

¹⁶⁵ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.65.

¹⁶⁶ DAVIS, Christina, MORRISON, Toni, *Interview with Toni Morrison*, Nouvelle série, No. 145 (1er TRIMESTRE 1988), *Présence africaine*, 1988, p.142.

l'argent de ces femmes, de ces mammy » ce qui serait en anglais, « I got mammy's money ». La phrase est donc assez paradoxale : elle est très fluide à l'oral, en raison des assonances en « a », et « y » et des allitérations en « m », mais elle est pourtant difficile à comprendre du point de vue du sens.

Le traducteur espagnol a opté ici pour une expression qui existe déjà dans la langue standard. « El dinero me llega a sacos » est une expression désuète et familière, qui trouve son origine dans les vols commis par des brigands qui emportaient ensuite le butin dans des sacs. Cette traduction est éloignée de l'original, elle dénote une interprétation plausible de la pensée de la prostituée, mais une véritable exotisation du VNA. Dans cette traduction de J. Gubern, l'on perd à la fois l'effet rythmique intéressant de l'original, ainsi que l'inversion surprenante des mots dans l'original. Ce choix de la part du traducteur espagnol constitue une neutralisation de la voix du personnage, à qui l'on retire l'inventivité de sa parole, dont le propos devient plus banal. En effet, cette inversion des mots dans la version originale dénote à nouveau une certaine créativité, une certaine imagination, comme si c'était l'argent qui possédait la mammy, ce qui a été supprimé dans la traduction.

J. Guiloineau, quant à lui a choisi la phrase « j'ai un magot », qui n'est pas véritablement une expression en français, mais qui ici, fonctionne dans la même optique que l'espagnol, puisque cette traduction détruit également le rythme, et vise à clarifier le propos.

Le cinquième choix de traduction que nous souhaitons analyser se trouve à la phrase suivante : « I did him a favor once, for the F.B and I. »

Cet enjeu de traduction est ici de l'ordre du jeu de mot, de la connivence que crée le narrateur avec le lecteur par ces paroles rapportées.

Le traducteur français alterne entre suppression et retranscription plus ou moins fidèle de la voix du personnage, entre homogénéisation et traduction plus littérale notamment à la phrase suivante, c'est précisément ce qu'A. Berman qualifie de « destruction des systématismes », en cela que la traduction est en réalité bien plus hétérogène, inconsistante que l'original.¹⁶⁷

Cette inconsistance s'illustre bien à travers cette traduction « je lui ai fait une faveur une fois, pour le F.B. et moi ». Ici, il choisit de traduire littéralement les propos de Miss Marie, que le

¹⁶⁷ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.62.

lecteur peut choisir d'interpréter comme une plaisanterie ou comme une forme d'ignorance. : « for the F.B and I ». Dans la bouche de la prostituée, le « I » de « Investigation » devient le « I » du « je », comme si l'agence avait tellement travaillé en collaboration avec la prostituée qu'elle en était devenue partie intégrante.

Cependant, la traduction de ce jeu de mots par « F.B et moi » n'est compréhensible pour le lecteur que s'il connaît le FBI, et qu'il maîtrise l'anglais. Il faudrait presque que le lecteur retradise « moi » vers l'anglais pour comprendre le jeu de mots. Avec cette traduction, il semblerait presque que le F.B est une entité à part entière, séparé de ce « moi », sans pour autant que le lien avec le FBI soit évident. En outre, le lecteur moderne associerait presque naturellement l'acronyme F.B au réseau social Facebook, ce que J. Guiloineau ne pouvait évidemment pas anticiper en 1994, mais qui constitue néanmoins un obstacle supplémentaire à la bonne compréhension du propos. Face à cette quasi impossibilité de rendre en français ce jeu de mots, nous aurions opté pour une note de bas de page, qui permette de l'expliquer, bien que celles-ci constituent parfois un frein à la lecture, une rupture du pacte auteur/lecteur.

En ce qui concerne la version espagnole, J. Gubern a complètement effacé ce jeu de mots, ce qui constitue « une grave atteinte à la textualité des œuvres en prose. »¹⁶⁸

Ce « I » polysémique est en effet si difficile à adapter à une autre culture que Jordi Gubern l'a laissé tomber, bien qu'il ait traduit littéralement les métaphores employées par les prostituées, comme nous l'avons vu précédemment. L'ethnocentrisme de cette traduction se manifeste donc par la volonté de clarifier la lecture, de supprimer ce qui relève de l'étrangeté, de la particularité de la culture source, voire de la langue-culture source en l'occurrence. Pour la traduction de ce syntagme, nous n'avons cependant pas trouvé de solution qui soit complètement satisfaisante.

Le sixième choix de traduction que nous avons souhaité examiner relève de l'effet de style. Nous avons relevé trois hyperboles qu'il convient de commenter.

En effet, le langage créatif des prostituées se traduit aussi par la présence d'hyperboles telles que « you've missed half your life » « fifty of 'em in a bowl... Dewey Prince ankle bone » et « you could have knocked me over with a feather ». La première a une fonction comique,

¹⁶⁸ *Ibid*, p.64.

presque sarcastique, comme si la référence à l’amour de jeunesse de Miss Marie pouvait avoir une quelconque influence sur la vie de Pecola, notion hyperbolique et ironique qui est traduite assez fidèlement en français et en espagnol. La deuxième hyperbole de la prostituée est plus complexe, puisqu’il s’agit à nouveau d’une expression inventée « Fifty of ‘em in a bowl wouldn’t make a Dewey Prince ankle bone ». L’image de cinquante hommes dans un bol est déroutante, pour signaler que tous ces hommes sont regroupés au même endroit, tandis que la notion de bol permet de filer la métaphore de la nourriture présente tout au long de l’extrait, tout comme la référence au « bone », qui peut faire écho à du « bone broth ».

De plus, si l’expression « arriver à la cheville de quelqu’un » est assez courante en français, et à l’oral notamment, elle est assez étonnante en anglais.

En outre, la collocation « make a Dewey ankle bone » signifie plutôt que la personne toute entière de chacun de ces « klinker tops » ne serait pas aussi bien que son os de cheville.

La première hyperbole est assez bien rendue en espagnol par : « hasta ahora has desperdiciado tu vida. » puisqu’elle place bien l’accent sur l’importance pour la petite fille de connaître ce Dewey Prince.

Reprenons la classification d’A. Berman et de ses tendances déformantes appliquée à ce premier extrait.

Classification d’A. Berman appliquée au 9 ^e extrait.	Version française	Version espagnole
Destruction des réseaux langagiers vernaculaires	Eh bien, cinquante d’entre eux arriveraient pas à la cheville de Dewey Prince. (...) Vous êtes riche, Miss Marie ? (...) Ma petite, quand j’ai découvert que je pouvais les	Llevas las piernas más desnudas que una perra de corral. (...) Salchichita, no he tenido un novio desde 1927. (...) Es usted rica, Miss Marie ?

	<p> vendre- qu'il y en avait qu'étaient prêts à payer cash pour ça-, j'en suis restée baba.</p>	
<p>Destruction du rythme</p>	<p> Des amoureux ? Ma mignonnette, j'ai pas vu un seul gars depuis 1927. (...) Laisse-moi te dire une chose, ma petite pomme.</p>	<p> Budín, el dinero me llega a sacos. (...) Entonces, ¿por qué dejo que salieras a venderte el culo?</p>
<p>Destruction des locutions</p>	<p> En te voyant, une asperge a envie de s'acheter une gaine. (...) Et toi, t'as un cul comme un jument de brasseur.</p>	<p> Tu harías comprar una faja a un esqueleto. (...) Ninguno de los machos fanfarrones que hoy ve una por ahí le llegaría a Dewey Prince ni al tobillo. (...) Hoover me lo da. Una vez le hice un favor, para el FBI.</p>

Les traducteurs procèdent donc dans cet extrait, par moments, à une véritable normalisation de l'étrangeté du langage des prostituées, qui constitue pourtant l'une des caractéristiques principales de la façon de parler des personnages du roman.

10^e extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
<p>.... and here I am poor as a bowl of yak-me. What do they think I am? Some kind of Sandy Claus? Well, they can just take they stocking down 'cause it <i>ain't</i></p>	<p>... et je suis pauvre comme Job. Pour qui ils me prennent ? Pour le Père Noël ? Eh ben, ils peuvent retirer leurs chaussures parce que c'est pas Noël...</p>	<p>y aquí estoy, pobre y charlatana. Quien se creen que soy, ¿Una especie de Sandy Claus? En este caso mejor será que descuelguen sus calcetines porque no</p>

Christmas...		habrá Navidad...
--------------	--	------------------

Nous arrivons à présent à l'analyse du dixième extrait, qui a trait au langage imagé dans les dialogues de *The Bluest Eye*. Ce passage est beaucoup plus court que le précédent, mais il illustre bien comment la traduction peut être ethnocentrique. Cet extrait est très intéressant au niveau de l'inventivité du langage. Il s'agit d'un monologue de Mrs MacTeer dans la cuisine, qui se plaint d'avoir trop de bouches à nourrir depuis l'arrivée de Pecola, et trop peu d'argent. La comparaison qu'elle fait ici entre elle-même et un plat laisse place à l'interprétation : il pourrait s'agir du plat typique de la Nouvelle Orléans, une soupe à base de nouilles et de bœuf, le « yaka mein. »¹⁶⁹ Si tel est le cas, il s'agirait donc d'un autre exemple de l'*eye dialect*, puisque Mrs MacTeer reproduit un son similaire qu'elle remplace certainement par deux mots qu'elle connaît « yak », qui est un animal et « me ». Nous ne sommes néanmoins pas certaine que la prononciation de « yak me » et celle de « yak mein » soit exactement la même, puisque nous ne pouvons entendre Mrs MacTeer prononcer ce mot qu'en le lisant nous-même.

La comparaison avec un plat typique des États-Unis est assez inattendue puisqu'elle confère au plat un aspect humain, ce qui ne revient pas à dire qu'il s'agit d'un plat de pauvre, il s'agit d'une métaphore bien plus créative. Cette interprétation n'en est qu'une parmi d'autres possibles, mais elle permettrait de mettre à nouveau l'accent sur la nourriture et sur son importance, notamment parce que Mrs MacTeer se trouve dans la cuisine à ce moment précis du monologue.

Les deux traductions ont considérablement adapté cette comparaison, et ce en détruisant les réseaux langagiers vernaculaires, le rythme et les locutions.¹⁷⁰ La comparaison devient une référence biblique. L'expression « être pauvre comme Job » existe en français et trouve son origine dans le livre de Job¹⁷¹ dans la Bible, dont tous les biens sont retirés par Satan pour tester sa foi en Dieu. Cette équivalence est forcément ethnocentrique, elle ne peut qu'attenter « à la parlance de l'œuvre »¹⁷² puisque non seulement la version française est

¹⁶⁹ <https://nola.eater.com/maps/best-yak-a-mein-yakamein-new-orleans-nola>

¹⁷⁰ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

¹⁷¹ <https://bible.catholique.org/livre-de-job/4374-chapitre-1>

¹⁷² BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.65.

beaucoup moins créative que l'original, mais elle prête un propos religieux au personnage qui n'est pas du tout présent dans la version de T. Morrison.

J. Guiloineau s'exprimait dans un entretien sur sa traduction du roman *The Bluest Eye* en ces termes :

« De façon générale, la difficulté principale, c'est l'écriture même de l'auteur, qui est en soi une « langue ». Cette langue s'inscrit dans un univers personnel, un milieu spécifique. Il est évident que l'œuvre de Toni Morrison par exemple s'inscrit dans une histoire très particulière : histoire de l'esclavage, lutte pour les droits aux États-Unis, culture spécifique (jazz, blues, etc.) À cela il faut ajouter les types d'expression spécifiques (argot...) Puis, dans le cas de Toni Morrison, une puissance d'évocation exceptionnelle, une maîtrise de l'anglais, un souffle poétique et un jeu avec des « argots » qui montrent les différences de classe, d'histoire, de culture entre Noirs et Blancs, et entre Nord et Sud. C'est cela qu'il faut rendre, c'est-à-dire transmettre au lecteur français, avec les seules ressources de la langue française, qui a une autre histoire, une autre culture et d'autres problèmes. »¹⁷³

Il est surprenant que le traducteur admette ici l'importance de la langue même de l'auteur, du caractère unique qu'elle possède, et précisément celle de T. Morrison, y compris son « souffle poétique », alors qu'il oscille ici entre homogénéisation, appauvrissement qualitatif et volonté d'imiter certaines métaphores ou autres procédés stylistiques. C'est précisément en cela que le texte d'arrivée est plus inconsistent, plus incohérent, comme l'explique A. Berman.¹⁷⁴

C'est le cas dans cet extrait, il transforme la première comparaison, étonnante, comique, dont les interprétations possibles sont multiples, et la rend absolument limpide, évidente pour le lecteur. Job a été privé de ses brebis, il est devenu pauvre, Mrs MacTeer a une bouche de plus à nourrir, elle aussi est pauvre, la clarification est indéniable. En outre, il crée un rapprochement implicite entre Mrs MacTeer et Pauline Breedlove, qui est une femme noire très pieuse du roman. Néanmoins, l'auteure ne mentionne jamais le fait que Mrs MacTeer soit une femme religieuse, cette association des deux femmes n'est donc pas justifiée.

¹⁷³ <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-guiloineau-traducteur-64923621.html>

¹⁷⁴ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

Le traducteur français modifie donc la première comparaison, mais alors pourquoi garde-t-il la comparaison avec le Père Noël ? Bien que celle-ci soit plus évidente, puisque le Père Noël est une sorte de bienfaiteur pour les enfants, ils les gâtent, la référence aux « chaussures » des enfants emploie un calque culturel, censé faire écho à une tradition qui n'existe pas en français. Les « stockings » sont des chaussettes géantes accrochées à la cheminée le soir de Noël par les enfants aux États-Unis pour que le Père Noël vienne les remplir de bonbons. Pourquoi J. Guilloineau a-t-il décidé de clarifier la première comparaison, mais pas la deuxième ?

Analysons à présent la traduction espagnole. En quoi celle-ci est ethnocentrique ?

Nous avons établi précédemment que ce terme de « yak me » pourrait désigner un plat typique du Sud des États-Unis, ce qui serait cohérent avec le fait que Mrs MacTeer soit dans la cuisine et qu'elle parle, comme à d'autres passages du roman, de nourriture.

À cette comparaison surprenante s'ajoute la notion de *realia*, qui rend ce passage encore plus difficile à traduire.

Face à cet enjeu de traduction, J. Gubern a non seulement complètement effacé l'effet de style, mais il a également ajouté un élément, dont il n'est nullement fait mention dans l'original : « aquí estoy, pobre y charlatana. »

J. Gubern s'éloigne complètement du propos d'origine, car il rajoute un mot, à connotation légèrement péjorative dans la bouche de Mrs MacTeer. La phrase prend alors un autre sens, puisque le lecteur se rend bien compte que Mrs MacTeer, dans ses divers monologues répète souvent la même chose, qu'elle se parle sans cesse à elle-même dans sa cuisine. Toutefois, comment peut-on établir avec certitude qu'elle en soit consciente ? À aucun moment dans le roman elle ne fait une remarque sur le fait qu'elle soit bavarde. Étonnamment, en faisant dire à Mrs MacTeer d'elle-même qu'elle est « pauvre et bavarde », elle prend du recul sur sa propre personnalité et sur l'état de sa vie en général, ce qui n'est pas le cas dans l'original.

En outre, J. Gubern en écrivant « pobre y charlatana » véhicule l'idée que « bavardage » et « pauvreté » entretiennent un lien, presque que l'on est forcément bavarde quand on est pauvre, et vice versa. En revanche, s'il ajoute une certaine dimension au personnage, il lui

retire également son caractère créatif, qui associe un plat de nouilles¹⁷⁵ avec le fait d'être pauvre.

Revenons à présent à la seconde comparaison de l'extrait. J. Gubern reproduit également cet effet de style, certes plus fidèlement, en employant le verbe « descolgar », qui signifie « quitar una cosa de donde está colgada »¹⁷⁶, étant donné que les « stockings » sont principalement accrochées à la cheminée, ainsi que « calcetines », que l'on pourrait traduire par « chaussettes ». Il modifie toutefois les paroles de Mrs MacTeer, pour lui faire dire que Noël ne sera pas célébré cette année-là, ce qui confère au personnage un aspect assez autoritaire, et vient à nouveau attenter à la parlance de l'œuvre en détruisant le rythme et en exotisant le vernaculaire.¹⁷⁷

Selon Jean Guiloineau, « d'une façon générale, pour les argots ou pour les langues négligées (rotten English) il n'y a pas de solution vraiment satisfaisante. » Il explique qu'il joue « sur les niveaux de langue, les fautes de grammaire, les négligences. »¹⁷⁸ Pourtant, lui-même, lorsque confronté à la « puissance d'évocation exceptionnelle »¹⁷⁹ de T. Morrison ne semble pas parvenir à se décider entre l'adaptation culturelle, comme avec Job, et la traduction « littérale » des effets de style. Dans cet extrait de dialogue par exemple : « I said I need some coal. It's as cold as witch's tit in this house. Your whiskey ass wouldn't feel hellfire, but I'm cold. » l'analogie entre la poitrine d'une sorcière et le froid n'est pas plus commune que celle entre la pauvreté et le plat typique de « yaka mein » de la Nouvelle-Orléans. Toutefois, cette fois-ci, les deux traducteurs, J. Gubern et J. Guiloineau, ont gardé la même analogie en français et en espagnol, qui deviennent respectivement « j'ai dit que j'avais besoin de charbon. Cette maison est froide comme des nichons de sorcière. Ton cul plein de whisky ne sentirait pas le feu de l'enfer, mais j'ai froid. » et « He dicho que no hay carbón. En esta casa hace un frío de teta de bruja. Con tanto whisky metido en el culo no notarias ni el fuego del infierno, pero yo tengo frío.»

¹⁷⁵ <https://www.epicurious.com/recipes/food/views/yaka-mein-51142600>

¹⁷⁶ <https://es.thefreedictionary.com/descolgar>

¹⁷⁷ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

¹⁷⁸ <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-guiloineau-traducteur-64923621.html>

¹⁷⁹ *Ibid.*

Ce choix d'adaptation dans le premier cas et de traduction plus littérale dans le second peut peut-être s'expliquer par la présence de ce *realia* dans le premier extrait « yaka mein », tandis que les sorcières et l'enfer sont des notions communes à toutes les cultures.

Reprenons donc la classification d'A. Berman.

Classification d'A. Berman	Version française	Version espagnole
Destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires.	... Et je suis pauvre comme Job.	... y aquí estoy, pobre y charlatana.
Destruction du rythme.	Pour le Père Noël ?	En este caso mejor será que descuelguen sus calcetines porque no habrá Navidad...

La comparaison du traitement de ces deux extraits par les traducteurs souligne bien que l'on est confronté à un texte cible fondamentalement inconsistent, où les personnages, à travers les dialogues, semblent perdre leur personnalité, ou la voir se modifier au fil du roman.

11^e extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
I guess you're right. And I was so lonely for friends. And you were right here. Right before my eyes. <i>No, honey. Right after your eyes.</i>	Tu dois avoir raison. Et j'étais tellement seule, sans amies. Et tu étais juste ici. Devant mes yeux. <i>Non, ma chérie, juste après tes yeux.</i>	Creo que tienes razón. Y era demasiado solitaria para tener amigos. Y tu estaba justamente allí. Justo delante de mis ojos.

		<i>No, encanto. Justo detrás de tus ojos.</i>
--	--	---

Nous procédons à présent à l'analyse du onzième extrait qui est également très représentatif du langage imagé dans les dialogues. Celui-ci se situe au dernier chapitre du roman, juste avant l'ellipse qui nous ramène au présent et qui termine le roman.

Ce dialogue entre Pecola et son alter ego marque la fin du récit, Pecola a perdu la raison et l'histoire s'achève là, elle ne s'adresse plus qu'à cette « amie » qu'elle croit avoir rencontrée, tandis qu'en réalité elle se regarde dans le miroir et parle toute seule.

Ce dernier passage caractéristique du langage imagé que nous avons choisi d'étudier, qui est en réalité un monologue, se concentre sur les yeux bleus que Pecola croit avoir enfin obtenus. L'effet miroir en anglais « right before » « right after » illustre bien le fait que Pecola se parle à elle-même, elle se regarde dans un miroir, et en même temps répond à ses propres interrogations sur le bleu de ses yeux, sans pour autant en avoir conscience. En effet, immédiatement après le jeu de mots, elle rétorque « what ? », ce qui souligne bien qu'elle n'est pas consciente qu'elle entretient un dialogue avec elle-même, mais le lecteur en est toutefois informé. Au-delà de cet effet de miroir, cet extrait comporte un jeu de mots : « before » peut signifier soit « devant », « sous », ou bien « avant ». La réponse de l'alter ego de Pecola joue donc sur cette polysémie de l'adverbe pour mettre en avant le fait que Pecola ne pouvait pas la voir avant d'avoir ses yeux bleus, qu'elle était invisible avant ce moment-là, précisément parce que cet alter ego, cette nouvelle amie n'a pu devenir réalité qu'une fois que Pecola a perdu la raison. Pecola, qui prononce bien évidemment les deux phrases, étant donné qu'il n'y a qu'un personnage dans cette scène, à voix haute, ou dans sa tête nous ne le savons pas, semble laisser échapper inconsciemment cette idée, sans bien la comprendre. Ce jeu de mots est donc destiné principalement au lecteur, pour lui rappeler le rôle toxique du regard sur la beauté porté par Pecola, et l'importance qu'elle confère à ces yeux bleus dont elle a rêvé toute sa vie.

Étant donné que cette polysémie n'existe pas en français avec l'adverbe « devant », le traducteur n'a pas pu reproduire ce jeu de mots. Nous sommes donc ici face à un appauvrissement qualitatif, et à une destruction des rythmes.¹⁸⁰

En outre, la version originale employait la même phrase à un mot près pour créer cet effet miroir de la folie de Pecola qui se regarde dans le miroir, dans les yeux et qui se répond à elle-même, ce que la version française ne reproduit pas, notamment en omettant le deuxième « right », peut-être pour éviter la répétition, car le mot « juste » se trouve déjà à la phrase précédente. Néanmoins, il aurait été judicieux de répéter « juste devant mes yeux », pour recréer cet effet de miroir, et rester plus fidèle à la version originale. Cette solution permet également de reproduire le rythme présent dans la phrase anglaise en produisant une traduction française en quatre mots, exactement comme dans l'original.

De plus, si « devant » et « après » expriment bien cette idée de la folie survenue après « l'obtention » des yeux bleus, ils ne rendent pas cette opposition avant/après ou devant/derrière.

La version espagnole, quant à elle, est restée plus proche de l'original, notamment avec l'anaphore du « justo » et puis l'opposition « delante », « detras », qui peut aussi signifier la postériorité et joue donc sur cette notion de la folie qui est arrivée suite au prétendu miracle qu'a subi Pecola. La structure reprend également ce « justo », qui est pourtant assez répétitif à cause du « justamente » juste au-dessus, mais recrée donc bien cette idée du personnage qui se regarde dans un miroir, dans les yeux, et qui se répond à lui-même. Néanmoins, cette traduction de J. Gubern constitue tout de même une véritable perte au niveau sémantique.

Reprenons la classification d'A. Berman appliquée à cet extrait.

Classification d'A. Berman appliquée au 11 ^e extrait.	Version française	Version espagnole
Destruction du rythme	Et j'étais tellement seule, sans amies.	Y era demasiado solitaria para tener amigas.

¹⁸⁰ d'après BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, pp.61-65.

Destruction des locutions	Devant mes yeux. <i>Non, ma chérie, juste après tes yeux.</i>	Justo delante de mis ojos. <i>No, encanto. Justo detrás de tus ojos.</i>

Dans cet extrait, les deux traductions portent donc atteinte au propos de l'œuvre, à la fois ne rendant pas complètement fidèlement ce jeu de mot et en modifiant la structure du dialogue, par rapport à la version originale.

Ainsi, il semble donc que le langage imagé dans les dialogues de *The Bluest Eye*, ait donné lieu à des traductions hétérogènes, et ethnocentriques dans l'ensemble.

IV-L'autocensure dans les dialogues de *The Bluest Eye*

A-L'autocensure liée au contenu trop choquant et à la vulgarité des passages

Nous avons établi précédemment que l'autocensure dans la fiction, consciente ou non, qu'opèrent les traducteurs lorsqu'ils s'attèlent à une œuvre, notamment une œuvre qui remet en question les codes du politiquement correct, n'a pas disparu. C'est le cas de *The Bluest Eye*, qui avait été interdit dans de nombreuses écoles pour son contenu jugé trop provoquant, et particulièrement à cause de la scène d'inceste racontée du point de vue de l'agresseur. Au niveau de la narration, et de ce passage précis, il serait difficile pour les traducteurs de le censurer dans le sens le plus classique du terme, à moins de supprimer des extraits, ce qui n'a pas été le cas.

La forme d'autocensure qui nous intéresse ici est en réalité bien plus subtile, elle concerne certains dialogues, dont le contenu est modifié. Cette autocensure est aussi intrinsèquement liée aux principes de la traduction ethnocentrique, qui souhaite atténuer le propos pour ne pas choquer le lecteur cible. L'extrait suivant atteste bien de cette volonté de rendre le propos plus acceptable.

12^e extrait à analyser.

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
-Did you get a whipping? -He... picked at me. -He showed his privates at you? -But wasn't it supposed to? Feel good I mean? -What'd he do? Just walk up and pinch them? -Well what would you do? Set there and let him pinch you?	- Tu as reçu une raclée ? -Il m'a... touchée. -Il t'a montré sa boutique ? -Mais tu aurais dû. Sentir quelque chose de bien je veux dire. -Qu'est-ce qu'il a fait ? Il s'est seulement avancé et il les a touchés ? -Qu'est-ce que tu aurais fait à ma place ? Tu serais restée	- ¿Te has ganado una zurra? -Me ha... me ha molestado. - ¿Te ha enseñado su cosa? - ¿No se supone que sí? ¿No es una cosa que da gusto, quiero decir? -¿Cómo lo ha hecho? ¿Se ha acercado y te los ha pellizcado?

<p>-I don't have nothing to pinch. I'm never going to have nothing.</p> <p>-Then Rosemary came out and said that Daddy was going to jail, and I hit her.</p>	<p>là et l'aurais laissé te toucher ?</p> <p>-Je n'ai rien à toucher. Je n'aurai jamais rien à toucher.</p> <p>- Et Rosemary est sortie et a dit que papa irait en prison et je l'ai giflée.</p>	<p>-Bueno ¿y que quieres? ¿Tu que habrías hecho?</p> <p>¿Quedarte allí y dejar que te pellizcase?</p> <p>-Yo no tengo nada que pellizcar. Supongo que no voy a tenerlo nunca.</p> <p>-Entonces salió Rosemary y dijo que papa iría a la cárcel, y yo le pegué.</p>
--	--	--

Cet extrait est intéressant dans l'original parce qu'il met l'accent sur un thème saillant : la violence. Il y a d'abord la violence quotidienne qu'on ne voit pas mais qui est implicite, celle de la mère des deux petites filles, ensuite vient la violence de l'agression de Mr Henry, et enfin la violence vengeresse de Frieda envers sa voisine blanche. C'est précisément pour cette raison que nous l'avons choisi, car il s'agit de l'un des passages les plus violents du roman, notamment dans son contenu. Nous allons donc analyser cet extrait à travers le prisme de la violence physique et de la violence émotionnelle liée à l'agression sexuelle.

Les traducteurs opèrent, sur des signifiants différents, des formes de censure liée à cette violence. Nous avons relevé six occurrences de mots appartenant au champ lexical de la violence en anglais : « whipping », « picked », « pinch », qui apparaît trois fois, et enfin « hit ». Comment s'opère donc la censure dans cet extrait, notamment au niveau du choix des mots dans les deux langues d'arrivée ?

Le premier marqueur de censure, qui se trouve dans la première réplique de Claudia, est très intéressant, à deux niveaux. En effet, force est de constater que les deux traducteurs ont fortement atténué le propos de l'original. Le verbe en anglais « to whip » qui signifie généralement « fouetter » comporte en anglais une très forte connotation esclavagiste, il renvoie indubitablement aux tortures subies par les esclaves aux mains de leurs maîtres, tortures qui remontent à peine un siècle au moment de l'écriture.

À l'inverse, le français « raclée » se définit comme « une volée de coups »¹⁸¹, il s'agit d'un terme familier, mais beaucoup moins fort, et dénué de cette connotation esclavagiste que dénote l'anglais. Il en va de même pour l'espagnol « zurra », qui vient du verbe « zurrar » : « Dar una paliza o serie de golpes a una persona. »¹⁸² La connotation esclavagiste est donc également absente de la traduction. En outre, la collocation « ganar una zurra » donne l'impression d'une remarque prononcée sur un ton très léger, comme s'il s'agissait d'un jeu, avec des règles arbitraires, auquel on pourrait ironiquement gagner.

« L'on peut se demander si le gommage des connotations est le fruit de pressions liées à l'intégration, à l'intériorisation, par le traducteur, d'un code de conduite faisant intervenir les tabous et la bienséance.... »¹⁸³.

À la lecture du gommage de la connotation péjorative en français comme en espagnol, nous nous posons la même question. Si le roman est porteur de connotations, d'allusions subtiles à l'esclavage, pour quelle raison les traducteurs ont-ils décidé, s'il s'agit d'un choix conscient, de les supprimer ?

Le premier niveau de l'autocensure c'est donc l'atténuation d'un propos trop violent, l'on adoucit la violence d'un propos trop choquant, on rend la violence domestique de la mère envers ses petites filles plus acceptable. Bien que les termes « raclée » et « zurra » soient indéniablement violents eux aussi, ils constituent néanmoins un affaiblissement, notamment parce que les deux termes ne font pas directement référence à un objet, le fouet, et qu'ils laissent donc place à l'interprétation du lecteur. Le deuxième niveau est celui de la suppression de la connotation esclavagiste, toujours très tabou en Europe tout comme aux États-Unis, qui a peut-être conduit les traducteurs à rendre le propos légèrement plus « politiquement correct ».

Il convient à présent de s'intéresser à deuxième autre manifestation d'autocensure dans cet extrait, qui touche cette fois-ci à la violence sexuelle.

¹⁸¹ <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition-raclee/>

¹⁸² <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/zurrar>

¹⁸³ WECKSTEEN, Corinne, *Censure et traduction : détournement et contournement des sens interdits*. In : BALLARD, Michel, *Censure et traduction*, Université d'Artois, 2011, pp. 53-68.

Celle-ci est liée à un autre thème tabou, récurrent dans le roman : la notion de pédophilie/d'inceste. Dans cet extrait, il s'agit de pédophilie puisque Mr Henry n'a pas de lien de parenté avec Frieda, contrairement à la fameuse scène entre Pecola et son père.

« He picked... at me » est devenu « Il m'a... touchée ». Tout d'abord, il convient de noter que la collocation « pick at someone » est fautive. L'on peut « pick up someone », « pick off » ou encore « pick on someone », mais pas *at* someone. Ce qui est intéressant ici, c'est donc que Frieda invente cette collocation, ou alors qu'elle la reprend parce qu'elle l'a entendue quelque part, mais que sa sœur la comprend immédiatement. Le choix du verbe « pick » en anglais est intéressant, il met l'accent sur l'aspect actif de la personne qui s'en prend à la petite fille. De plus, ce verbe en anglais est souvent lié au caractère physique, au corps. Lorsqu'on parle de « pick on someone », cela signifie que l'on embête l'autre par ses actions, par ses gestes, tandis que « pick someone's brain » veut dire demander à quelqu'un de l'aide pour comprendre quelque chose, mais encore une fois l'on retrouve cet aspect physique. Enfin, « pick » peut aussi signifier « cueillir », « ramasser », il inclut donc cette idée de prendre quelque chose à l'autre, de lui dérober. Le verbe « pick » en anglais renvoie véritablement à l'invasion de la sphère privée de l'autre, de son corps, faisant ici écho à un vautour qui tourne autour de sa proie pour s'attaquer à sa chair, comme Mr Henry s'attaque à l'innocence de Pecola. Le choix de ce verbe par l'auteure n'est donc pas anodin, et il fait référence à une notion que nous avons évoquée précédemment dans notre mémoire, à savoir la peur de la petite fille après l'agression sexuelle d'être « ruined », comme si Mr Henry lui avait pris quelque chose d'essentiel.

Le verbe « toucher » en français constitue un affaiblissement considérable de cette notion, notamment parce qu'il est souvent connoté méliorativement, qu'il peut être associé à la notion de tendresse, de plaisir.

Quant à « molestado », le principe d'autocensure est le même, à savoir qu'il repose sur le présumé du traducteur que le verbe inventé par Claudia « pick at someone » est si évocateur qu'il va déranger le lecteur de façon inutile. Cependant, la façon dont J. Gubern effectue une forme d'autocensure est différente. En effet, contrairement au verbe « toucher » que l'on associe à des sensations positives, « molestar » est un verbe assez péjoratif.

Il est polysémique :

« 1. Hacer [alguien o algo] que a una persona le resulte incómodo, difícil o más difícil realizar algo. 2. Producir [cierta cosa] un dolor leve a alguien. 3. Ofender levemente a alguien. »¹⁸⁴

Toutefois, il constitue, lui aussi, un véritable affaiblissement au niveau sémantique par rapport à l'anglais, notamment dans son usage courant, oral, qui est « d'embêter, de gêner ». L'on pourrait entendre quelqu'un dire « no me molesta », pour dire « cela ne me gêne pas. » Ces deux affaiblissements au niveau du sens sont donc très représentatifs d'une démarche similaire de traduction qui vise à atténuer le propos, à le rendre plus acceptable.

Il convient également de s'intéresser à la réplique suivante qui met en avant une certaine forme d'autocensure liée à la difficulté émotionnelle du propos. « Privates » en anglais est une forme familière raccourcie de « private parts », expression dont on trouve la définition suivante : « the external genital and excretory organs »¹⁸⁵. À la lecture de la définition, l'on remarque que l'expression est très évocatrice, très graphique. Le lecteur anglophone qui ne connaîtrait pas cette expression, en la lisant, serait à même de la comprendre, notamment grâce au pluriel employé, qui évoque les parties génitales. En revanche, nous n'avons pu trouver aucune occurrence de l'expression française « montrer sa boutique » employé par Jean Guiloineau. Elle pourrait dériver de la notion de boutique dans son sens de « tout endroit où quelque chose (parfois de peu avouable) se fait »¹⁸⁶. Il s'agit d'une expression désuète assez peu employée pour dire qu'un homme montre ses parties intimes à quelqu'un d'autre. Nous limitons l'expression aux hommes puisque la métaphore est ancienne et renvoie à la notion de baisser son pantalon, généralement réservés aux hommes, pour s'exposer à autrui. Si l'on accepte cette définition, alors on admet que la forme d'autocensure est encore plus importante puisque le traducteur désigne l'agression sexuelle de façon très détournée. En effet, l'expression étant assez désuète et donc très peu employée, elle est assez peu évocatrice à la première lecture.

¹⁸⁴ <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/molestar>

¹⁸⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/private%20parts>

¹⁸⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/boutique>

La censure dans la traduction de cette réplique demeure donc indéniable, car cette expression n'étant pas commune, son sens n'est pas clair à la première lecture. Si le sens n'est pas évident en le lisant immédiatement, la gravité des faits, du contenu de la réplique de Frieda s'en retrouve donc nécessairement atténuée. Cette expression, qu'il est difficile à comprendre, opacifie le message.

La traduction espagnole de cette expression semble être moins censurée.

En effet, si « su cosa » représente légèrement atténuée par rapport à la version originale, dont le pluriel est bien plus évocateur, l'expression a néanmoins le mérite d'être claire, d'être compréhensible par le lecteur.

Dans la suite de l'extrait également, la version espagnole semble être moins censurée, plus proche de l'original. En effet, la version anglaise emploie deux verbes différents pour décrire l'agression sexuelle : le premier, que nous venons d'analyser « pick » et le second « pinch ».

Prenons donc la définition de « pinch » :

« to squeeze between the finger and thumb or between the jaws of an instrument 2. to prune the tip of (a plant or shoot) usually to induce branching 3. to squeeze or compress painfully 4. to cause physical or mental pain. »¹⁸⁷

Ce verbe renvoie donc à l'action d'une personne envers une autre pour lui causer une certaine douleur. Il est intéressant de noter que J. Guiloineau a procédé à une homogénéisation de l'extrait en n'utilisant que le verbe « toucher » pour traduire « pick » et « pinch », qui sont de surcroît deux mots qui sont très similaires phonétiquement, la traduction porte donc atteinte également au rythme. Cette homogénéisation est une expression marquée de l'autocensure, qui s'inscrit dans la démarche d'atténuation d'un propos trop difficile, et ce, par l'expression « montrer sa boutique » ainsi que par les trois occurrences de ce verbe « toucher », qui fait disparaître le caractère violent de la scène.

La version espagnole, quant à elle, emploie deux mots différents : le premier « molestar », qui constitue véritablement une forme d'atténuation et de censure, et le second, « pellizcar », qui est plus proche de la violence de l'original, et que l'on utilise le plus souvent pour traduire « pinch ». Nous remarquons donc à nouveau qu'il ressort de cet extrait que l'autocensure est plus faible en espagnol qu'en français.

¹⁸⁷ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pinch>

Le thème récurrent de cet extrait, qui pousse consciemment ou non les traducteurs à opérer une forme de censure, est donc lié à la violence physique, ainsi qu'à la violence sexuelle.

Le dernier marqueur de la violence dans cette scène se trouve à la dernière ligne, lorsque Frieda rétorque « and I hit her ». À nouveau, la traduction française est plus censurée que la version espagnole. La traduction de « hit » par « gifler » est une forme d'atténuation indéniable, qui dénote encore une fois ce besoin ressenti par le traducteur de rendre le propos plus acceptable. Ce choix traductif pourrait même être qualifié de misogynne. Pourquoi ? « Gifler » est un verbe traditionnellement associé à la féminité. En effet, la violence féminine stéréotypée, lorsqu'elle existe dans les romans ou dans la fiction en général, est souvent relatée comme étant une gifle, notamment dans les romans d'amour où la femme courtisée gifle son amant. L'on associe typiquement la femme ou la petite fille à la vulnérabilité physique, et sa manière d'exprimer sa colère doit le transmettre, notamment par une gifle, qui est beaucoup moins forte qu'un coup de poing. Dans cet extrait, nous ne savons pas si Frieda a donné une gifle à sa voisine, un coup de pieds, ou encore un coup de poing. Toutefois, il en résulte que la perception du lecteur francophone, à la lecture, est forcément modifiée par cette interprétation du traducteur. Son choix semble cependant délibéré, étant donné que la phrase anglaise ne pose pas de difficulté de sens. Nous pensons donc qu'il serait judicieux de remplacer « je l'ai giflée » par « je l'ai cognée ».

La traduction espagnole a maintenu la violence de cette phrase, en remplaçant le verbe « hit » par « pegar ».

Nous avons donc observé que l'autocensure peut être liée à la violence du propos, violence physique et émotionnelle dans le cas de cet extrait, qu'elle s'opère à différents niveaux, et dans ce cas précis, qu'elle est nettement moins marquée en espagnol qu'en anglais.

13^e extrait à analyser.

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
<p>-Get on wid it, nigger</p> <p>-Sir?</p> <p>-I said, get on wid it. An' make it good nigger, make it good.</p> <p>-Hee hee hee hee hee.</p> <p>-Come on, coon. Faster, You ain't doing nothing for her.</p> <p>-Wait, the coon ain't comed yet.</p> <p>-Well, he have to come on his own time. Good luck, coon baby.</p>	<p>-Termine ça négro,</p> <p>-Monsieur ?</p> <p>-Je t'ai dit de terminer. Et fais ça bien, négro, fais ça bien.</p> <p>-Hii hii hii hii.</p> <p>-Allez le nègre. Plus vite, t'y fais rien.</p> <p>-Attends le nègre est pas 'core venu.</p> <p>-Eh ben, il viendra à son heure. Bonne chance, négro.</p>	<p>Sigue con eso, negrito.</p> <p>- Señor?</p> <p>-He dicho que adelante. Continua hasta el final. Y hazlo bien, negrito, hazlo bien.</p> <p>-ji ji ji ji</p> <p>-Vamos ya, negro. Más deprisa. No estás haciendo nada por ella.</p> <p>-Espera, el negro todavía no ha terminado.</p> <p>-Bueno, ya terminará cuando llegue el momento. Buena suerte, negrito.</p>

Il convient à présent d'analyser le treizième passage que nous avons sélectionné pour cette analyse, qui constitue un autre pilier du roman. Il se situe au chapitre 8 de *The Bluest Eye*, le troisième chapitre du printemps et raconte l'histoire de Cholly Breedlove, son enfance et son adolescence surtout. Nous avons choisi ce passage pour traiter de l'autocensure liée à la difficulté des passages précisément parce qu'il narre l'un des moments les plus traumatisants de la vie de Cholly, qui va déterminer son comportement dans le reste du roman. En effet, cet extrait constitue un tournant dans le roman, puisqu'il raconte le moment où Cholly, après l'enterrement de sa grand-mère est surpris par deux hommes blancs lorsqu'il est en train d'avoir des relations sexuelles avec une jeune fille prénommée Darlene, scène si

traumatisante pour le personnage que toute sa vie prendra ensuite une direction différente, marquée par la haine de cette jeune fille d'abord, puis des hommes blancs.

Cette scène est très difficile du point de vue émotionnel pour le lecteur, notamment à cause de son contenu et de l'emploi d'un langage très cru. Les deux mots employés par Toni Morrison : « coon » et « nigger » sont très connotés péjorativement aux États-Unis.

« Le terme nigger, perçu habituellement comme très péjoratif, conserve un fond de connotation paternaliste qui rend acceptable son emploi sous la plume d'une romancière noire, comme c'est le cas ici. Le terme en français n'ayant que des connotations péjoratives n'est pas possible ici. »¹⁸⁸

Les traducteurs Chuquet et Paillard ont donc décidé de traduire « nigger » par « noirs ». Cependant, Corinne Wecksteen s'interroge : « si le terme nigger est « acceptable » ici dans le TD, pourquoi « nègre » ne serait-il pas acceptable en français ? »¹⁸⁹

Pour répondre à la question de C. Wecksteen, nous pensons qu'il ne s'agit pas tant de la question d'acceptabilité des termes « nigger » et « coon » dans l'extrait qui nous intéresse, mais plutôt de « l'inacceptabilité » que lui confère T. Morrison, précisément pour choquer son lecteur, nous ne sommes pas d'avis que l'auteure ait considéré ces termes comme étant « acceptables », mais nous pensons au contraire qu'elle a décidé de les intégrer dans le discours direct pour souligner leur horreur, sans censure aucune, et pour faire prendre conscience au lecteur de l'horreur de la scène, à travers le langage, et lui montrer le rôle que jouent les mots dans l'oppression des minorités, les Afro-Américains, en l'occurrence. Le terme « coon » est encore plus connoté que le terme « nigger » et on ne l'entendrait jamais prononcer dans les médias. Il s'agit en effet d'une abréviation du mot « raccoon », qui signifie « raton laveur ». Cette insulte est donc très grave en anglais : elle réduit l'individu à un animal, selon une idéologie raciste qui consiste à hiérarchiser les différentes ethnies humaines. Le syntagme « coon baby » est également très raciste, en cela qu'il associe une insulte et un mot généralement connoté positivement « baby », qui peut être un surnom affectueux que l'on donne à quelqu'un dont on est proche, nous pensons que dans cet extrait « baby » renvoie

¹⁸⁸ CHUQUET, Hélène, PAILLARD, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-> français*, Ophrys, 1989, cité dans BALLARD, Michel, *Censure et traduction*, Artois Presses Université, 2011, p.63.

¹⁸⁹ *Ibid*, p.63.

au jeune âge de Cholly Breedlove au moment des faits, qui n'est encore qu'un enfant de douze ans.

Nous avons vu, au cours de l'analyse de l'extrait précédent, que l'homogénéisation était une forme de censure, et en ce qui concerne la version française, il s'avère que la censure s'opère ici par la variation linguistique. En effet, nous avons établi que les deux termes employés par l'auteure sont très péjoratifs et visent à choquer le lecteur dans la version originale.

J. Guiloineau a donc choisi d'employer les termes de « nègre » et de « négro », selon une certaine logique, à savoir qu'il a employé « négro » pour « nigger » et « nègre » pour « coon », certainement parce qu'il a estimé que le dernier était plus connoté péjorativement en français. Toutefois, cette variation atteste une certaine censure, surtout par l'emploi du mot « négro », qui était assez fréquemment employé en français encore jusqu'à la fin du XX^e siècle. En outre, ce terme extrêmement raciste existe également en français, dans le langage de l'extrême droite qui associe les personnes noires à des « rats », des « ratons ».

Le terme de « ratonnade » existe lui aussi pour désigner les violences exercées contre une minorité ethnique. Une solution qui serait donc envisageable pour la traduction de ce terme extrêmement raciste pourrait être de reprendre celui de « raton » en français afin de ne pas censurer le propos de l'auteure.

En outre, Jean Guiloineau n'a pas suivi sa démarche traductive jusqu'à la fin de l'extrait, ce qui introduit une véritable inconsistance dans le texte d'arrivée par rapport au texte de départ. Il a en effet traduit le terme, qu'à la lecture nous estimons être le plus offensant en raison de cette association de l'insulte raciste « coon » avec le mot « baby », par « négro », ce qu'il semblait estimer moins péjoratif au départ. Cette traduction est donc une forme de censure, elle supprime l'insulte la plus connotée, qui termine l'extrait. L'on remarque également, que contrairement à la majorité des extraits que nous avons étudiés, la version française est plus courte que l'original, ce qui correspond également à un appauvrissement quantitatif, et donc à une forme de censure.

En ce qui concerne la version espagnole, la censure se fait par l'homogénéisation notamment : Jordi Gubern n'a choisi d'employer qu'un seul mot pour traduire les deux insultes racistes employées par T. Morrison : « negro ».

Ce mot est défini en ces termes : « Que comprende a las personas originarias de algunas zonas de África y Oceanía que tienen determinados rasgos físicos, como el color oscuro de su piel, el pelo rizado y los labios gruesos. »¹⁹⁰

Nous remarquons donc que cette définition est beaucoup plus neutre, moins axée sur l'aspect d'insulte que revêt le terme, d'autant plus que la traduction a été rédigée par un traducteur d'Espagne, mais que ce terme est beaucoup moins connoté péjorativement en Amérique latine par exemple, où il peut parfois être affectueux. De plus, le choix de Jordi Gubern d'ajouter le diminutif « ito », qui est propre au polysystème espagnol, bien qu'évidemment ironique, vient néanmoins atténuer le propos de T. Morrison. Il convient également de rappeler que l'espagnol comporte beaucoup moins de variantes que le français ou l'anglais, puisque « negro » signifie avant tout « noir », et ainsi que ce terme peut être difficilement évité pour parler d'une personne noire. Il est donc, de fait, moins péjoratif, en raison du polysystème espagnol, que des termes tels que « coon » ou « nigger ».

Pour reprendre la formulation de C. Wecksteen, il prend un terme que T. Morrison veut inacceptable, dont elle se sert pour choquer le lecteur, puisque ce passage constitue un tournant dans la narration, en cela qu'il explique bien comment le personnage de Cholly est devenu ce qu'il est aujourd'hui, et le traducteur rend le texte d'arrivée plus « politiquement correct. »

Jordi Gubern a choisi également de ne pas traduire non plus cette notion de « coon baby », qu'il a remplacé par « negrito », qui garde bien cet aspect ironique du surnom affectueux « baby », mais qui est beaucoup moins choquant néanmoins.

Cette référence à l'animal, qui suggère que les Afro-Américains possèdent des traits communs avec les animaux a tout simplement été effacée des deux langues. Nous ne savons pas si ces modifications apportées au texte original, ces atténuations, sont le fruit de contraintes éditoriales, ce qui pourrait être le cas, au vu de la teneur du texte et de sa réception aux États-Unis, ou bien s'il agit d'autres facteurs susceptibles d'avoir influencés les choix des traducteurs, tels que leur milieu social, leur éducation, etc.

Malheureusement, en analysant les formes d'autocensure dans une traduction publiée, et qui a donc été révisée, il nous est impossible de déterminer avec certitude l'origine et les cause de cette censure. Nous pouvons néanmoins constater, après analyse, que l'autocensure

¹⁹⁰ <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/negro>

porte atteinte au texte d'origine, et constitue une forme de manipulation de l'œuvre au service de ce que l'on croit être les attentes ou les besoins du public.

B-L'atténuation de la voix du personnage et l'originalité de sa prise de parole dans les dialogues comme forme d'autocensure

Nous avons choisi de nous intéresser à deux extraits précis dans cette partie de l'analyse, pour illustrer les différents types d'autocensure qui peuvent se manifester dans la traduction des dialogues, comme c'est le cas ici dans la traduction de *The Bluest Eye*. En effet, l'autocensure peut également découler de la personnalité des personnages eux-mêmes, qui possèdent certaines spécificités, certains traits uniques que le traducteur a choisi de gommer. Cette forme précise d'autocensure est également intrinsèquement liée à l'intrigue de *The Bluest Eye*, qui met en scène principalement des personnages enfants, et dont les particularités langagières peuvent être difficiles à retranscrire dans la langue d'arrivée.

14^e extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
-What?	-Qu'est-ce que c'est ?	-Qué?
-That's ministratin'.	-C'est ta menstruation.	-Es la ministración.
-What's that?	-C'est quoi ?	-Es <i>que</i> ?
-You know. (...)	-Tu sais bien. (...)	-Ya me entiendes.
-Do you know she doesn't even menstrate yet, and she's sixteen.	-Vous savez qu'elle n'a pas encore eue sa menstruation et qu'elle a seize ans.	-No lo creerías, pero todavía no ha menstreado, y tiene dieciseis años.

Ces quatre premières répliques du quatorzième extrait que nous avons choisi se situent au tout début du roman, alors que Pecola a ses règles pour la première fois lorsqu'elle joue avec Frieda et Claudia et qu'elle pense qu'elle va mourir.

La dernière réplique est de Maureen Peal, la petite fille métisse, qui se trouve plus belle en raison de sa peau claire, se situe au quatrième chapitre de l'hiver. Par conséquent, il est intéressant de remarquer que T. Morrison recourt à cette déformation du mot par les enfants à deux occasions dans le roman, comme d'un thème récurrent. Dans un entretien que nous avons lu de J. Guiloineau, il expliquait que l'une des difficultés de traduire le roman était de rendre fidèlement ce discours enfantin, qui est propre à *The Bluest Eye* et que l'on ne retrouve dans aucun autre roman de T. Morrison.

« L'univers enfantin spécifique, les rapports faits de violence et de tendresse, une sorte de rage contenue liée à la situation des Noirs (aujourd'hui on dit Afro-Américains !). Il fallait rendre tout cela en français avec la même élégance, la même grâce que l'écriture de Toni Morrison. »¹⁹¹

Ici, il ne s'agit pas vraiment d'une question « d'élégance », mais plutôt de censure du propos. En effet, J. Guiloineau explique également dans cet entretien qu'il a dû composer avec les contraintes de la langue française, qui s'inscrivent dans une autre culture.

Toutefois, le traducteur français, face à « cet univers enfantin », à la grammaire souvent fautive, a indéniablement procédé à une forme de clarification du propos, il rend évident le propos de Claudia, et d'une certaine façon la censure qu'il opère dans ce passage se fait à travers les mots corrects qu'il prête à la petite fille, ce qui nuit au propos. En effet, en corrigeant la faute de Claudia, J. Guiloineau donne l'impression au lecteur que Claudia, et plus loin dans le roman, Maureen Peal sont des adultes, à même de comprendre ce que signifie avoir ses règles, ce qu'être une femme au sens physique du terme, veut dire. Toutefois, à la lecture du roman, le lecteur se rend compte que les trois petites filles ne comprennent pas ce que sont les règles, puisque dans la suite du passage, Maureen Peal explique que l'absence de règles sert à nourrir le bébé lorsque l'on est enceinte, à travers le nombril. De plus, à la fin du chapitre de l'automne où Pecola a ses règles pour la première fois, elle demande aux deux autres petites filles si elle peut vraiment avoir un bébé et comment cela marche, ce à quoi Claudia et Frieda répondent « il faut trouver quelqu'un pour t'aimer »¹⁹².

¹⁹¹ <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-guiloineau-traducteur-64923621.html>

¹⁹² Notre traduction.

Cette construction fautive, que l'on retrouve plus loin dans la bouche de Maureen Peal n'est donc pas dénuée de sens dans le roman : elle illustre à la fois le manque de connaissance des petites filles sur tout ce qui touche à la reproduction, mais également leur association entre le fait de saigner et le fait d'être aimé.

Il est donc étonnant que J. Guiloineau ait supprimé cette notion, au vu de son importance narrative et de la similarité du mot en français, comme en espagnol d'ailleurs. J. Guiloineau a également procédé à une véritable homogénéisation en employant un substantif pour les deux occurrences du mot.

Nous avons choisi de ne pas étudier la censure dans la traduction espagnole de ce passage, étant donné que J. Gubern, pour les deux occurrences du mot fautif, les a bien adaptés en espagnol par « ministracion » et « menstreado », en imitant presque phonétiquement les deux fautes, ce qu'aurait très bien pu faire le traducteur français avec « ministration » et « elle n'a pas menstré ou menstrié », en enlevant le « u » comme en anglais et en espagnol ou en rajoutant un « i ».

Néanmoins, lorsque le narrateur emploie ce même procédé quelques pages plus loin, avec l'adjectif « incorrigible » en anglais, qui devient « incorrigival »¹⁹³ dans la bouche de Frieda. Le traducteur français a gardé le mot presque tel quel en français « incorrivable »¹⁹⁴, donnant lieu ainsi à ce que Berman décrit comme un texte d'arrivée « plus incohérent, plus hétérogène et plus inconsistant. »¹⁹⁵ Le traducteur espagnol a, quant à lui, modifié quelque peu l'adjectif pour lui conférer une sonorité plus hispanophone par « incorrijable »¹⁹⁶ à la place de « incorregible ». L'on observe également que si « incorrigival », lorsque prononcé à l'oral en anglais sonne quasiment de la même manière que le mot en langue correcte, « incorrivable » en français s'éloigne assez, dans sa prononciation du terme « incorrigible », tout comme l'espagnol « incorrijable » et « incorregible ».

¹⁹³ MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage, 1999, p.65.

¹⁹⁴ MORRISON, Toni, Traduction de Jean Guiloineau, *L'œil le plus bleu*, Éditions 10/18, 2017, p. 75.

¹⁹⁵ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999, p.63.

¹⁹⁶ MORRISON, Toni, Traduction de Jordi Gubern, *Ojos azules*, Debolsillo, 2015, p.86.

La censure ou l'autocensure des traducteurs dans les dialogues peut donc prendre différentes formes. Elle se manifeste parfois par l'homogénéisation, parfois par la variation linguistique, parfois par l'ajout de mots, ou encore par l'appauvrissement qualitatif ou quantitatif.

Cette censure consciente ou inconsciente des traducteurs s'explique parfois par des propos trop violents, ou jugés trop « politiquement incorrects », parfois par des scènes dont le contenu est jugé trop difficile à lire, trop triste, etc.

La narration en est toujours affectée, il en résulte inévitablement que le texte d'arrivée est plus incohérent, plus inconsistant que l'original. Après avoir analysé les traductions des dialogues dans le roman, par le prisme de l'ethnocentrisme d'abord, puis de l'autocensure ensuite, nous en avons conclu qu'autocensure et ethnocentrisme, dans *The Bluest Eye* en tout cas, vont souvent de pair, ou plutôt, que l'autocensure dans les dialogues s'inscrit finalement dans une démarche ethnocentrique sous-jacente, où le lecteur européen doit être protégé des horreurs liées au racisme, à l'inceste, à la violence que dépeint Toni Morrison dans son roman.

15^e extrait à analyser

Version originale	Traduction française	Traduction espagnole
Would you like some graham crackers? I don't care	- Tu veux des biscuits ? -Je veux bien.	- ¿Te gustarían unas galletas integrales? - No sé que son.

Passons à présent à l'analyse du dernier extrait de notre mémoire.

Pecola Breedlove, personnage principal du roman, prend la parole pour la première fois dans un dialogue qu'il convient d'analyser. En effet, cette première interaction entre Pecola et Claudia est annonciatrice de la façon dont les autres personnages traitent l'héroïne tout au long du roman, à savoir comme un catalyseur de leur souffrance.

Pecola, qui a onze ans à peine, doit être hébergée par une famille qu'elle ne connaît pas, car son père a mis toute la famille à la rue. Ainsi, ces premières paroles de la jeune fille ne sont pas du tout dénuées de sens, et T. Morrison montre d'ores et déjà au lecteur ce que signifie qu'être dans une position de vulnérabilité la plus totale.

Nous avons choisi d'analyser ce dernier passage dans le cadre de l'autocensure qui se manifeste par les modifications apportées aux paroles des personnages, parce que, comme le précédent, il est très représentatif du rôle de la traduction dans la perception des personnages par le lecteur. Il s'agit ici de la première prise de parole de Pecola Breedlove. Sa réponse est donc loin d'être anodine.

En effet, Pecola Breedlove, tout au long de sa vie, jusqu'au moment où elle finit par perdre la raison, est confrontée à des adultes et des enfants qui se placent en position de force, qui lui disent ce qu'elle doit faire et ne pas faire et sa personnalité, au-delà de son désir d'avoir les yeux bleus, semble inexistante. Frieda, qui dit elle-même dans la narration qu'elle apprécie Pecola, car elle n'a pas l'intention de la dominer, souhaite donc la mettre à l'aise. Mais, la protagoniste, fidèle à elle-même, laisse les autres décider pour elle, et se place dans une position de passivité.

Reprenons ici la classification des différentes tendances déformantes caractéristiques de la traduction ethnocentrique d'A. Berman. En ce qui concerne la traduction de « graham crackers », il s'agit de ce que Berman nomme la destruction des locutions, en remplaçant cette notion américaine, par un hyperonyme descriptif en français et en espagnol.

La version originale, par cette réponse, souligne bien cette attitude. Toutefois, il est difficile de comprendre pourquoi, et le traducteur français et le traducteur espagnol ont décidé de modifier le sens de la réponse de Pecola. En ce qui concerne la version française, l'on remarque d'abord que la notion de « graham crackers » a été remplacée par un hyperonyme : « biscuits », adaptation culturelle qui se justifie peut-être par le fait que ces biscuits précis ne sont pas très communs en France. Cependant, le changement au niveau du sens opéré par le traducteur dénote une forme d'autocensure de la part du traducteur qui vient altérer la perception du personnage pour le lecteur français.

S'agissant de la réponse fournie par Pecola dans les deux traductions, elle pourrait correspondre à une forme de clarification, mais ces traductions illustrent plutôt une forme de censure, qui présente le personnage sous une autre lumière.

En effet, si T. Morrison, ou plutôt le narrateur, choisit de dépeindre Pecola comme un personnage extrêmement passif, cette traduction de la réponse, qui peut certes paraître a priori anecdotique, ne l'est au contraire pas du tout. En faisant dire à Pecola Breedlove « Je veux bien », J. Guiloineau renvoie comme première image, une petite fille sûre d'elle et capable de choix, ce qui n'est pas écrit dans l'original.

La version espagnole de J. Gubern contient également une modification de sens, qui trahit une interprétation très subjective de cette première prise de parole du personnage. En effet, Jordi Gubern n'a pas choisi l'hyperonyme et a retranscrit la notion de « graham crackers » par une autre stratégie. Il a néanmoins émis une interprétation très personnelle de la réponse de Pecola. Évidemment, tout traducteur, et plus particulièrement dans le domaine de la traduction littéraire, a le droit d'interpréter le texte à sa manière et toute interprétation est possible, mais la réponse qu'il prête ici à Pecola « No sé que son », la dépeint inévitablement sous une autre lumière. En effet, si le traducteur français semble faire fi de l'aspect petite fille traumatisée, passive et incapable de choisir, J. Gubern propose une interprétation de cette petite fille, qui va encore au-delà, en termes d'ignorance et d'incompréhension. En répondant qu'elle ne connaît pas ces biscuits, Pecola évolue alors vers le registre pathétique pour le lecteur, qui immédiatement pense que cette petite fille mise à la rue, sans habits et sans famille n'a même pas eu la chance de manger un jour dans sa vie ces biscuits très communs aux États-Unis. Nous ne pouvons pas nous avancer sur les raisons qui ont poussé les traducteurs français et espagnol à modifier la première prise de parole de Pecola. Il en résulte cependant une véritable modification du sens, selon deux interprétations différentes et qui relève véritablement de l'autocensure. L'on constate donc ici que cette petite fille noire, victime du roman, privée de voix la plupart du temps par les autres personnages, l'est aussi par les traducteurs.

Conclusion

Nous avons choisi d'étudier la traduction de ce roman pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce qu'il s'inscrit dans une démarche très avant-gardiste, qui, comme l'expliquait elle-même Toni Morrison dans la postface, vise à rendre leur voix aux victimes de racisme, victimes dont personne ne se souciait en 1965, lorsqu'elle a commencé son roman. Mais bien plus que cela, Morrison est parvenue à donner une place aux Afro-Américains dans la littérature des États-Unis, à prouver que la prose américaine n'était pas qu'Herman Melville, Ernest Hemingway et F. Scott Fitzgerald, mais que les histoires de femmes noires américaines, et leurs traumatismes, méritaient d'être racontées. C'est ce projet qui nous a particulièrement touchée, ainsi que l'histoire de Pecola Breedlove et de ses yeux bleus tant convoités, tirée d'une histoire vraie. Le racisme vu à travers le prisme des personnes noires entre elles nous a également beaucoup intéressée, dans la mesure où il met en lumière l'horreur des normes de beauté de la société dominante, qu'elle impose à tous les autres groupes sociaux minoritaires.

Dans un climat d'écriture politique et social aussi sensible que celui de Toni Morrison en 1965, et dans un projet aussi lourd en responsabilité éthique face à la situation du pays, comment est-il possible de traduire *The Bluest Eye* sans porter atteinte à ses particularités langagières, en tenant compte du vernaculaire, sans pour autant le meurtrir ?

Enfin, il y a-t-il une réelle demande, de la part du public et des maisons d'édition, de lire un texte qui soit complètement dénué d'ethnocentrisme, et d'autocensure ?

Telles étaient les questions que nous nous sommes posées lorsque nous avons commencé notre mémoire.

Tout d'abord, comme nous l'avons mentionné, les deux traductions, française et espagnole, ont été écrites suite à l'obtention du Prix Nobel par Toni Morrison en 1993, et elles sont toutes deux parues en 1994. Il est donc évident que les deux traducteurs ont été confrontés à des contraintes temporelles, imposées par les maisons d'édition.

Si l'on prend ces facteurs en considération, la traduction globalement ethnocentrique en espagnol et en français est donc plus facilement explicable.

Il convient également de mentionner la classification d'Antoine Berman que nous avons décidé d'appliquer aux extraits de dialogues choisis pour notre travail de recherche. Elle nous a permis de repérer et d'analyser précisément les tendances d'ethnocentrisme dans la traduction des dialogues, ainsi que la manière dont il se manifeste, notamment par des modifications syntaxiques, lexicales, ou orthographiques. Cette classification nous a également permis de mettre l'accent sur l'hétérogénéité du texte d'arrivée qui résulte d'une traduction ethnocentrique. Enfin, grâce à l'analyse méthodique des tendances déformantes dans des passages de dialogues précis, notre mémoire a démontré à quel point l'ethnocentrisme donne forcément lieu à une absence de dépaysement chez le lecteur cible. Ainsi, après l'analyse de quinze extraits de dialogue dans le roman *The Bluest Eye*, nous en arrivons aujourd'hui aux conclusions suivantes.

Tout d'abord le vernaculaire noir américain, très spécifique à un groupe de personnes, et répondant à ses propres règles, ne constitue pas une version fautive de l'anglais standard. Il se définit non seulement par certaines normes grammaticales, mais également par sa culture, qui lui est propre.

Ce dernier, s'il ne peut pas se traduire par un autre vernaculaire pour le remplacer, pourrait néanmoins être traduit, dans le respect de la langue-culture source, comme l'ont fait certains traducteurs. Il est possible de concevoir une traduction de l'oralité et du vernaculaire noir américain dans les dialogues qui ne porte pas atteinte à la parlance du texte en la neutralisant, en l'homogénéisant comme l'ont fait pour plusieurs passages Jean Guilloineau et Jordi Gubern, et qui ne vienne pas non plus caricaturer la parole noire américaine, comme l'ont pu faire certains traducteurs par le passé. Néanmoins, cette traduction non ethnocentrique, ou en tout cas moins ethnocentrique, dans l'idéal et telle que nous la concevons, demande un travail très poussé sur la syntaxe, la grammaire et l'orthographe de l'original pour trouver des solutions qui respectent plus la démarche de l'auteur. Pour le français, langue colonisatrice depuis des siècles, les traducteurs pourraient, comme certains l'ont fait, s'inspirer du créole, tandis que les traducteurs espagnols pourraient prendre pour base les différents dialectes, très nombreux, qui existent en Amérique centrale et en Amérique latine.

Ce que nous souhaitons avant tout mettre en avant grâce à ce mémoire, c'est l'importance de fournir une traduction des dialogues qui soit la moins aliénante possible face au texte

d'origine, et qui respecte certaines règles de langage, comme le fait l'original, pour reproduire cette même cohérence.

Afin d'arriver à un tel résultat, il est nécessaire que le traducteur ait une connaissance parfaite de l'auteur et de l'œuvre, comme l'expliquait le traducteur français de *The Bluest Eye*.

En effet, au cours des quinzièmes assises de la traduction littéraire à Arles, alors qu'il conduisait un atelier d'anglais sur la traduction du roman *Paradise*, Jean Guilloineau s'est exprimé en ces termes : « La connaissance de la totalité de l'œuvre – et donc de l'écriture- de Toni Morrison est plus que jamais essentielle, ainsi que celle de l'histoire du peuple noir depuis l'esclavage jusqu'aux combats contemporains. »¹⁹⁷ Nous sommes entièrement d'accord avec cette affirmation. C'est pourquoi nous avons été particulièrement choquée à la lecture de la traduction française des premiers mots du premier roman de Toni Morrison « Quiet as it's kept there were no marigolds in the fall of 1941. »¹⁹⁸ Il s'agit d'une phrase qui revêt une certaine importance, puisqu'elle commence le premier roman de Toni Morrison, elle marque ses premiers pas en tant qu'écrivain.

En outre, l'auteure explique dans la postface ce choix de mots très spécifique, très propre aux femmes noires américaines :

« The opening phrase of the first sentence (...) had several attractions for me. First, it was a familiar phrase, familiar to me as a child listening to adults; to black women conversing with one another, telling a story, an anecdote, gossip about someone or event within the circle, the family, the neighborhood. The words are conspirational. "Shhm don't tell anyone else" and "No one is allowed to know this." It is a secret between us and a secret that is being kept from us. The conspiracy is both held and withheld, exposed and sustained. In some sense it was precisely what the act of writing the book was: the public exposure of a private confidence. »¹⁹⁹

Nous avons décidé de restituer la citation de l'auteur en entier, bien qu'assez longue, précisément parce qu'elle explique si bien le caractère essentiel de ces premiers mots.

¹⁹⁷ GUILOINEAU, Jean, *Quinzièmes assises de la traduction littéraire à Arles*, Actes Sud, 1998, p.80

¹⁹⁸ MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage, 1999, p.6.

¹⁹⁹ *Ibid*, p.208.

Malheureusement, Jean Guiloineau n'a pas pris la mesure du caractère fondamental de ces quelques mots, et de l'incidence sur le texte de les traduire en ces termes : « Tranquille comme c'était, il ne poussa pas de marguerites à l'automne de 1941. »²⁰⁰

C'est également en lisant les mots de T. Morrison sur cette expression et leur traduction française que nous avons décidé de traiter ce sujet. Jordi Gubern, qui nous livre pourtant une traduction globalement assez ethnocentrique a rendu ces quelques mots ainsi : « Aunque nadie diga nada, en el otoño de 1941 no hubo caléndulas. »²⁰¹

Enfin, si nous avons choisi d'étudier la traduction des dialogues dans ce roman, c'est tout d'abord parce qu'ils y sont très nombreux et jouent un rôle primordial dans la narration, mais également pour leur caractère très choquant, et l'autocensure qui en a découlé dans les deux traductions. L'autocensure des traductions a particulièrement retenu notre attention, car il s'agit véritablement d'une manipulation du texte d'origine, et pour les conséquences qu'elle a sur la compréhension du texte.

Cependant, en analysant les différents extraits nous nous sommes rendu compte de la difficulté de produire une traduction du sociolecte, dans notre cas du vernaculaire noir américain, qui tienne compte de l'oralité des dialogues, des contraintes de l'écriture, et qui ne soit ni ethnocentrique, ni censurée. Comment parvenir à recréer un sociolecte, sans prendre d'équivalent, qui parvienne à la fois à garder la parlance du texte d'origine, qui ne lui ôte pas son caractère unique et qui ne constitue pas non plus une entrave à la lecture, par la création d'un glossaire à la fin du roman ou de nombreuses notes de bas de page ?

Bien qu'il n'existe pas une seule réponse définitive à ces questions, ce mémoire nous a permis de saisir la pléthore d'enjeux linguistiques, culturels et éthiques qui se posent lors de la traduction d'un tel ouvrage.

²⁰⁰ MORRISON, Toni, Traduction de Jean Guiloineau, *L'œil le plus bleu*, Éditions 10/18, 2017, p.11.

²⁰¹ MORRISON, Toni, Traduction de Jordi Gubern, *Ojos azules*, Debolsillo, 2015, p.11.

Bibliographie

OUVRAGES

LECTURES PRIMAIRES :

BALLARD, Michel, *Censure et traduction*, Université d'Artois, 2011.

BALLARD, Michel, *Oralité et traduction*, Artois Presses Universitaires, 2001.

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 1999.

BOUSON, J. Brooks, *Quiet as it's kept: shame, trauma, and race in the novels of Toni Morrison*, State University of New York Press, 2000.

BRUMME, Jenny, *The translation of fictive dialogue*, Rodopi, 2012.

COINDREAU, Maurice, et al. *Mémoires d'un traducteur*, Gallimard, 1992.

COLLECTIF, *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Blondé, 1998.

DAUDET, Alphonse, *Le petit Chose*, J. Hetzel, 1873.

GOULIMARIA, Pelagia, *Toni Morrison*, Routledge, 2015.

HEUMAN, Gad. J, et BURNARD, Trevor. G, *The Routledge history of slavery*, Routledge, 2011.

HULL BOWDRE, Paul, Jr, *A study of eye dialect*, university of Florida, 1964.

LABOV, William, KIHM, Alain, *Le parler ordinaire la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Les éditions de minuit, 1978.

MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage, 1999.

MORRISON, Toni, traduction d'Hortense Chabrier et de Sylviane Rué, *Beloved*, Éditions 10/18, 2008.

MORRISON, Toni, Traduction de Jean Guiloineau, *L'oeil le plus bleu*, Éditions 10/18, 2017.

MORRISON, Toni, Traduction de Jordi Gubern, *Ojos azules*, Debolsillo, 2015.

TOURY, Gideon, *Descriptive translation studies and beyond*, John Benjamins Pub. Co, 2012.

WENTWORTH, Harold, *American Dialect Dictionary*, Thomas T. Crowell Company, 1944.

LECTURES SECONDAIRES :

CHAMBERS, J.K, *Sociolinguistic theory: linguistic variation and its social significance*, Blackwell, 2009.

FAWCETT, Antoinette, *Translation: theory and practice in dialogue*, Continuum, 2010.

FERRANTI, Francesca, *La beauté, la laideur, le secret et la parole : analyse de la traduction de The Bluest Eye de Toni Morrison*, Université de Genève, Mémoire de maîtrise, 2011.

GAMBIER, Yves, *Handbook of translation studies*, John Benjamins Pub. Co, 2010.

GIAVAZZI, Sarah, *Traduire l'anglais afro-américain : comparaison de deux traductions de "Song of Solomon" de Toni Morrison*, Université de Genève, Mémoire de maîtrise, 2016.

LABOV, William, *The Atlas of North American English, Phonetics, Phonology and Sound Change*, De Gruyter Mouton, 2008.

SANCHEZ, Maria T, *The problems of literary translation: a study of the theory and practice of translation from English into Spanish*, P. Lang, 2009.

ARTICLES

LECTURES PRIMAIRES :

ALS, Hilton, *Ghosts in the House*, The New Yorker, 27 octobre 2003.

BANDRY, Michel, et MAGUIN, Jean-Marie, dir. *La Contradiction*, actes du congrès de la Société des anglicistes de l'enseignement supérieur. Montpellier: Publications Université Paul Valéry.

BARNES, Henry, *Shirley Temple: Hollywood pays tribute to 'one of a kind' child star*, The Guardian, 11 février 2014.

BRODSKY, Françoise, *La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, volume 9, numéro 2, 1996.

CORDINGLEY, Anthony, *L'oralité selon Henri Meschonnic*, Palimpsestes, Numéro 27, 2014.

DAVIS, Christina, MORRISON, Toni, *Interview with Toni Morrison*, Nouvelle série, No. 145 (1er TRIMESTRE 1988), Présence africaine, 1988.

GUILLOINEAU, Jean, *Quinzièmes assises de la traduction littéraire à Arles*, Actes Sud, 1998.

LAPPIN-FORTIN, Kerry, *Traduire le Black English (« C'est comme ça des fois »)*, volume 61, numéro 2, Presses de l'université de Montréal, 2016.

RAGUET-BOUVARD, Christine, *Débat : comment traduire l'oralité d'un texte métissé ?*, Palimpsestes, Numéro 12, 2000.

VIDAL, Bernard, *Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain : enjeux, réalité, réception à propos de The Sound and the Fury*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, 1991.

WALKER, Kara, *Toni Morrison's 'God Help the Child'*, The New York Times, 13 avril 2015.

ZULUOGA OSPINOSA Alberto, *La funcion del diminutivo en espanol*, Centro virtual Cervantes, Thesaurus, Tomo XXV, Núm 1, 1970.

LECTURES SECONDAIRES :

ALBERT, Sabine, *Vrais et faux mots d'ailleurs : quand l'emprunt brouille les pistes, Ela. Études de linguistique appliquée*, 2014.

BENNETT, Juda, *Toni Morrison and the Burden of the Passing Narrative*, African American Review, volume 35, 2001.

CHAPDELAINE, Annick et LANE-MERCIER, Gillian, *Présentation : Traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, volume 7 1994.

DIZARD, Robin, *Toni Morrison, the Slave Narratives, and Modernism*, The Massachusetts Review, volume 51, 2010.

GRESSET, Michel, *La traduction du dialogue dans deux nouvelles de Hemingway*, Palimpsestes, numéro 1, 1987.

KHAYATI, Abdellatif, *Representation, Race, and the "Language" of the Ineffable in Toni Morrison's Narrative*, African American Review, volume 33, 1999.

KUENZ, Jane, *The Bluest Eye: Notes on History, Community, and Black Female Subjectivity*, African American Review, volume 27, 1993.

LADIPO MANYIKA, Sarah, *On Meeting Toni Morrison*, Transition, 2017.

LAVOIE, Judith, *Problèmes de traduction du vernaculaire noir américain : le cas de The Adventures of Huckleberry Finn*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, volume 7, 1994.

MYHILL, John, *Why has Black English not been standardized? A cross-cultural dialogue on prescriptivism*, Language Sciences, volume 26, 2004.

YU, Jing, *Translating 'others' as 'us' in Huckleberry Finn: dialect, register and the heterogeneity of standard language*, Language and Literature, volume 26, 2017.

SITES INTERNET ET DOCUMENTS AUDIOVISUELS :

ALFAGRAM, discours indirect libre, [en ligne]
<https://www.ling.arts.kuleuven.be/alfagram/notion/fdil.htm>
(consulté le 12 février 2019)

BBC documentary, 2015, *Toni Morrison remembers* [en ligne]
<https://www.youtube.com/watch?v=pjmuzU1ec3o&t=571s>

BIBLE HUB, Luke 4 :9 [en ligne]
<https://biblehub.com/luke/4-9.htm>
(consulté le 02 février 2019)

BIBLE HUB, Matthew 4 :5 [en ligne]
<https://biblehub.com/matthew/4-5.htm>
(consulté le 02 février 2019)

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, Jordi Gubern, [en ligne]
<http://datos.bne.es/persona/XX1164710.html>
(consulté le 16 mars 2019)

BLACKPAST, The Margaret Garner incident (1856) [en ligne]
<https://www.blackpast.org/african-american-history/margaret-garner-incident-1856/>
(consulté pour la dernière fois le 27 mars 2019)

BRITANNICA, American Civil War, [en ligne]
<https://www.britannica.com/event/American-Civil-War>
(consulté le 19 septembre 2018)

BRITANNICA, Civil Rights Act 1964, [en ligne]
<https://www.britannica.com/event/Civil-Rights-Act-United-States-1964>
(consulté le 09 janvier 2019)

BRITANNICA, Jim Crow law, [en ligne]
<https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>
(consulté le 08 janvier 2019)

BRITANNICA, Montgomery bus boycott, [en ligne]

<https://www.britannica.com/event/Montgomery-bus-boycott>
(consulté le 09 janvier 2019)

BRITANNICA, The Bluest Eye, [en ligne]
<https://www.britannica.com/topic/The-Bluest-Eye>
(consulté le 18 septembre 2018)

BRITANNICA, Toni Morrison, [en ligne]
<https://www.britannica.com/biography/Toni-Morrison#ref161014>
(consulté le 18 septembre 2018)

CAMBRIDGE DICTIONARY, definition of junk, [en ligne]
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/junk>
(consulté le 14 mars 2019)

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LINGUISTIQUES, définition de boutique,
[en ligne]
<http://www.cnrtl.fr/definition/boutique>
(consulté le 18 février 2019)

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LINGUISTIQUES, définition de dialogue,
[en ligne]
<http://www.cnrtl.fr/definition/dialogue>
(consulté le 12 février 2019)

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LINGUISTIQUES, définition de
monologue, [en ligne]
<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/monologue>
(consulté le 12 février 2019)

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LINGUISTIQUES, définition de censure,
[en ligne]
<http://www.cnrtl.fr/definition/censure>
(consulté le 05 mars 2019)

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LINGUISTIQUES, définition de sociolecte,
[en ligne]
<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/sociolecte>
(consulté le 16 février 2019)

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LINGUISTIQUES, définition de signifié,
[en ligne]
<http://www.cnrtl.fr/definition/signifi%C3%A9//1>
(consulté le 22 mars 2019)

CENTRE UNIVERSITAIRE MALESHERBES Linguistique comparée des langues modernes, [en
ligne]

<http://andre.thibault.pagesperso-orange.fr/LingCompSemaine3.pdf>

(consulté le 16 février 2019)

DICTIONNAIRE LAROUSSE, définition de l'idiolecte, [en ligne]

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/idiolecte/41440>

(consulté le 18 février 2019)

DIXIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE, 1993, [en ligne]

<http://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/10actes.pdf>

(consulté le 16 mars 2019)

EATER, New Orleans, Best Yak-a-meins in New Orleans, [en ligne]

<https://nola.eater.com/maps/best-yak-a-mein-yakamein-new-orleans-nola>

(consulté le 10 février 2019)

EPICURIOUS, Yaka mein recipe, [en ligne]

<https://www.epicurious.com/recipes/food/views/yaka-mein-51142600>

(consulté le 10 février 2019)

FRANCE CULTURE, Jean Guiloineau, [en ligne]

<https://www.franceculture.fr/personne-jean-guiloineau.html>

(consulté le 15 mars 2019)

GRADESAYER, Paradise summary, [en ligne]

<https://www.gradesaver.com/paradise/study-guide/summary>

(consulté le 15 septembre 2018)

HISTORY, Civil rights movement, [en ligne]

<https://www.history.com/topics/civil-rights-movement/civil-rights-movement-timeline>

(consulté le 08 janvier 2019)

HOWARD UNIVERSITY, [en ligne]

<https://www2.howard.edu/>

(consulté le 19 septembre 2018)

KEITH DOTSON, Haints ghosts and evil spirits from the South, [en ligne]

<https://keithdotson.com/blogs/news/haints-ghosts-and-evil-spirits-from-the-old-south>

(consulté le 10 mars 2019)

LA LANGUE FRANÇAISE, définition de raclée, [en ligne]

<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition-raclee/>

(consulté le 18 février 2019)

MERRIAM WEBSTER DICTIONARY, definition of junk, [en ligne]

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/junk>

(consulté le 14 mars 2019)

MERRIAM WEBSTER DICTIONARY, definition of knuckle, [en ligne]
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/knuckle>
(consulté le 02 février 2019)

MERRIAM WEBSTER DICTIONARY, definition of pinnacle, [en ligne]
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/pinnacle>
(consulté le 02 février 2019)

MERRIAM WEBSTER DICTIONARY, definition of private parts, [en ligne]
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/private%20parts>
(consulté le 19 février 2019)

OVERBLOG, Entretien avec Jean Guiloineau, traducteur, [en ligne]
<http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-guiloineau-traducteur-64923621.html>
(consulté pour la dernière fois le 25 avril 2019)

OXFORD DICTIONARY EN ESPAÑOL, definición de molestar, [en ligne]
<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/molestar>
(consulté le 12 février 2019)

OXFORD DICTIONARY EN ESPAÑOL, definición de negro, [en ligne]
<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/negro>
(consulté le 14 février 2019)

OXFORD DICTIONARY EN ESPAÑOL, definición de zurrar, [en ligne]
<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/zurrar>
(consulté le 12 février 2019)

PENGUIN RANDOM HOUSE, Dick and Jane series, [en ligne]
<https://www.penguinrandomhouse.com/series/DNO/dick-and-jane>
(consulté le 15 septembre 2018)

PRINCETON UNIVERSITY, Toni Morrison, [en ligne]
<https://dof.princeton.edu/about/clerk-faculty/emeritus/toni-morrison>
(consulté le 18 septembre 2018)

SAINTE BIBLE, Daniel 11 :38, [en ligne]
<https://sainte bible.com/daniel/11-38.htm>
(consulté le 05 février 2019)

SAINTE_BIBLE, livre de Job, chapitre 1, [en ligne]
<https://bible.catholique.org/livre-de-job/4374-chapitre-1>
(consulté le 02 mars 2019)

SIÈCLE 21, Littérature et société, [en ligne]

<http://revue-siecle21.fr/Siecle21/609E25CD-CAAA-4C98-B44D-2D2D5F0B18E5.html>

(consulté le 15 mars 2019)

SOCIUS, Sociolecte, [en ligne]

<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/49-sociolecte>

(consulté le 16 février 2019)

SPARKNOTES, Solomon summary, [en ligne]

<https://www.sparknotes.com/lit/solomon/summary/>

(consulté le 14 septembre 2018)

SPARKNOTES, Sula summary, [en ligne]

<https://www.sparknotes.com/lit/sula/summary/>

(consulté le 14 septembre 2018)

SPARKNOTES, Tar baby summary, [en ligne]

<https://www.sparknotes.com/lit/tarbaby/summary/>

(consulté le 14 septembre 2018)

TEBESOFERA, Jorge Gubern Ribalta, [en ligne]

https://www.tebeosfera.com/autores/gubern_ribalta_jorge.html

(consulté le 16 mars 2019)

THE FREE DICTIONARY, definición de descolgar, [en ligne]

<https://es.thefreedictionary.com/descolgar>

(consulté le 12 février 2019)

THE INTERNATIONAL ANTHONY BURGESS FOUNDATION, A clockwork orange, [en ligne]

<https://www.anthonyburgess.org/a-clockwork-orange/a-clockwork-orange-and-nadsat/>

(consulté le 05 mars 2019)

THE NOBEL PRIZE, Toni Morrison Lecture 1993 [en ligne]

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>

(consulté pour la dernière fois le 10 mars 2019)

THE PORTLAND OBSERVER, Chitlins slave food to delicacy, The Black American Kitchen, [en ligne]

<http://portlandobserver.com/news/2014/jan/08/chitlins-slave-food-delicacy-black-american-kitchen/>

(consulté le 10 mars 2019)

TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, définition de stalle, [en ligne]

<https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/stalle>

(consulté le 03 février 2019)

WIKIPEDIA, Home, [en ligne]
[https://en.wikipedia.org/wiki/Home_\(Morrison_novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Home_(Morrison_novel))
(consulté le 19 septembre 2018)

WIKIPEDIA, Love, [en ligne]
[https://en.wikipedia.org/wiki/Love_\(Morrison_novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Love_(Morrison_novel))
(consulté le 15 septembre 2018)