



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

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

Master

2010

Open Access

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

Ainsi parlait Huck Finn : analyse de la démarche créative d'un traducteur
pour réinventer la langue de Mark Twain

Enée, Clélia

How to cite

ENÉE, Clélia. Ainsi parlait Huck Finn : analyse de la démarche créative d'un traducteur pour réinventer la langue de Mark Twain. Master, 2010.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:14844>

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

Clélia Énée



Ainsi parlait Huck Finn : analyse de la démarche créative d'un traducteur pour réinventer la langue de Mark Twain

Mémoire présenté à l'École de Traduction et d'Interprétation pour l'obtention d'un Master en traduction, mention « Traduction spécialisée »

Directeur de mémoire :
M. Olivier Demissy-Cazeilles

Juré :
M. Lance Hewson

Université de Genève
Septembre 2010

Remerciements

Je souhaiterais remercier mon directeur de mémoire, M. Olivier Demissy-Cazeilles, pour ses conseils, sa relecture attentive et pour m'avoir corrigée quelque fois dans l'urgence. Je remercie également M. Lance Hewson d'avoir accepté d'être mon juré.

Je remercie enfin tous les gens qui me sont proches pour leur soutien et leur confiance.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
1 AUTOUR DE L'ŒUVRE	8
1.1 L'auteur : Mark Twain	8
1.2 Le roman.....	12
1.2.1 Genèse.....	12
1.2.2 Synopsis	16
1.3 Mark Twain introduit l'oralité dans la littérature américaine	19
1.3.1 Naissance du roman américain et identité linguistique aux États-Unis.....	19
1.3.2 Retranscrire l'oral	22
1.3.3 Deux sources d'inspiration	23
1.3.4 Diversité linguistique dans <i>Huckleberry Finn</i>	25
1.4 Réception critique	26
1.4.1 Un roman controversé.....	26
1.4.1.1 Censure	27
1.4.1.2 Un roman raciste ?	30
1.4.2 Un classique de la littérature américaine	34
2 2008, LA RETRADUCTION DE BERNARD HOEPFFNER.....	38
2.1 Problématique générale de la retraduction	38
2.1.1 Vue d'ensemble	39
2.1.1.1 Définition du dictionnaire	39
2.1.1.2 Définition classique pour un traducteur.....	39
2.1.2 Autres types de retraductions.....	40
2.1.2.1 La rétrotraduction	40
2.1.2.2 La traduction à l'aide de langues-relais	40
2.2 Pourquoi retraduire ?.....	41
2.2.1 Raisons éditoriales	42
2.2.2 Initiative d'un traducteur	42
2.2.3 Raisons historiques	43
2.3 La « translation » d'une œuvre.....	46
2.4 Retraduction ne rime pas nécessairement avec amélioration.....	48
2.5 Retraduire <i>Huckleberry Finn</i>.....	51
2.5.1 Un chef d'œuvre de la littérature américaine oublié au rayon jeunesse	51
2.5.2 Des traductions édulcorées, censurées, adaptées	54
2.5.2.1 <i>L'Explanatory</i>	55

2.5.2.2	Le personnage de Jim	56
2.5.2.3	Le personnage de Huck.....	58
2.5.2.4	Pistes pour la retraduction.....	59
2.5.3	Le projet commun d'une jeune maison d'édition et d'un traducteur.....	59
2.6	À la recherche du traducteur : Bernard Hoepffner	62
2.6.1	Biographie.....	64
2.6.2	Langues de travail	66
2.6.3	Précédentes traductions.....	66
2.6.4	Position traductive	69
2.6.5	Projet de traduction pour retraduire <i>Huckleberry Finn</i> : « il faut inventer »..	75
2.6.6	Réception de sa traduction	78
3	RÉINVENTER LA LANGUE DE TWAIN EN FRANÇAIS	82
3.1	Justification de la stratégie de Bernard Hoepffner.....	82
3.1.1	Définitions	82
3.1.2	Dialecte et littérature.....	83
3.1.3	Traduire les dialectes de <i>Huckleberry Finn</i>	85
3.1.3.1	Premiers éléments de réponse	85
3.1.3.2	Le dialecte littéraire : réaliste mais pas réel.....	86
3.1.3.3	Fonction des dialectes dans <i>Huckleberry Finn</i>	87
3.1.4	Conclusions pour la traduction	96
3.2	Analyse des marqueurs d'oralité dans la traduction de B. Hoepffner	99
3.2.1	Les marqueurs visuels.....	99
3.2.1.1	Les italiques	99
3.2.1.2	Les variations phonologiques	102
3.2.1.2.1	Élisions et apostrophes	104
3.2.1.2.2	L'eye dialect.....	104
3.2.2	Les marqueurs grammaticaux	108
3.2.3	Interférences avec l'anglais	116
3.2.4	Le lexique	125
3.2.4.1.1	Les néologismes	125
3.2.4.2	Les expressions imagées	133
3.3	Évaluation de la traduction de Bernard Hoepffner.....	149
	CONCLUSION GÉNÉRALE	151
	BIBLIOGRAPHIE.....	154

The translator is a jocund and wanton fool, a pilfering, purloining, nimming and filching fool, pleonasmical, graduated in madness and sporting on a tightrope, push-pulled by double-bind. (Bernard Hoepffner)

Introduction

Tout a commencé par un article dans le magazine culturel *Télérama*¹ : une double page consacrée à la retraduction des romans de Mark Twain, les *Aventures de Tom Sawyer* et les *Aventures de Huckleberry Finn*, et titrant triomphalement : « Enfin en français ». Un article sur la traduction, qui plus est élogieux, dans un magazine non spécialisé ? La chose était suffisamment rare pour retenir l'attention. Dès les premières lignes, notre sujet de mémoire, si opiniâtrement recherché, s'est imposé comme une évidence. En effet, cet article tombait à point nommé car il coïncidait avec notre volonté, celle que ce mémoire de fin d'études soit un hommage à ce métier auquel nous nous destinons et non la destruction systématique du travail d'un traducteur et, dans un sens, futur « confrère ». Notre intention était de présenter un travail qui montre à quel point ce métier peut être passionnant, qui honore les traducteurs, trop souvent présentés comme des hommes de l'ombre ou des banques terminologiques ; nous souhaitons tout simplement nous intéresser à l'aspect créatif de la traduction, celui qui s'apparente à la démarche de l'écrivain lui-même.

Les *Aventures de Huckleberry Finn* nous ont paru le matériau idéal pour mettre en valeur le potentiel créatif du métier de traducteur grâce au défi que représente le roman : avec lui, Twain introduisait l'oralité en littérature en donnant le premier rôle aux langues vernaculaires, dans une proportion qui n'avait jamais été atteinte auparavant. La traduction du langage d'un jeune garçon du Mississippi, à demi-illettré, ou celui d'un esclave ou encore d'escrocs se faisant passer pour des aristocrates, peu avant la guerre de Sécession, a mis en échec nombre de traducteurs. Ces derniers, en rangeant le livre un peu

¹ Cf. *Télérama* n° 3062 de septembre 2008, article consultable à cette adresse : <http://www.telerama.fr/livre/enfin-en-francais,33687.php>

trop vite au rayon pour enfants, ont dénaturé le texte de Twain et lui ont enlevé toute son énergie, en le censurant, ou en voulant à tout prix corriger les libertés prises avec la syntaxe ou l'orthographe. Il aura fallu attendre 2008 et Bernard Hoepffner pour qu'enfin tous ces personnages hauts en couleur retrouvent leur voix. M. Twain était un inventeur de langue, notre but est de démontrer que le traducteur l'est aussi en analysant le processus créatif de B. Hoepffner afin de montrer comment il a pu, quelque 150 ans après la parution du roman, réinventer la langue de Twain en français. Ainsi, les lecteurs francophones d'aujourd'hui pourront enfin avoir une meilleure idée de la « révolution linguistique » à laquelle a participé Twain au XIX^e siècle et de ce qu'ont pu éprouver ses contemporains en découvrant *Huckleberry Finn* pour la première fois.

Dans une première partie, nous présenterons le roman ainsi que son auteur, M. Twain, en nous attachant notamment à étudier la manière dont il a rédigé *Huckleberry Finn* et la signification toute particulière de ce roman dans la littérature américaine. Puis, dans une deuxième partie, nous nous intéresserons à la problématique générale de la retraduction, ainsi qu'à son application au cas de *Huckleberry Finn*, puisque cette retraduction est la douzième. Une grande attention sera également accordée à Bernard Hoepffner, le traducteur, dont nous dresserons un portrait, au sens de Berman, ce qui nous permettra de distinguer son projet de traduction pour le roman. Enfin, après avoir réfléchi au problème des réseaux langagiers en traduction et des différents moyens de les restituer lors du passage à une autre langue, nous aborderons la partie la plus pragmatique de notre travail, consacrée à l'analyse de cette traduction.

1 Autour de l'œuvre

1.1 L'auteur : Mark Twain

M. Twain, de son vrai nom Samuel Langhorne Clemens, naît le 30 novembre 1835 à Florida dans le Missouri. Il déménage ensuite à Hannibal, sur les bords du Mississippi, où ses parents, John Marshall Clemens et Jane Lampton, possèdent une petite ferme et quelques esclaves. Ce sont des années particulièrement heureuses pour le jeune garçon qui passe ses journées à nager dans le fleuve, à fabriquer des radeaux de fortune et à explorer les forêts et les cavernes alentour. Pourtant, son enfance n'est pas faite que de jeux et d'aventures : alors qu'il n'est âgé que de douze ans, son père meurt et Twain se voit obligé de renoncer à toute forme classique d'instruction. Il devient apprenti-typographe pour un journal local avant d'être embauché par Orion Clemens, son frère, propriétaire de plusieurs journaux, et d'écrire des textes humoristiques pour le *Carpet-Bag*, un magazine de Boston.

Les deux frères, qui gèrent eux-mêmes leur entreprise, vont subir une série d'échecs. Twain décide alors de partir et d'entreprendre plusieurs années de voyage. Il traverse les États-Unis, du Midwest jusqu'à la côte Est, et vit des chroniques de voyage qu'il envoie aux différents journaux que possède son frère.

En 1857, il décide de descendre le Mississippi jusqu'à la Nouvelle-Orléans, en Louisiane, d'où il compte embarquer pour l'Amérique du Sud, espérant faire fortune là-bas. Sa rencontre avec Horace Bixby, un capitaine de bateau à vapeur, va tout changer : intrigué par le vieil homme, il devient son apprenti pendant deux ans et partage avec lui de folles aventures sur le Mississippi. Il obtient son permis pour piloter un bateau en 1859 et

continue de naviguer sur le fleuve. Twain a gardé des souvenirs particulièrement enthousiastes de cette période et les a mis à profit dans certains de ses textes les plus inspirés (*Life on the Mississippi* notamment). C'est d'ailleurs à ce moment-là qu'il commence à signer de son pseudonyme, emprunté à la terminologie maritime : il s'agissait en effet de la façon de calculer la profondeur de l'eau. Trois longueurs de sonde se disaient en anglais « mark three » et deux longueurs de sonde « mark twain ».

La Guerre de Sécession met fin au commerce sur le Mississippi et Twain, alors âgé de vingt-cinq ans, se joint très brièvement à l'armée confédérée pour la quitter trois semaines après. Il retrouve alors son frère et tous deux partent pour le Nevada, où ils deviennent chercheurs d'or durant une année. Twain s'est beaucoup servi de ces expériences dans son roman *Roughing it* en 1872. Il ne trouve pas beaucoup d'or, préférant se moquer des chercheurs dans les missives humoristiques qu'il envoie au *Territorial Enterprise* de Virginia City. Dans cette même ville, Twain est provoqué en duel par un journaliste et se voit contraint de fuir à San Francisco afin d'échapper à la prison pour avoir enfreint la loi anti-duel. Il se fait un nom en écrivant des diatribes, souvent moralisatrices mais toujours pleines d'humour, dirigées contre les notables et les institutions de la ville. Il est même attaqué en justice pour diffamation par le département de la police de San Francisco qui finira par retirer sa plainte. Artemus Ward, un célèbre humoriste de l'époque, lui demande d'écrire un texte pour le publier dans une anthologie. La nouvelle, *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County*, parvenue trop tard pour être publiée, est piratée par le *New York Saturday Press* et reçoit les acclamations du public. Twain reprend ses voyages, sans cesser son activité de correspondant, notamment pour l'*Alta California*, à qui il envoie le récit de cinq mois de navigation à bord du Quaker City, un bateau de plaisance. Dans ces carnets, il se moque des passagers les plus fortunés et prend grand plaisir à assister aux farces et aux aventures de la jeunesse insouciante qui voyage également sur le bateau. Sa

popularité s'en trouve renforcée et il est de plus en plus sollicité pour donner des conférences. Il publie une compilation de cette correspondance sous le titre de *Innocents Abroad*, un grand succès critique et commercial, et l'un des livres les plus accomplis de Twain. Ce succès est même étonnant compte tenu des conditions dans lesquelles le livre a été publié. En effet, la maison d'édition fonctionnait grâce à des souscriptions : les lecteurs intéressés devaient payer à l'avance pour le livre, ce qui permettait ensuite son impression, une fois qu'un nombre suffisant de ventes était garanti.

Alors qu'il achève l'écriture d'*Innocents Abroad*, Twain est invité à New York par son ami Charles Langdon, issu d'une famille riche et influente. Il tombe amoureux d'Olivia, la sœur de Charles, une jeune femme sensible et délicate qui devient sa femme. En guise de dot, le père d'Olivia offre à Twain un nombre important de parts dans un journal de Buffalo ainsi qu'un manoir entièrement meublé. Le contact avec cette famille est déterminant pour Twain : en effet, ce sont des abolitionnistes convaincus, leur maison a même été un lieu d'étape sur l'*Underground Road*, la route de la liberté pour les esclaves. Plus jamais Twain n'emploie le mot « nigger » dans ses textes personnels non fictifs.

Le père d'Olivia décède alors que celle-ci est enceinte. C'est une période difficile pour Twain qui doit soutenir sa femme, préparer l'arrivée du bébé et poursuivre la rédaction de *Roughing it*, son nouveau livre. La famille déménage à Hartford, dans un manoir du Connecticut conçu par Twain lui-même où ils passent vingt années. Twain est le personnage le plus célèbre de l'endroit malgré la proximité de Harriet Beecher Stowe, l'auteur d'*Uncle Tom's Cabin*. Il entame un cycle de conférences en Angleterre pendant un an, puis retourne à Hartford pour collaborer à l'écriture de *The Gilded Age* avec Charles Dudley Warner avant de repartir pour une autre série de conférences en Angleterre. A son retour, il commence à écrire *Adventures of Tom Sawyer* qui raconte les aventures d'un garçon vivant sur les bords du Mississippi et introduit le personnage de Huckleberry Finn.

Immédiatement après, Twain recommence à travailler à un roman centré sur le personnage d'Huckleberry Finn et s'y consacre de façon intermittente pendant sept ans. Sans cesser d'écrire, il se rend en Europe et publie de nouveau ses observations dans *A tramp abroad*, qui, une nouvelle fois, rencontre un grand succès et permet de renflouer le compte en banque de Mark Twain, habitué, ainsi que sa famille, à un style de vie assez extravagant. Malheureusement, sa situation financière va s'aggraver à cause d'une mauvaise gestion de la société chargée d'imprimer son prochain roman *The prince and the Pauper* et de l'échec commercial de *Life on the Mississippi*, un recueil nostalgique de ses années passées sur les bateaux à vapeur. Twain avait voulu y rajouter de nouvelles histoires en retournant rendre visite au vieux Horace Bixby, le capitaine qui avait été son mentor, mais la critique lui a reproché d'avoir voulu gonfler inutilement le volume. Des années plus tard, on finit par reconnaître le roman comme l'un de ses écrits majeurs.

En 1884, Twain achève la rédaction des *Adventures of Huckleberry Finn*, roman qui est généralement considéré comme son chef d'œuvre.

Cependant, ses déboires financiers continuent, en partie en raison de trop grands investissements dans une maison d'édition détenue par son cousin Charles Webster, qui gère également ses affaires. Une série de mauvais placements et la mort de Webster le forcent à déclarer faillite mais, grâce à des manœuvres habiles de son avocat, il peut récupérer une partie de son argent. Puis, il signe un contrat important avec la maison d'édition Harper, qui souhaite publier ses œuvres complètes. Enfin, son nouveau roman, *The tragedy of Pudd'nhead Wilson, and the comedy of those extraordinary twins* (l'histoire d'une esclave qui échange son enfant à la naissance pour que celui-ci ait une vie meilleure), même si la critique ne le considère pas comme son meilleur livre, se vend relativement bien, ce qui permet à Twain de refaire surface. Il entreprend également une

nouvelle série de conférences au Canada, en Australie, en Inde et en Afrique du Sud et retrouve enfin une stabilité financière.

Mais c'est alors sa santé et celle de sa famille qui se dégradent. Sa fille Olivia Susan meurt de la méningite, ce qui aggrave l'état général de sa femme, d'une constitution déjà fragile. Ils partent en Italie, espérant que la douceur du climat lui fera du bien mais elle meurt peu de temps après leur arrivée à Florence. Quatre ans plus tard, Twain perd une autre de ses filles. Les effets sur son travail se font ressentir : Twain devient de plus en plus misanthrope et aigri, comme en témoignent *The man that corrupted Hadleyburg* et son ouvrage posthume *The mysterious stranger*.

Durant les dernières années, il continue cependant ses conférences à travers l'Europe, où il rencontre toujours le même succès. Il meurt à Redding, dans le Connecticut, le 10 avril 1910.

1.2 Le roman

1.2.1 Genèse

Il a fallu près de sept ans à Twain pour achever l'écriture des *Adventures of Huckleberry Finn* dont il entreprend la rédaction en 1876. Le livre sort tout d'abord en Angleterre en 1884, où l'écrivain est très connu et apprécié : les multiples conférences qu'il a données outre-manche ont rencontré un immense succès et conquis le public, séduit par les talents d'orateur de Twain, son sens de l'anecdote et son humour inimitable. Enfin, le roman paraît aux États-Unis en 1885.

S'il faut tant de temps à Twain pour écrire ce livre c'est qu'il est amené à plusieurs reprises à changer l'orientation qu'il veut lui donner. Au début, il devait s'agir d'une suite des

Adventures of Tom Sawyer, c'est-à-dire pour reprendre l'expression de l'auteur lui-même « another boy's book ». Il va finalement donner à son roman une dimension satirique et plus sérieuse. En quelques mois, il rédige près du quart du roman. Il s'arrête au chapitre XVI, moment où Huck et Jim sont sur le point d'atteindre la ville de Cairo, où le Mississippi rejoint le fleuve Ohio, ce qui leur permettrait de remonter vers le Nord et ainsi de gagner les États libres. Il s'agit d'un passage déterminant car Twain doit décider si Jim va s'affranchir ou demeurer un esclave. C'est cette dernière solution qu'il retient finalement et il fait s'enfoncer les deux fugitifs toujours plus profondément dans le Sud. Cette décision est sans doute influencée par les événements historiques car, au même moment, les troupes fédérales, qui occupent le Sud depuis la guerre de Sécession, se retirent. C'est la fin de la période de la Reconstruction et le retour à une vie très difficile pour les Noirs car plus rien n'empêche les Sudistes de maltraiter leurs anciens esclaves : c'est le début de la ségrégation.

Twain reprend son manuscrit en 1879 et en 1883. Il aurait alors écrit près de 70 000 mots, à raison de 3000 par jour. Dans ses lettres à William Dean Howells, un éditeur d'*Atlantic*, il se montre confiant et enthousiaste :

Why, it's like old times, to step straight into the study, damp from the breakfast table, & sail right in, & sail right on, the whole day long, without thought of running short of stuff or words. [...] I expect to complete it in a month or six weeks or two months more. And I shall *like* it, whether anybody else does or not².

Puis il révisé et révisé encore son travail. À partir des manuscrits que l'on a retrouvés, comportant tous les ajouts, toutes les suppressions et les rectifications, on a pu estimer à

² CLEMENS, Samuel L., HOWELLS, William, D., *Mark Twain-Howells Letters, The Correspondence of Samuel L. Clemens and William D. Howells, 1872-1910. Vols. 1 & 2*, 1960, p. 435

environ un millier le nombre de corrections apportées par Mark Twain avant la publication finale.

Dans sa critique génétique des *Adventures of Huckleberry Finn*, Victor A. Doyno étudie les différentes phases d'élaboration du roman ainsi que les diverses influences de Twain. Il raconte qu'après avoir achevé les *Adventures of Tom Sawyer*, Twain s'était senti irrésistiblement attiré vers le personnage de Huck, ce garçon sans instruction, en dehors de tout carcan social, dont l'énergie dépasse de loin celle de Tom. Ainsi, dans une autre lettre adressée à William Dean Howells, il écrit : « By & by I shall take a boy of twelve & run him on through life (in the first person) but not Tom Sawyer – he would not be a good character for it³ ».

En effet, à l'époque où Twain commence à rédiger, ou du moins à penser à la rédaction de Huck, il éprouve un intérêt particulier pour les enfants, leur façon de s'exprimer ainsi que leur prononciation. Il réfléchit à la façon de rendre leur voix et leur point de vue de façon précise, en même temps qu'il étudie les étapes de leur développement. Il se délecte de leur naïveté, de leur spontanéité ainsi que de leur côté très terre-à-terre et de leur tendance à tout prendre au pied de la lettre, autant d'éléments qui seront plus tard caractéristiques du personnage de Huck.

Il décide même d'entamer un journal où il consigne les paroles de ses enfants. On a retrouvé ce journal, intitulé *A record of small foolishnesses*, mais il n'a jamais été publié. Rédigé entre 1875 et 1876, il contient de nombreux épisodes de la vie de ses enfants, ses réflexions sur la façon de les élever, son analyse de leur personnalité ainsi que de nombreuses anecdotes montrant leur franchise, leur innocence et leur inexpérience.

Comme l'écrit Victor A. Doyno :

³ *ibid.*, p. 92

Sensitive parents can easily recognize the bittersweet quality of a child's remarks; the child's understanding of the world may be consistent and intelligent, but utterly innocent, causing gross misperceptions which, by their naive nature, are memorable to the adult's ear. But these misperceptions may convey an implicit criticism of the deceptions or skewed values in the adult's shared world, a world that adults seldom question because they have become familiarized or habituated to the society. Close study of this « Record » reveals that these attitudes, situations, and phrases influenced *Adventures of Huckleberry Finn* and other writings.⁴

On voit ainsi se détacher la stratégie de Twain : se servir de l'innocence et de la naïve honnêteté de son narrateur pour mettre en lumière les vices de la société qu'il dépeint et dénoncer la bêtise, la fourberie et l'étroitesse d'esprit de certains personnages représentatifs des communautés rurales des États du Sud avant la Guerre de Sécession.

Victor A. Doyno raconte une autre anecdote amusante : Twain a écrit *Huckleberry Finn* entouré de sa famille et il même possible que certaines personnes de son entourage aient influencé son roman. Ainsi, Suzy, sa fille, écrira plus tard dans une biographie de son père que ce dernier avait l'habitude de lire des passages de son manuscrit à son épouse afin que celle-ci puisse les « expurgate⁵ ». Elle se souvient de sa déception de voir sa mère supprimer certains passages susceptibles de heurter les convenances :

[...] and I remember so well, with what pangs of regret we used to see her turn down the leaves of the pages which meant, that some delightfully dreadful part must be scratched out⁶.

⁴ DOYNO, Victor A., *Writing Huck Finn : Mark Twain's creative process*, 1991, p. 22

⁵ Il s'agit ici d'une orthographe déformée du mot anglais « expurgate » qui a le même sens que le mot français « expurger » et signifie : *abrégé un texte en éliminant ce qui est contraire à la morale ou à la religion* (Source : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4094395260;>)

⁶ *ibid.*, p. 24

Toutefois, il est difficile de savoir ce qui s'est réellement passé. Il se pourrait en effet que Twain ait glissé intentionnellement quelques passages un peu choquants dans le but délibéré de régaler ses enfants :

[...] it is possible that that especially dreadful one which gave those little people so much delight was cunningly devised and put into the book for just that function, and not with any hope or expectation that it would get by the expurgator alive⁷.

On voit le côté farceur et facétieux de Twain. Du reste, l'auteur avoue lui-même dans son autobiographie qu'il glissait délibérément des remarques irrévérencieuses ou politiquement incorrectes dans son manuscrit, pour « amuser la galerie », se joignant aux suppliques de ses enfants pour que sa femme conserve le passage en question. Lorsque celle-ci finissait par céder, il effaçait lui-même les lignes concernées, son objectif étant atteint. Mark Twain avait cependant l'habitude de déformer la réalité, particulièrement dans sa propre autobiographie, et on n'a pas véritablement retrouvé de trace de l'écriture d'Olivia dans la version finale du manuscrit.

1.2.2 Synopsis

Le roman est composé de quarante-trois chapitres qui n'ont pas de titre à proprement parler mais qui contiennent des indications sur les moments clés. *Adventures of Huckleberry Finn* reprend là où s'était arrêtée l'intrigue des *Adventures of Tom Sawyer*. Tom et Huck ont gardé le trésor trouvé à la fin du roman. Huck a été adopté par la veuve Douglas et tente tant bien que mal de se plier à la discipline de la maison en essayant de

⁷ CLEMENS, Suzy, *Papa : an intimate biography of Mark Twain*, 1985, p. 189-190

moins fumer et de moins jurer. Un beau jour il apprend que son père, alcoolique et brutal, et qu'il n'a pas vu depuis un an, est de retour. Craignant que ce dernier ait vent de la petite fortune qu'il possède, il donne l'argent au juge Thatcher. Pap Finn arrive et l'emmène dans une cabane dans les bois où il le frappe et l'affame. Grâce à un radeau qu'il récupère sur le fleuve, Huck réussit à s'enfuir en mettant en scène sa propre mort. Il se réfugie sur l'île de Jackson Island et ne tarde pas à remarquer que celle-ci abrite un second fugitif, Jim, l'esclave de Miss Watson qu'il connaît bien. Ils passent quelques jours ensemble puis Huck se déguise en fille et regagne la terre ferme pour aller aux nouvelles. Il apprend que son père s'est une fois de plus volatilisé et que Jim est accusé de l'avoir assassiné, lui, Huck. Le jeune garçon retourne sur l'île pour mettre Jim au courant. Ce dernier veut partir en direction du Nord, vers les États libres, et Huck décide de l'accompagner. Ils montent sur un radeau qui, un soir, percute la coque d'un bateau. Huck réussit à regagner la rive à la nage mais il ne sait pas ce que Jim est devenu. Il ignore également qu'ils ont dérivé toujours plus au Sud.

Huck fait la connaissance de la famille Grangerford, dont les membres sont engagés dans une querelle ancestrale avec une autre famille, celle des Sheperdson, et occupent l'essentiel de leur temps à s'entretuer et à venger leurs morts. Néanmoins, les Grangerford autorisent Huck à rester chez eux, ils lui donnent même un esclave personnel. Huck devient ami avec leur fils, Buck, sensiblement du même âge que lui. Un jour, les esclaves de la demeure révèlent à Huck la présence d'un autre esclave caché dans les bois alentour : Jim. Les deux amis sont enfin réunis et reprennent le radeau que Jim a réparé tandis que les Sheperdson et les Grangerford continuent de s'entretuer.

Ils reprennent leur navigation sur le fleuve et rencontrent deux *carpetbaggers*⁸, se faisant appeler le duc et le roi. Il s'agit en fait de deux escrocs se faisant passer pour des aristocrates exilés et qui ont un nombre impressionnant méfaits à leur actif. Peu de temps après avoir rencontré Huck et Jim, ils essaient de détourner un héritage en se faisant passer pour les frères du défunt revenus d'Angleterre faire leurs adieux au mourant. Ils réussissent à duper la famille en deuil mais Huck, se prenant de pitié pour les trois filles du disparu, met au point un stratagème assez savant pour révéler leurs manigances au grand jour. Huck et Jim retournent sur le radeau mais se heurtent malheureusement au duc et au roi et sont contraints de reprendre la route avec eux, sous la menace. Le duc dénonce Jim aux autorités en échange d'une récompense. Huck va tout mettre en œuvre pour le délivrer. Jim est retenu chez les Phelps et, lorsque Huck se présente chez eux, Mme Phelps le prend pour son neveu qui, par la plus extraordinaire coïncidence, s'avère être Tom Sawyer. Sur ces entrefaites, le vrai Tom Sawyer arrive et joue le jeu de Huck en affirmant s'appeler Sid. Les deux garçons réfléchissent alors à un plan pour libérer Jim. Tom se met à imaginer un scénario ubuesque et fait la sourde oreille aux protestations de Huck. Finalement, ils réussissent à faire échapper Jim mais ils sont poursuivis par les hommes du village. Tom reçoit une balle dans la jambe et Jim est refait prisonnier. Par bonheur, les garçons apprennent que la propriétaire de Jim est décédée et que ce dernier est de fait affranchi. Ils apprennent également la mort de Pap Finn. La tante Sally propose d'adopter Huck mais celui-ci préfère reprendre sa liberté plutôt que d'être « civilisé ».

⁸ Terme péjoratif désignant un individu originaire du Nord des États-Unis (ex-Union) venu s'installer dans le Sud (ex-Confédération) lors de la Reconstruction qui suivit la guerre de Sécession, avec l'intention de profiter de la situation confuse du pays. Ces migrants étaient perçus comme des profiteurs de guerre, et les caricatures les représentaient arrivant dans le Sud avec leurs affaires emballées dans des sacs (bags) de tapisserie (carpet). (Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Carpetbagger>)

1.3 Mark Twain introduit l'oralité dans la littérature américaine

Si des générations et des générations de lecteurs ont pris un tel plaisir, une telle jubilation même, à lire les *Adventures of Huckleberry Finn*, c'est bien grâce au style inimitable de Mark Twain, son énergie, sa fraîcheur, son inventivité et son humour. Son écriture était nouvelle parce qu'elle provenait directement de l'oral, inspirée par les communautés rurales des États du Sud. Twain a voulu rendre leurs lettres de noblesse aux langues régionales, passionné par leur authenticité et leur absence d'artifices. Il a su exploiter tout leur potentiel humoristique, satirique et même poétique et les a ainsi élevées à un autre niveau, en leur conférant un statut littéraire. Il a su trouver l'art là où personne ne se serait attendu à le trouver, c'est-à-dire dans le parler vernaculaire et les déformations de langage. En cela, il a donné de nouvelles limites à la langue anglaise et reste, pour de nombreux écrivains qui se sont inspirés de lui pour se forger leur propre style, l'un des fondateurs de cette « langue américaine », enfin libérée du carcan anglais. Il a été l'un des premiers à introduire l'oralité en littérature, bien avant Céline ou Queneau en France, par exemple.

1.3.1 Naissance du roman américain et identité linguistique aux États-Unis

David R. Sewell, dans un ouvrage consacré à la richesse linguistique des romans de Twain, a écrit : « Conventional wisdom makes *Adventures of Huckleberry Finn* a declaration of linguistic independence and Mark Twain the Dante of American vernacular⁹ ». En effet,

⁹ SEWELL, David R., *Mark Twain's languages. Discourse, dialogue and linguistic variety*, 1987, p. 85

deux siècles après la découverte du continent, il n'y a toujours pas de littérature américaine. Jacques Cabeau, dans son essai *La prairie perdue*, y voit en particulier l'influence écrasante de l'Angleterre : on envoie ses enfants étudier là-bas, on ne lit que des livres écrits par des auteurs anglais, ou du moins européens, bref le mode de vie anglo-saxon est le seul reconnu. L'auteur nous rappelle que l'Europe a déjà *Don Quichotte*, *Robinson Crusoé*, *Jacques le fataliste*, *Werther*, *Les liaisons dangereuses*, *Candide* tandis que l'Histoire de l'Amérique se résume au massacre des indigènes, à la construction de temples et à la culture de la terre.

Avant *Huckleberry Finn*, des auteurs comme Washington Irving, Fenimore Cooper ou Nathaniel Hawthorne écrivent dans un style très formel, très littéraire, à l'opposé des convictions de Twain qui considérait cela comme « the showiest kind of book-talk¹⁰ ». Twain militait pour la simplicité de l'écriture et du style. Son but était d'obtenir le maximum d'effet en utilisant le minimum de moyens. En intégrant les langues vernaculaires à une œuvre littéraire reconnue et encensée; il a permis à la littérature américaine de trouver sa propre voix et sa propre identité en l'aidant à se libérer de l'influence anglaise et du conservatisme linguistique prôné par les États puritains de Nouvelle-Angleterre :

No longer can our linguistic standards come from 'the little corner called New England', says Twain, or from the unrepresentative pronunciations in Noah Webster's *Dictionary*. The spread of our people far to the south and far to the west' has « made many alterations in our pronunciation, and [has] introduced new words among us and changed the meaning of many old ones.' According to Twain, the American language could no longer be dictated by a social and linguistic elite : 'a nation's language is a very large matter. It is not simply a manner of speech obtaining among

¹⁰ <http://etext.virginia.edu/railton/projects/rissetto/offense.html>

the educated handful; the manner obtaining among the vast uneducated multitude must be considered also.’¹¹

En effet, à cette époque, il n’y a pas encore de véritable unité nationale, ce sont les langues régionales qui dominent. L’extension du territoire vers l’Ouest a amené de nouveaux mots et de nouvelles façons de prononcer. En outre, l’Amérique est en train de changer, avec la révolution industrielle, le capitalisme, et les nouvelles vagues d’immigrants. Ces derniers apportent leurs propres langues qui, à leur tour, imprègnent et modifient l’anglais. L’idéal de Twain était la création d’une langue américaine englobant toutes ces langues vernaculaires et toutes ces spécificités régionales. Ralph Ellison a écrit :

Mark Twain...transformed elements of regional vernacular speech into a medium of uniquely American literary expression and thus taught us how to capture that which is essentially American in our folkways and manners. For indeed the vernacular process is a way of establishing and discovering our national identity¹².

M. Twain a ainsi véritablement donné une voix à l’Amérique. Il avait compris que les langues vernaculaires étaient celles qui saisissaient le mieux l’âme d’un peuple, son identité et ses spécificités. À travers son œuvre, il a réussi à faire la synthèse de ces éléments linguistiques régionaux et a ainsi capturé ce qui fait l’essence de l’Amérique.

¹¹ JONES, Gavin Roger, *Strange talk : the politics of dialect literature in Gilded Age America*, 1999, p. 14

¹² http://www.neabigread.org/teachers_guides/handouts/theadventuresoftomsawyer/theadventuresoftomsawyer_handout_1.pdf

1.3.2 Retranscrire l'oral

Toute sa vie, Mark Twain a été passionné par le problème des langues et en particulier par la langue parlée, ses conventions (en particulier en ce qui concerne l'art de la conférence, où Twain excellait, comme les pauses volontaires afin de ménager ses effets ou les fausses hésitations) et ses spécificités. Il réfléchit au moyen de capter l'énergie et la spontanéité de l'oral et de les restituer dans la langue écrite. Il déclare à un journaliste, Edward Bok, à propos du rapport entre oral et écrit :

Spoken speech is one thing, written speech is quite another...The moment « talk » is put into print you recognize that it is not what it was when you heard it ; you perceive that an immense something has disappeared from it. That is its very soul...Too add interpretations [to talk] which would convey the right meaning is a something that would require – what ? An art so high and fine and difficult that no possessor of it would ever be allowed to waste it on interviews.¹³

On pourrait du reste facilement appliquer cette métaphore à la traduction. À la minute où l'on commence à vouloir réécrire un texte dans une autre langue, on éprouve le sentiment que quelque chose nous a échappé et le travail du traducteur est justement de parvenir à retrouver cette « âme perdue » dont parlait E. Bok. Tout l'art de Twain a été de faire en sorte que l'écrit garde un peu de cette vivacité, de cette animation de l'oral.

Twain était un « inventeur de langue¹⁴ » : dans *Huckleberry Finn*, il a mis à profit la flexibilité de l'anglais pour créer un grand nombre de mots comme « So Jim and me set to

¹³ MCKAY, Janet H., « An art so high: Style in Adventures of Huckleberry Finn », in : Louis. J. BUDD, *New essays on Adventures of Huckleberry Finn*, 1982, p. 63

¹⁴ <http://www.telerama.fr/livre/enfin-en-francais,33687.php>

*majesty*ing him » (chapitre XIX, p. 142¹⁵), « what are you *alassin'* about ? (chapitre XIX, p. 139).

Janet H. McKay explique que si l'on consulte un dictionnaire d'américanismes, on constate qu'un certain nombre d'entre eux ont été employés pour la première fois par Twain. Il est l'un des premiers à avoir essayé de retranscrire le plus fidèlement possible les spécificités de la langue parlée, à grands renforts d'italiques, *d'eye dialect*¹⁶, de contractions, de néologismes, de *slang*¹⁷ et de diverses entorses au bon usage.

Comme il le précise dans *l'Explanatory*¹⁸ qui introduit le roman, il s'agit d'un travail qu'il a accompli « painstakingly », ainsi qu'en témoigne le millier de corrections apportées à son manuscrit, la plupart concernant la restitution des dialectes. Tel Flaubert et son « gueuloir¹⁹ », mais sans toutefois s'arracher les poumons, il vérifiait l'exactitude de telle ou telle phrase en lui faisant subir le test ultime : la lecture à haute voix, c'est-à-dire, pour reprendre ses propres paroles, « talking and talking and *talking* till it sound right²⁰ ».

1.3.3 Deux sources d'inspiration

Pour écrire *Huckleberry Finn* dans cette langue si vive, si inventive, Twain a puisé dans deux sources d'inspiration différentes : tout d'abord, celle de la tradition orale de la

¹⁵ Toutes les références et citations du texte original sont tirées de : *Adventures of Huckleberry Finn*, ed. Thomas Cooley, A Norton Critical Edition (3^e édition), 1999.

¹⁶ *The use of misspellings to identify a colloquial or uneducated speaker* (Source : <http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=eye%20dialect>)

¹⁷ *Informal language consisting of words and expressions that are not considered appropriate for formal occasions; often vituperative or vulgar* (Source : <http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=slang>)

¹⁸ Note explicative de Twain au début du roman où il explique que tous les personnages ne s'expriment pas de la même façon et utilisent un certain nombre de dialectes qu'il s'est appliqué à restituer avec soin.

¹⁹ Pièce, rendue célèbre par Flaubert, où l'écrivain se rendait et « gueulait » littéralement son texte pour en vérifier la cohérence ou la qualité

²⁰ MCKAY, Janet H., op. cit., 1982, p. 62

*frontier*²¹, c'est-à-dire des *tall-tales*, ces histoires humoristiques, transmises de génération en génération. Déclamées sur un ton qui se voulait crédible, elles racontaient des exploits fortement exagérés et enjolivés, comme ceux de Davy Crockett et Paul Bunyan.

Sa seconde source d'inspiration fut le langage des enfants, autre sujet qui fascinait Twain. Dans *Huckleberry Finn*, il s'est ingénié à retrouver toutes les caractéristiques de leur expression, en jouant notamment sur les juxtapositions, les superlatifs, les diverses fautes d'orthographe et de syntaxe, mais aussi sur la franchise et la naïveté d'expression des plus jeunes :

The most useful and interesting letters we get here from home are from children seven or eight years old. This is petrified truth. Happily they have got nothing to talk about but home, and neighbours and family--things their betters think unworthy of transmission thousands of miles. They write simply and naturally, and without straining for effect. They tell all they know, and then stop.²²

On peut dire qu'il a atteint son objectif avec brio : on a vraiment l'impression d'entendre parler un enfant de douze ans, avec son énergie et ses approximations de langage : « The vernacular language...in *Huckleberry Finn* strikes the ear with the freshness of a real boy talking out loud²³ ». On est pourtant bien loin d'un charabia incompréhensible car l'imagination fertile de Huck transparaît dans sa langue, la candeur de ses commentaires et de ses descriptions crée un effet humoristique irrésistible, qui, dans certains passages, se teinte de poésie. De plus, en tant que narrateur, il s'exprime à la première personne, sa

²¹ Ce terme, généralement traduit par « la Prairie », renvoie aux terres encore libres lors de la Conquête de l'Ouest. Il s'agit de l'un des grands thèmes de la littérature américaine, développé notamment par Fenimore Cooper. Jacques Cabau définit la *frontier* comme « les terres vierges de l'innocence et du paradis perdu, l'image de la civilisation pastorale idyllique par rapport à l'univers urbain. C'est la caution de pureté qui lave l'Amérique de ses péchés, du capitalisme, de l'industrialisation, de ses villes inhumaines. » (cf. CABAU, Jacques, *La prairie perdue*, 1981, p. 19)

²² <http://www.twainquotes.com/Children.html>

²³ STONE, Albert, *The innocent eye : childhood in Mark Twain's imagination*, 1961, p 141

parole devient donc la norme pour le lecteur, avec toutes ses particularités et ses erreurs. Il nous raconte une histoire, son histoire, avec ses propres mots, et nous entraîne avec lui dans ses aventures. Le lecteur baigne constamment dans cette langue, se laisse emporter, suit le raisonnement de Huck, ses hésitations, ses manigances et tout naturellement adhère à ses opinions.

1.3.4 Diversité linguistique dans *Huckleberry Finn*

Le sociolecte de Huck n'est pas la seule langue vernaculaire utilisée par Twain. Ainsi, le roman commence par le célèbre *Explanatory*²⁴ :

In this book a number of dialects are used, to wit: the Missouri negro dialect; the extremest form of the backwoods Southwestern dialect; the ordinary "Pike County" dialect; and four modified varieties of this last. The shadings have not been done in a haphazard fashion, or by guesswork; but painstakingly, and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with these several forms of speech. [...]

Si l'on fait le compte, Twain dit employer trois dialectes et quatre variations de l'un deux, ce qui fait au total sept formes dialectales différentes, autrement dit un défi en apparence insurmontable pour tout traducteur. On retiendra en particulier ce que Twain appelle le « Missouri negro dialect », c'est-à-dire une variété du *Black English*²⁵ ou vernaculaire noir américain (VNA), le dialecte le plus caractéristique, et, en raison de son caractère polémique et des enjeux qu'il représente, celui qui posera le plus de problème pour la traduction. Certes, Twain en donne une version littéraire, mais, comme le remarque Janet

²⁴ Cf. note n°16

²⁵ *A nonstandard form of American English characteristically spoken by African Americans in the United States* (source : <http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=black%20english>)

H. McKay, « Twain was an astute enough observer of dialect variation to recognize many of the features of vernacular black English long before linguists began detailed dialect studies²⁶ ». La dernière partie de ce travail sera plus amplement consacrée à la description de ces différents dialectes, à la façon dont ils caractérisent les différents personnages et à leur fonction littéraire.

1.4 Réception critique

1.4.1 Un roman controversé

Le roman de Twain a connu quelques débuts difficiles avant d'accéder au rang de classique de la littérature américaine qui est lui est aujourd'hui quasi unanimement reconnu. Il a été en effet censuré à plusieurs reprises, et ce jusqu'en 1957, et régulièrement banni ou menacé d'être retiré des bibliothèques. Twain a également été accusé de tenir un discours raciste et de cautionner la prétendue infériorité des Noirs. Concernant les traductions du roman, notamment la première version française, il est assez amusant de constater le renversement de situation : ceux qui ont crié au racisme en découvrant *Huckleberry Finn* auraient sans doute eu matière à étoffer leurs accusations en prenant connaissance de la traduction de William Little Hughes, où tout est mis en œuvre pour faire de Jim le stéréotype de l'esclave docile et stupide. À l'inverse, les gens de la bonne société pouvaient être rassurés : des libertés syntaxiques ou orthographiques de Huck, il ne reste plus rien. Le garçon s'exprime dans un français tout à fait irréaliste, à grands renforts de passés simples et de subjonctifs.

²⁶ MCKAY, Janet H., *op. cit.*, 1982, p. 76

1.4.1.1 Censure

Dès la publication du livre en 1885, la Concord Public Library de Boston décide d'interdire le roman à cause de son langage grossier, considérant les *Adventures of Huckleberry Finn* comme de la littérature de bas étage qui n'était pas faite pour des personnes respectables. Dans le quotidien *Boston Evening Transcript* de mars 1885, on pouvait lire ce jugement sans appel :

The Concord (Mass.) Public Library Committee has decided to exclude Mark Twain's latest book from the library. One member of the committee says that, while he does not wish to call it immoral, he thinks it contains but little humor, and that of a very coarse type. He regards it as the veriest trash. The librarian and the other members of the committee entertain similar views, characterizing it as rough, coarse and inelegant, dealing with a series of experiences not elevating, the whole book being more suited to the slums than to intelligent, respectable people.²⁷

Lorsque l'on sait le succès qu'a remporté Twain de son vivant (il est l'un des écrivains à avoir vendu le plus de livres), la violence des critiques n'en est que plus forte. Lui que l'on loue pour son humour légendaire se trouve soudain attaqué sur ce qui fait sa force.

Le *Springfield Republican*, même s'il reconnaît les talents d'écrivain de Twain, enchérit :

The Concord Public Library deserves well of the public by their action in banishing Mark Twain's new book, 'Huckleberry Finn', on the ground that it is trashy and vicious. It is time that this influential pseudonym

²⁷ <http://etext.lib.virginia.edu/twain/boseven.html>

should cease to carry into homes and libraries unworthy productions.
[...] his literary skills is, of course, superior ; but their moral level is low,
and their perusal can be anything less than harmful²⁸.

Le reproche principal adressé au roman est donc son prétendu caractère immoral : immoralité des personnages, du langage, des situations. Twain se voit accusé de corrompre les esprits.

Mais d'autres journaux comme le *San Francisco Chronicle* défendent le roman :

The action of the Concord Public Library in excluding Mark Twain's new book, "Huckleberry Finn," on the ground that it is flippant and irreverent, is absurd. The managers of this library evidently look on this book as written for boys, whereas we venture to say that upon nine boys out of ten much of the humor, as well as the pathos, would be lost. The more general knowledge one has the better he is fitted to appreciate this book, which is a remarkably careful sketch of life along the Mississippi river forty years ago. If one has lived in the South he can appreciate the art with which the dialect is managed, exactly as he can in Joel Chandler Harris' "Uncle Remus," or in Craddock's Tennessee mountain tales²⁹. [...]

Le quotidien californien reconnaît le talent de Twain pour restituer les différents parlers régionaux ainsi que l'intérêt que présente sa description des États du Sud. Il comprend également que le livre n'est pas destiné à un public trop jeune car il comporte différents niveaux de lecture et une part d'ironie que les enfants en dessous d'un certain âge ne pourront apprécier.

²⁸ <http://homes.chass.utoronto.ca/~mcuddy/ENG359Y/Twain.htm>

²⁹ <http://etext.lib.virginia.edu/twain/sfchron2.html>

En 1905, la controverse renaît lorsque la responsable du rayon « littérature pour enfants » de la Brooklyn Public Library demande que *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* soient retirés des rayons pour des raisons similaires, à savoir leur caractère vulgaire, le fait qu'ils ne soient pas didactiques et prônent des valeurs morales douteuses (les mensonges à répétition de Huck, la critique de l'Église, etc.). Asa Don Dickinson, le directeur de la bibliothèque, demande à Twain de défendre ses œuvres et Twain répond par la lettre suivante avec son sens de l'ironie habituel :

21 5th Avenue

Nov. 21, '05.

Dear Sir:

I am greatly troubled by what you say. I wrote Tom Sawyer & Huck Finn for adults exclusively, & it always distressed me when I find that boys and girls have been allowed access to them. The mind that becomes soiled in youth can never again be washed clean. I know this by my own experience, & to this day I cherish an unappeased bitterness against the unfaithful guardians of my young life, who not only permitted but compelled me to read an unexpurgated Bible through before I was 15 years old. None can do that and ever draw a clean sweet breath again on this side of the grave. Ask that young lady - she will tell you so.

Most honestly do I wish I could say a softening word or two in defense of Huck's character, since you wish it, but really in my opinion it is no better than God's (in the Ahab & 97 others), & the rest of the sacred brotherhood.

If there is an Unexpurgated [Bible] in the Children's Department, won't you please help that young woman remove Tom & Huck from that questionable companionship?

Sincerely yours,

S. L. Clemens

I shall not show your letter to any one - it is safe with me³⁰.

L'affaire est abandonnée mais les romans de Twain sont déplacés vers une autre section de la bibliothèque contenant des livres destinés aussi bien aux adultes qu'aux plus jeunes.

1.4.1.2 Un roman raciste ?

La censure n'est qu'une des manifestations des critiques adressées à Twain pour son roman. Il a été en effet accusé d'avoir propagé un discours raciste et attaqué par des descendants d'esclaves jugeant que son livre véhiculait tous les clichés habituels qui présentent les Noirs comme des êtres stupides, paresseux et superstitieux. Il est difficile pour un lecteur d'aujourd'hui de considérer *Huckleberry Finn* comme un roman raciste, en particulier lorsque l'on connaît la personnalité de Twain qui avait toujours exprimé la plus vive sympathie à la cause noire, allant même jusqu'à payer les frais d'université de deux étudiants Afro-Américains pour compenser le fait que ses parents avaient eu des esclaves. Avant *Huckleberry Finn*, Twain a déjà donné la parole à des esclaves dans *A true story* qui raconte les retrouvailles d'une esclave avec l'un de ses fils après la guerre de Sécession. Comme le fait remarquer Judith Lavoie à propos de cette nouvelle :

Le parler noir utilisé par le personnage montre que ce sociolecte revêtait déjà une grande importance pour Twain. On voit, à travers cette nouvelle émouvante, que Twain était préoccupé par le parler des Noirs, qu'il reconnaissait une richesse et un potentiel créateur à ce sociolecte.³¹

³⁰ <http://www.twainquotes.com/19351102.html>

³¹ LAVOIE, Judith, *Mark Twain et la parole noire*, 2002, p. 14

Quant aux *Adventures of Huckleberry Finn*, il faut comprendre que le roman de Twain est une réponse implicite au climat raciste de l'époque suivant la Reconstruction. Les troupes fédérales ne sont plus là, les esclaves sont certes affranchis, mais ils ne sont que des métayers et toujours traités comme des êtres inférieurs. Et la ségrégation est en marche. Twain, même s'il situe l'action de son roman avant cette époque, s'attaque à la bigoterie des États du Sud remontant à l'avant-guerre.

Jim est dans le roman un être affectueux, malin, plein de compassion et de sagesse, bien loin de tout ce qui est habituellement reproché aux Noirs dans la propagande raciste. C'est l'utilisation répétée du mot « nigger » dans le roman (plus de deux cents fois) qui a bien souvent été à l'origine de ces attaques. En effet, il s'agit toujours d'un mot tabou. Pourtant, il ne faut pas y voir là une volonté de choquer ou la preuve du racisme de Twain. L'emploi du mot fait au contraire partie de sa stratégie pour mettre au jour l'origine même du racisme en Amérique. Dans le roman, Twain emploie le mot « nigger » exclusivement comme synonyme du mot esclave : dès le chapitre II, lorsque Jim apparaît pour la première fois il est décrit comme « Miss Watson's big nigger, named Jim ».

Pour la société de l'époque, le « nigger » était assimilé à une chose que l'on possédait et n'était pas considéré comme un être humain.

C'est ce qu'illustre la fameuse réplique de Huck à la question de tante Sally au chapitre XXXII, p. 230 :

“Good gracious ! anybody hurt?”

“No'm. Killed a nigger.”

“Well, it's lucky because sometimes people do get hurt.”

Huck suppose, à juste titre, qu'une telle remarque ne posera aucun problème à tante Sally qu'il n'a jamais vue auparavant. Il choisit de mentir parce qu'il a une bonne connaissance de la situation sociale. C'est ce qui fait tout l'humour de ce passage, on sait très bien que

Huck a complètement changé d'avis concernant Jim et qu'il se moque des préjugés de la tante. Cette réplique montre comment fonctionne le discours racial : ce dernier vise à enlever toute humanité à l'esclave en le présentant comme une créature faible, immorale, paresseuse, superstitieuse et dont on peut disposer à sa guise. Certains lecteurs ont pu objecter que Twain aurait pu tout simplement ne pas employer le mot « nigger », mais dans ce cas comment aurait-il pu espérer discréditer les discours racistes sans nommer ce qui est à la base même de leur fonctionnement ? Comme l'écrit David L. Smith,

The specific function of this term in the book, however, is neither to offend nor merely to provide linguistic authenticity. Much more importantly, it establishes a context against which Jim's specific virtues may emerge as explicit refutations of racist presuppositions.³²»

Twain avait remarqué que le racisme était fondé sur tout une série de stéréotypes, sa stratégie adonc été de les développer pour mieux les attaquer. Il est intéressant de noter que cette stratégie a échappé à certains traducteurs ou a été volontairement neutralisée afin de servir un projet de traduction visant délibérément à ridiculiser le personnage de Jim. C'est le cas en particulier de la première traduction française de Hughes, publiée en 1886. En effet, son utilisation du mot « nègre » produit des effets bien différents sur le lecteur. Au début du roman, Tom Sawyer fait une farce à Jim pour qu'il croie avoir été enlevé par des sorcières. On pourrait y voir une tentative de tourner le personnage en ridicule en exploitant sa crédulité, mais Twain va retourner la situation à l'avantage de Jim en le faisant devenir une sorte de héros pour les autres esclaves qui viennent de loin pour écouter le récit de ses exploits. L'auteur prend donc clairement le contre-pied des clichés racistes qui se moquent souvent du côté superstitieux des Noirs. Cette volonté est

³² SMITH, David L., « Huck, Jim and American Racial Discourse », in : TWAIN, Mark, *Adventures of Huckleberry Finn*, 1999, p. 367

complètement gommée par la traduction de Hughes : tout d’abord au chapitre II, il va traduire trois fois de suite « Jim » par « nègre », réduisant ainsi le personnage à sa seule condition d’esclave et lui ôtant toute individualité et humanité. Il emploie des termes génériques comme « les nègres » ou « les nègres entre eux » qui donnent un ton condescendant, entièrement absent du roman. De la même façon, certains ajouts comme « Ne me faites pas de mal, massa Huck³³ » au chapitre V, entre autres, là où Twain n’avait écrit que « Doan’ hurt me – don’t ! » (chapitre VIII, p. 53) donnent à l’enfant un ton paternaliste et instaurent un rapport dominant/dominé entre les deux personnages qui n’existe pas chez Twain. Comme l’écrit Judith Lavoie, « Cette seule expression [...] contribue à renverser le rapport de place que Jim et Huck avaient dans l’original et à réduire le personnage de Jim à un trait prédominant, son statut de serviteur-esclave³⁴. » Ainsi, paradoxalement, on retrouve dans les traductions un ton clairement raciste qui n’était pas présent chez Twain !

La fin du roman a pu être critiquée également, les absurdes plans d’évasion de Tom semblent ridiculiser le personnage de Jim ; et puis surtout, ils sont en contradiction avec la décision précédente de Huck où le garçon se demande s’il doit rendre l’esclave en fuite à son propriétaire et décide finalement que non, concluant par le fameux « All right, then, I’ll go to hell » du chapitre XXXI (p. 223). Par cette réplique, Huck montre qu’il refuse les conventions, que pour lui Jim est un être humain et non une créature inférieure, et qu’il a su se montrer un véritable ami. Jim prouve également sa supériorité morale en se rendant afin d’aider le docteur à soigner Tom, qui l’a tourmenté pourtant pendant des jours, ce

³³ Cf. le texte en ligne, disponible dans son intégralité, sur le site : http://www.archive.org/stream/lesaventuresdeh00twai/lesaventuresdeh00twai_djvu.txt (à noter : les chapitres ne correspondent pas avec ceux du texte original, cette version étant plus une adaptation qu’une traduction)

³⁴ LAVOIE, Judith, *op. cit.*, 2002, p. 67

même docteur auquel Twain fera dire au chapitre XLII, p. 289 : « I never see a nigger that was a better nuss or faithfuller».

Cependant, même s'il paraît injustifié d'accuser Twain de racisme, on peut noter le caractère foncièrement pessimiste de la fin du roman qui montre à quel point il est difficile de changer les mentalités et contredit l'optimisme des années suivant l'abolition de l'esclavage par Thomas Jefferson :

Jim is indeed as free 'as any cretur that walks this earth.' In other words, he is a man, like all men, at the mercy of other men's arbitrary cruelties. In a sense, given Twain's view of freedom, to allow Jim to escape to the North or to have Tom announce Jim's manumission earlier would have been an evasion of the novel's ethical insights. While one may escape from legal bondage, there is no escape from the cruelties of this « civilization ». There is no promised land where one may enjoy absolute personal freedom. An Individual's freedom is always constrained by social relations to other people. Being legally free does not spare Jim from gratuitous humiliation and physical suffering in the final chapters, precisely because Jim is still regarded as a « nigger».³⁵

1.4.2 Un classique de la littérature américaine

En dépit de cette controverse, la censure ne fait qu'attirer un plus grand nombre de lecteurs vers le roman de Twain et très vite le nombre de ses partisans dépasse largement les détracteurs. Tous s'accordent à dire que Twain vient de signer un chef d'œuvre qui va changer le visage du roman américain. Les *Adventures of Huckleberry Finn* (de même que celles de Tom Sawyer) seront reprises dans de nombreux films et dessins animés. Le roman, qui s'est vendu à des millions d'exemplaires, compte parmi les livres les plus lus et

³⁵ SMITH, David L., *op. cit.*, 1999, p. 374

achetés aux États-Unis, aussi bien dans des éditions limitées que dans les versions de poche. Il figure également sur les listes des livres étudiés à l'école et a été traduit dans des dizaines de langues. D'autres grands romans américains comme *Moby Dick*, *The Scarlet letter* ou *Gone with the wind* n'ont pas eu un centième de sa réputation ou de son influence. Ce n'est pas un hasard si Ernest Hemingway a déclaré :

The good writers are Henry James, Stephen Crane, and Mark Twain. That's not the order they're good in. There is no order for good writers.... All modern American literature comes from one book by Mark Twain called 'Huckleberry Finn.' If you read it you must stop where the Nigger Jim is stolen from the boys. That is the real end. The rest is just cheating. But it's the best book we've had. All American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since.³⁶

Francis Scott Fitzgerald, quant à lui, prononce l'éloge suivant lors du centenaire de la naissance de Twain le 30 novembre 1935 :

Huckleberry Finn took the first journey back. He was the first to look back at the republic from the perspective of the west. His eyes were the first eyes that ever looked at us objectively that were not eyes from overseas. There were mountains at the frontier but he wanted more than mountains to look at with his restive eyes--he wanted to find out about men and how they lived together. And because he turned back we have him forever.³⁷

L'écrivain et critique américain H. L. Mencken se montre tout aussi emphatique :

³⁶ HEMINGWAY, Ernest, *Green hills of Africa*, 1963, p. 22

³⁷ http://classiclitt.about.com/od/adventuresofhuckleberry/a/huckfinn_writer.htm

I believe that 'Huckleberry Finn' is one of the great masterpieces of the world, that it is the full equal of 'Don Quixote' and 'Robinson Crusoe,' that it is vastly better than Gil Blas, 'Tristram Shandy,' 'Nicholas Nickleby' or 'Tom Jones.' I believe that it will be read by human beings of all ages, not as a solemn duty but for the honest love of it, and over and over again, [...] I believe that Mark Twain had a clearer vision of life, that he came nearer to its elementals and was less deceived by its false appearances, than any other American who has ever presumed to manufacture generalizations, not excepting Emerson. I believe that, admitting all his defects, he wrote better English, in the sense of cleaner, straighter, vivider, saner English, than either Irving or Hawthorne. [...] I believe that he [Twain] was the true father of our national literature, the first genuinely artist of blood royal.³⁸

Italo Calvino a dit dans *La Machine littérature* qu'un « classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire³⁹ ». *Huckleberry Finn* correspond certainement à cette description. Le livre possède tant de niveaux de lecture et d'interprétation qu'il serait impossible de les énumérer tous. Au centre se trouve bien évidemment l'inventivité du style de Twain et, si *Huckleberry Finn* est un roman sur les valeurs universelles, l'égalité, la morale, c'est aussi un roman d'apprentissage pour Huck qui apprend à se faire sa propre opinion des choses sans se laisser influencer par la société ou les mœurs de son temps et découvre les valeurs de l'amitié et de l'amour dans une société raciste et violente. C'est encore une grande histoire sur la liberté, symbolisée par la rivière, un des grands mythes américains, face aux contraintes de la vie sur la terre ferme. Pour conclure cette partie, citons Jacques Cabeau à propos de Twain :

Le secret de son génie est peut-être d'avoir su intégrer les deux grands courants du roman américain, le *romance* et le *novel*. *Huckleberry Finn*

³⁸ http://classiclitt.about.com/od/adventurosofhuckleberry/a/huckfinn_writer.htm

³⁹ CALVINO, Italo, *La machine littérature : essais*, 1984, p. 105

(1884) est un roman réaliste, mais c'est aussi la chanson de geste du Mississippi, la dernière quête de la Prairie.⁴⁰

Force est de constater qu'*Adventures of Huckleberry Finn* occupe une place de choix dans la dans le cœur des Américains et que son auteur, M. Twain, est considéré par ses pairs comme l'un des fondateurs de la littérature américaine. Une grande responsabilité incombe donc aux traducteurs des différents pays qui s'attellent à la traduction du roman. Il s'agit pour eux de faire comprendre aux lecteurs étrangers ce qu'a été la démarche linguistique – et littéraire – de Twain il y a un siècle et demi. Dans la partie suivante, nous allons voir que, dans le cas des versions françaises, les résultats ont été assez éloignés de l'intention initiale de Twain et que tous ces personnages attendaient avec impatience d'être retraduits pour retrouver leur énergie et leur gouaille.

⁴⁰ CABEAU, Jacques, *La prairie perdue*, 1981, p 30

2 2008, la retraduction de Bernard Hoepffner

2.1 Problématique générale de la retraduction

Le but de ce chapitre est de démontrer pourquoi retraduire *Huckleberry Finn* était indispensable, et également d'expliquer que Bernard Hoepffner, le traducteur, était véritablement « l'homme de la situation ». Nous allons donc, à titre d'introduction, commencer par définir la problématique de la retraduction, en nous intéressant à ses enjeux et à ses objectifs. Puis, nous l'illustrerons par l'exemple d'*Huckleberry Finn*. Enfin, nous nous concentrerons assez longuement sur le traducteur.

La principale question que soulève la retraduction est celle de son utilité. De la même façon que l'on pourrait s'interroger sur la raison qui nous pousse à relire un livre ou revoir un film, on est en droit de se demander : pourquoi donc retraduire alors qu'on est sans doute loin d'avoir tout traduit ?

B. Hoepffner nous donne un élément de réponse en écrivant : « Pour exister, un livre doit être lu, puis relu, pour exister davantage, il doit être traduit, puis retraduit sans cesse⁴¹ ».

La retraduction semblerait donc jouer le rôle d'une « fontaine de jouvence » pour une œuvre, l'empêchant de sombrer dans l'oubli, la réactualisant sans cesse à travers de nouvelles interprétations, lui permettant d'atteindre cette « after-life » dont parlait Walter Benjamin.

Il serait impossible ici de couvrir l'ensemble des questions que soulève le phénomène de la retraduction et nous regrettons déjà de ne pouvoir plus approfondir certains aspects. Néanmoins, le rappel des principales notions nous a paru important pour la suite de notre

⁴¹ HOEPFFNER, Bernard, « Retrouver la corp-oralité », in : *Assises du roman 2009, le roman : hors frontières*, 2009, p. 379

travail afin d'expliquer pourquoi plus d'une dizaine de traductions ont été nécessaires avant que le monde francophone puisse véritablement découvrir Twain.

2.1.1 Vue d'ensemble

2.1.1.1 Définition du dictionnaire

Commençons tout d'abord par éclaircir le terme de retraduction. De façon quelque peu surprenante, les dictionnaires, comme le Trésor de la Langue française par exemple, donnent la définition suivante : « traduction de ce qui a déjà été traduit d'une autre langue. *Au fig.* Mise sous une forme nouvelle, nouvelle interprétation⁴² ». Le Petit Robert propose une définition similaire : « traduction d'un texte lui-même traduit d'une autre langue⁴³ ». Pour les dictionnaires de langue, la retraduction est donc la traduction d'une autre traduction. Cette définition nous semble pour le moins surprenante car, même s'il peut arriver qu'un traducteur travaille à partir d'un texte déjà traduit dans une autre langue, notamment l'anglais, cette activité est tout de même plus marginale que la retraduction au sens classique pour un traducteur.

2.1.1.2 Définition classique pour un traducteur

Si l'on pose la question à un traducteur, il y a une forte probabilité pour que l'on obtienne une réponse différente. La retraduction est avant tout une nouvelle traduction d'un même texte, le « re » ayant un sens additif, comme le « again » de l'anglais. Toutefois, des auteurs comme Antoine Berman souhaitent élargir cette définition. Il cite l'exemple

⁴² <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4228110630;>

⁴³ *Le Nouveau Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, 2003

d'Amyot traduisant *Plutarque* et explique qu'il considère sa traduction comme étant déjà une retraduction : certes, il est le premier à l'avoir traduit directement depuis le grec, mais il existait déjà d'autres traductions françaises à partir du latin et de l'italien ; on peut donc considérer qu'il s'agit d'une retraduction : « Il suffit qu'un texte d'un auteur ait déjà été traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l'espace de la retraduction⁴⁴. » Si l'on suit ce raisonnement, lorsqu'un texte a déjà été traduit en allemand mais pas en français, le jour où la première traduction française est publiée, cette dernière est alors une retraduction. Les retraductions s'inscrivent elles-mêmes dans ce que Berman appelle la « translation d'une œuvre », que nous développerons dans les paragraphes suivants.

2.1.2 Autres types de retraductions

2.1.2.1 La rétrotraduction

On appelle rétrotraduction la retraduction d'un texte qui a déjà été traduit vers sa langue de départ. Elle permet de comparer les résultats obtenus et, par exemple, de juger de la qualité et de l'exactitude d'une traduction et peut s'avérer utile pour lever une ambiguïté grammaticale ou sémantique.

2.1.2.2 La traduction à l'aide de langues-relais

Il s'agit des traductions à partir de langues rares qui sont moins parlées et donc maîtrisées par un plus petit nombre de traducteurs. Par exemple, une traduction depuis le coréen, d'abord traduite en anglais, puis retraduite vers d'autres langues. On imagine tous les

⁴⁴ BERMAN, Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction » in : *Retraduire*, 1990, p. 3

problèmes que comporte ce type de traductions. En effet, l'un des principes de base en traduction est de toujours partir de l'original. La restitution du sens est déjà une entreprise suffisamment ardue pour ne pas avoir en plus à s'encombrer d' « effets parasites » et aggraver le risque de contre-sens ou de glissement de sens en tout genre.

2.2 Pourquoi retraduire ?

Antoine Berman a écrit :

« [La retraduction] est implicitement ou non 'critique' des traductions précédentes, et cela en deux sens: elle les révèle, au sens photographique, comme ce qu'elles sont (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, de la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes, soit caduques⁴⁵

Le phénomène de la retraduction s'articulerait donc autour de deux axes : d'une part, il s'agit d'un phénomène historique, décrivant l'état d'une langue et d'une culture à une époque donnée ; et d'autre part, la retraduction porte en elle la volonté d'améliorer, de corriger ce qui a été fait.

Dans cette sous-partie, nous commencerons par évoquer les raisons relativement « matérielles » qui font qu'un texte va être retraduit avant d'aborder les motivations plus profondes au cœur du phénomène de la retraduction.

⁴⁵ BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, 1995, p. 40

2.2.1 Raisons éditoriales

Une retraduction peut tout d'abord, assez prosaïquement, être effectuée à la demande d'une maison d'édition. Cette dernière souhaite posséder dans son catalogue un classique de la littérature et commande donc une nouvelle traduction :

Cette commande peut être motivée par diverses raisons, telle l'impossibilité d'acquérir les droits à publier la traduction existante ou une opinion très critique émise sur la qualité de celle-ci (auquel cas, la retraduction serait censée apporter de meilleurs résultats)⁴⁶.

On voit déjà naître l'idée qu'une retraduction est censée améliorer les traductions précédentes.

2.2.2 Initiative d'un traducteur

Derrière toute traduction se cache bien évidemment un traducteur, c'est-à-dire une individualité, une volonté qui peut également être à l'origine de la retraduction d'une œuvre :

Ce n'est pas toujours parce qu'une traduction existante est mauvaise ou désuète qu'on désire retraduire : ce peut être tout simplement parce que, en tant que traducteur, on interprète autrement le texte, comme un metteur en scène propose un nouveau spectacle, un exécutant musical une nouvelle interprétation d'un morceau⁴⁷.

⁴⁶ <http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Skibinska.pdf>

⁴⁷ MAVRODIN, Irina., « Retraduire Dickens », in : *Septième Assises de la Traduction littéraire*, 1990, pp. 76-80.

La retraduction pourrait donc être considérée comme la variation – à l’infini ? – d’un même motif, à savoir le texte original. Tout traducteur serait susceptible de proposer son interprétation d’un texte mais une telle définition pose le problème de la fidélité au texte source : la traduction n’est pas un exercice de réécriture pour traducteur cherchant à aiguiser sa plume.

On peut cependant voir dans le flot de retraductions la quête perpétuelle de perfection que recherche tout traducteur. Celui-ci peut, par exemple, se passionner pour une œuvre ou un auteur en particulier et estimer que les traductions précédentes ne rendent pas à l’hommage au texte original, dont il connaît lui chaque allusion, chaque référence et qu’il peut vouloir ainsi améliorer. Toutefois, ce cas est assez rare et ne concerne que les traducteurs les plus reconnus et installés dans le métier et qui ont suffisamment de crédibilité pour être acceptés. C’est le cas de *Huckleberry Finn* qui nous occupe aujourd’hui.

2.2.3 Raisons historiques

Comme l’écrit Paul Bensimon, toute traduction, et par conséquent toute retraduction, est historique : « [...] retraduire est à la fois un acte individuel et une pratique culturelle. Comme celle du traducteur, l’écriture du retraducteur est traversée par la langue de son époque⁴⁸ ». La traduction n’est donc pas une activité immuable, elle est fortement déterminée par une époque, une culture, un état de la langue à une période donnée, mais également par la subjectivité du traducteur.

Les langues sont en perpétuelle évolution, les mots vieillissent, leur sens peut changer. Il arrive que certains mots ne signifient plus rien pour le lecteur qui les découvre car ils

⁴⁸ BENSIMON, Paul, « Présentation », in : *Retraduire*, 1990, p. IX

appartiennent à une autre époque et évoquent à jamais un moment particulier de l'Histoire. On peut ainsi se trouver en présence d'un archaïsme⁴⁹, c'est-à-dire un mot vieilli qui n'est plus employé dans la langue contemporaine, ou tout simplement d'un mot qui a pris un tout autre sens avec l'évolution naturelle de la langue. Du reste, cette remarque est aussi bien valable pour le lecteur cible que pour le lecteur du texte source : une version en anglais médiéval ou en vieux français d'un texte latin poserait bien des difficultés à un lecteur britannique ou francophone d'aujourd'hui. Geneviève Roux-Faucard, dans sa thèse consacrée à la traduction et à la retraduction du texte littéraire narratif, précise toutefois :

[...] avant de changer complètement, et de devenir incompréhensible aux descendants de ses locuteurs, il faut à une langue un certain nombre de siècles. Ce moment de la rupture de compréhension est la limite supérieure que nous fixons à la traduction à « moyen terme »⁵⁰.

Concernant la langue française, elle situe cette rupture au temps de Rabelais au milieu du XVI^e siècle. La lecture d'une traduction datant de cette époque pose donc un problème de compréhension au lecteur et la retraduction devient nécessaire.

De plus, si le sens d'un mot a évolué, il peut conduire le lecteur à une interprétation différente du texte qu'il a sous les yeux et donc donner une fausse image du texte source. Puisqu'il s'agit du thème central de notre analyse, il est intéressant de noter que le langage oral vieillit plus vite encore que le langage écrit. G. Roux-Faucard explique qu'avant Céline, tous les dialogues, en fin de compte tout ce qui constituait le discours oral, devaient être restitués en langage soutenu. Puis, cette norme s'est assouplie et l'utilisation d'un langage plus familier, plus réaliste, a été acceptée mais on s'est vite rendu

⁴⁹ *Caractère d'une forme, d'une construction, d'une langue, qui appartient à une date antérieure à la date où on la trouve employée.* (Source :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;>)

⁵⁰ ROUX-FAUCARD, Geneviève, *La traduction et à la retraduction du texte littéraire narratif, les métamorphoses de Kafka et de quelques autres*, 2004, p. 205

compte du nouveau problème qui était apparu, à savoir que « le langage familier vieillit beaucoup plus vite que le langage soutenu : il ne faut pas plus de quinze pour que l'argot, le langage familier « datent »⁵¹ ». C'est d'ailleurs une difficulté qu'a bien entrevue B. Hoepffner en commençant la retraduction d'*Huckleberry Finn*. Pour cette raison, il a essayé de faire parler les personnages dans un « français sans âge⁵² ». La retraduction de Freddy Michalski, parue presque en même temps que celle de B. Hoepffner mais dont on a à peine parlé, nous semble elle être tombée dans ce piège en ayant trop recours à des termes argotiques fortement connotés « milieu de la pègre » qui ne conviennent pas vraiment à *Huckleberry Finn*.

G. Roux-Faucard souligne également que parfois la distance qui sépare une traduction de son lecteur peut se révéler bénéfique, notamment dans le cas de l'emprunt. Ainsi, on pourrait imaginer un traducteur qui aurait osé un emprunt assez inhabituel dans sa traduction, emprunt qui dérangerait peut-être le lecteur trop puriste ou pas assez familier de la langue source de l'époque. À l'inverse, un lecteur d'aujourd'hui ne relèvera même pas le terme car il est désormais devenu un emprunt de langue.

Les langues et les façons de traduire évoluent également. Entre le XIX^e siècle, la période donc qui nous intéresse pour *Huckleberry Finn*, et aujourd'hui, G. Roux-Faucard distingue trois périodes successives : tout d'abord le milieu du XIX^e qui se caractérise par son côté « exotisant⁵³ » où l'on n'hésite pas à recourir à l'emprunt ou au calque et à tout ce qui peut donner une sonorité étrangère. Puis on arrive aux années 1920-1930 qui voient se développer la tendance inverse, à savoir le bon français :

[Les traductions] dans la mesure du possible, évitent la présence de la langue étrangère : cette répugnance limite les emprunts du traducteur,

⁵¹ *ibid.*, p. 207

⁵² <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

⁵³ ROUX-FAUCARD, Geneviève, op. cit., 2004, p. 215

mais elle concerne aussi les mots d'une langue tierce figurant dans le texte original, les noms propres référentiels ou les anthroponymes fictionnels, qui sont volontiers francisés. [...] On semble ici rechercher davantage le lisse que le caractéristique et respecter une norme du certain « bon goût français⁵⁴ ».

Enfin, elle souligne la tendance actuelle à moins traduire à la lettre, à privilégier le report des noms propres, à moins expliciter. Néanmoins, elle ne se veut pas exotisante pour autant. Il y a un « désir d'éviter l'emprunt trop coloré, le stéréotype culturel⁵⁵ ». Elle explique que cette façon de traduire vient sans doute des traducteurs anglo-saxons. La tendance actuelle est donc à la traduction « légèrement littéralisante⁵⁶ ».

2.3 La « translation » d'une œuvre

La première traduction d'une œuvre, ou traduction initiale, se produit généralement peu après la parution de l'ouvrage mais ce n'est pas obligatoire. Parfois, un auteur peut rester parfaitement inconnu d'un pays pendant des années jusqu'à ce qu'il soit découvert par un traducteur, une maison d'édition ou des cercles littéraires qui feront à ce moment leur possible pour le faire connaître dans leur langue maternelle. Quoi qu'il en soit, plus la traduction est rapprochée de la publication du texte original, plus elle est difficile. En effet, l'auteur et son œuvre peuvent être tout à fait inconnus du public cible et même du traducteur. Dans ces conditions, il est difficile pour lui de repérer les éléments stylistiques importants, de déterminer la véritable intention de l'auteur, c'est-à-dire tous les éléments qu'il sera indispensable de restituer dans sa traduction. Il lui manquera le recul nécessaire

⁵⁴ *ibid.*, p. 216

⁵⁵ *ibid.*, p. 216

⁵⁶ *ibid.*, p. 216

sur le texte et sur l'écrivain pour établir une stratégie pertinente. Le risque d'erreur, d'interprétation partielle ou erronée est très élevé.

Le premier traducteur va donc chercher à faciliter la lecture à des lecteurs qui ne sont pas familiers du style ou de la langue de l'auteur. Il va également rester le plus proche du texte possible, le plus littéral, pour ne pas courir le risque de commettre d'erreur de sens ou de faire de fausses interprétations.

Cette première traduction a donc valeur d'introduction. Pour cette raison, elle est plus centrée sur le lecteur cible, qu'elle veille à ne pas heurter :

La première traduction procède souvent – a souvent procédé – à une naturalisation de l'œuvre étrangère ; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre [...] en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite⁵⁷.

Il s'agit donc de gommer autant que possible l'effet couleur locale, de trouver des équivalents naturels. Souvent, les traducteurs choisissent même de tronquer certains passages (comme c'est le cas, nous le verrons, pour la première traduction de *Huckleberry Finn*), d'aseptiser leur traduction pour qu'elle ne heurte pas les normes en vigueur dans le système littéraire de la langue cible. En cela, la traduction initiale est plus proche de l'adaptation que de la traduction.

Puis vient le temps des retraductions. Cette fois, le lecteur cible est déjà familier de l'œuvre traduite ainsi que de son auteur, probablement de sa langue également, et il est par conséquent plus réceptif à une traduction dépaysante. Le traducteur peut donc avec une plus grande facilité s'attacher à lui faire sentir l'étrangeté du texte original avec ce qu'il comporte de nouveauté, tant au niveau du style que des idées développées.

⁵⁷ BENSIMON, Paul, *op. cit.*, 1990, p. IX

De plus, comme le souligne à juste titre G. Roux-Faucard, la traduction enrichit la langue et avec l'enrichissement de la langue apparaissent de nouveaux outils pour la traduction. Les connaissances de la langue étrangère s'affinent, les façons d'en restituer telle ou telle singularité s'améliorent, les langues se font plus souples, plus « perméables » les unes aux autres.

Comme nous le rappelle A. Berman « la retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle⁵⁸. » Puis, apparaît parfois au milieu de toutes ces traductions ce qu'il définit comme une « grande traduction » ou « traduction canonique ». Avec cette dernière, la translation littéraire est accomplie, c'est-à-dire la « « révélation » d'une œuvre étrangère, dans son être propre, à une culture réceptrice⁵⁹. ». Ces grandes traductions sont, par exemple, la Bible de Luther, le Poe de Baudelaire, *Le Paradis perdu* de Chateaubriand, etc.

La translation d'une œuvre ne se limite toutefois pas à l'ensemble de ses traductions, elle comprend également tout l'appareil critique qui l'entoure ainsi que les « nombreuses formes de transformations textuelles (ou même non textuelles) qui ne sont pas traductives⁶⁰. » On pense ainsi à toutes sortes d'analyses de l'œuvre, à des conférences dont elle a pu faire l'objet, à des essais, des films ou des émissions de radio.

2.4 Retraduction ne rime pas nécessairement avec amélioration

Pour Berman, le but ultime de la retraduction est donc de faire surgir la « vérité » de l'œuvre, d'accéder à une compréhension presque idéale de celle-ci. On pourrait toutefois

⁵⁸ BERMAN, Antoine, *op. cit.*, 1990, p. 5

⁵⁹ BERMAN, Antoine, *op. cit.*, 1995, p. 57

⁶⁰ BERMAN, Antoine, *ibid.*, p. 17

nuancer quelque peu son propos. La retraduction est-elle nécessairement entourée de ce halo de « quête de la perfection » ?

Parfois, le traducteur ne lit pas les traductions précédentes – c'est ce qu'avoue notre traducteur B. Hoepffner – dans ce cas, comment pourrait-il espérer les améliorer ? N'est-il pas condamné à répéter les mêmes erreurs, certes variables selon la personnalité, l'expérience et le talent du traducteur en question. On peut du reste peut-être émettre quelques critiques à l'égard d'une telle attitude. En effet, la retraduction apparaît entièrement dépendante de la subjectivité d'une seule personne et on peut s'interroger sur la pureté de ses motifs : n'y a-t-il pas manifestation de l'égo d'un traducteur qui ignore délibérément ce qui a été fait, pensant pouvoir mieux faire ou être capable d'éviter les écueils qui ont mis en défaut ses prédécesseurs ? Naturellement, on peut aussi y voir la volonté de ne pas se laisser brider ou de ne pas freiner son imagination en consultant les différentes solutions trouvées et dont le traducteur pourrait se contenter. De plus, comme le souligne Yves Gambier, il serait illusoire de penser que l'on n'est pas influencé par les traductions précédentes. Il évoque à cet effet la retraduction de Freud :

[...] comme si les traducteurs pouvaient se débarrasser des interprétations postérieures à l'œuvre même, comme s'ils pouvaient faire une lecture non idéologique, non culturelle d'un sens prétendument stable. L'aveuglement des premiers traducteurs serait dépassé par les dénégations des seconds, dans leur effort de se rapprocher de la source. En fait, ce rapprochement lui-même est historiquement marqué : il n'est possible justement que parce qu'il y a déjà eu première traduction⁶¹.

On est donc sérieusement en lieu de se demander si l'on re-traduit jamais.

⁶¹ <http://www.erudit.org/revue/meta/1994/v39/n3/002799ar.pdf>

Parfois, comme l'explique notamment B. Hoepffner, expérience sans doute partagée par beaucoup d'autres traducteurs, la retraduction signifie la disparition : disparition de la traduction précédente, comme cela a été le cas pour la retraduction d'*Ulysses* de James Joyce à laquelle il a participé. Après la publication en poche de la traduction, Gallimard a décidé de supprimer la première traduction parue en Folio. Pourtant, cette traduction a fait date et est considéré par certains comme une œuvre à part entière. Par ailleurs, la traduction peut signifier la mort du texte original pour le traducteur, nous apprend B. Hoepffner :

Malheureusement, j'ai aussi dû me rendre compte avec les années qu'un texte traduit ou retraduit, c'est-à-dire aussi toutes ces lectures et relectures de ces livres que j'aime, signifie également, pour le traducteur, leur mort. Car je me suis aperçu que plus jamais je ne les relisais – peut-être les ai-je complètement intégrés, les ai-je faits complètement miens ; qu'importe, je regrette l'époque où je lisais *The Anatomy of Melancholy*, je ne sais pas si je relirai jamais les *Adventures of Huckleberry Finn*, je n'ai jamais rouvert *Ulysses*⁶².

On peut aisément comprendre son point de vue, et ses regrets. Traduire un roman c'est y consacrer tout son temps durant des semaines, des mois ; c'est analyser chaque phrase, chaque mot, faire d'innombrables recherches sur l'auteur, son œuvre ; c'est envisager toutes les interprétations possibles, en résumé c'est faire un travail de critique littéraire. Et une fois ce travail accompli, le « mystère » et le défi que représentait le texte original ont disparu, l'attrait de la nouveauté et de l'inconnu s'est estompé. Le traducteur a le sentiment de s'être entièrement, ou presque, approprié l'œuvre, d'en connaître les moindres recoins. Il est temps pour lui de se diriger vers d'autres traductions, de relever de nouveaux défis.

⁶² HOEPFFNER, Bernard, *op. cit.*, 2009, p. 383

La retraduction est un phénomène à mille facettes : rajeunissement de l'œuvre pour la rendre à nouveau compréhensible à un lecteur contemporain, révélation de sa signification profonde mais aussi disparition d'une traduction précédente ou même du texte original... Mais nous avons vu que son rôle était parfois ambigu et sa nécessité discutable. La retraduction est un vaste champ d'étude et il y aurait naturellement nombres d'autres aspects à approfondir mais nous n'en avons pas le temps ici. Cependant, ces quelques notions vont à présent nous permettre d'expliquer pourquoi la retraduction des *Adventures of Huckleberry Finn*, trente ans après la dernière traduction, était indispensable.

2.5 Retraduire Huckleberry Finn

2.5.1 Un chef d'œuvre de la littérature américaine oublié au rayon jeunesse

Si aux États-Unis le roman a commencé par choquer et être accusé de corrompre les esprits, notamment ceux des plus jeunes, qui ne devaient sous aucun prétexte lire un texte écrit dans un langage aussi grossier et contenant tant de fautes d'orthographe ou de syntaxe, il connaît en France un destin diamétralement opposé. Il est en effet immédiatement catalogué au rayon « pour enfants » dès sa première traduction, à vrai dire plus une adaptation, par W. L. Hughes, clairement destinée à la jeunesse.

Peut-être est-ce dû, comme l'explique Jean-Marc Gouanvic, à un désintérêt, une indifférence quelque peu condescendante à l'égard de Twain qui fait que, dès le départ, ses œuvres sont cataloguées comme de la littérature secondaire. Il écrit :

En France, par contre, Twain n'a jamais été apprécié de son vivant. En 1911, *le Figaro* fait paraître un article qui prétend qu'il est aussi difficile pour un Français de saisir Mark Twain que pour un Américain de comprendre La Fontaine. En 1935, pour le centenaire de sa naissance, Maurice Le Breton conclut à juste titre : « On ne lit guère Mark Twain, on ne l'a jamais beaucoup lu. [...] son humour a paru trop gros pour avoir droit à une place dans la littérature qui se respecte [...]. » La raison principale de ce rejet de Twain ne fut pas dans une désaffection du public à son endroit, mais dans le refus des éditeurs de considérer son œuvre comme de la littérature au sens plein du terme, de la littérature avec un grand L, digne d'être traduite⁶³.

M. Twain fait assurément partie de ces auteurs dont tout le monde a entendu parler mais, comme le dit Bernard Hoepffner, « il est si connu qu'on ne se donne même plus la peine de le lire⁶⁴ ». Hoepffner explique avoir animé un cours dans un Master de traduction à Avignon, il y a une dizaine d'années, à l'occasion duquel il avait choisi de faire travailler ses étudiantes sur *Huckleberry Finn*. Il raconte que, sur douze personnes, une seule avait déjà lu le roman et elle avait 45 ans. Sur les onze autres, qui ont la moitié de son âge, deux seulement ont déjà lu un autre roman de Twain. Il souligne le contraste avec les universités américaines où « c'est un classique, au même titre que Shakespeare, qu'il est presque impossible de ne pas avoir lu⁶⁵. »

En fait, Twain lui-même avait résumé ce phénomène qui est bien souvent le lot d'un grand nombre de « classiques » de la littérature, qu'il s'agisse ou non de traductions : « Classic: a

⁶³ GOUANVIC, Jean-Marc, « L'adaptation et la traduction : analyse sociologique comparée des *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain (1948-1960) », in : *De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, 2004

⁶⁴ <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite>

⁶⁵ <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite>

book which people praise and don't read⁶⁶. ». On reconnaît bien là l'humour corrosif et la lucidité habituelle de l'écrivain.

En plus d'un siècle, aucune traduction française n'aura donc vraiment réussi à faire sortir le roman du « ghetto de la littérature jeunesse⁶⁷ », comme le note avec humour B. Hoepffner.

En effet, il suffit de jeter un coup d'œil aux collections dans lesquelles les traductions/adaptations ont été publiées : la Bibliothèque verte, Folio junior, le Club des jeunes amis du livre, etc.

Si le roman a aussi longtemps été confiné dans un certain type de littérature c'est également parce qu'on a souvent fait l'amalgame entre *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, alors qu'il s'agissait de livres très différents. *Tom Sawyer* a été clairement écrit pour des enfants, dans un style classique, mais Twain nourrissait, comme on l'a vu, d'autres projets pour *Huckleberry Finn*. De plus, *Tom Sawyer* a fait l'objet d'une adaptation en dessin animé qui a connu un large succès : le générique « Tom Sawyer c'est l'Amérique, le symbole de la liberté⁶⁸ » trotte d'ailleurs sans doute encore dans beaucoup d'esprits et a probablement contribué à associer les deux personnages et donc les deux livres.

Il était donc temps d'avoir une traduction française qui justifie le fait que, selon une enquête menée aux États-Unis, demandant à 125 grands écrivains quelle était leur bibliothèque idéale, *Adventures of Huckleberry Finn* fasse partie du top 5 aux côtés de *Guerre et paix*, *Madame Bovary* ou *Anna Karénine*.

⁶⁶ <http://www.twainquotes.com/Classic.html>

⁶⁷ <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite>

⁶⁸ <http://www.generiques-tv.com/tom-sawyer-c-est-l-amerique.html>

2.5.2 Des traductions édulcorées, censurées, adaptées

Il n'est pas dans notre intention de détailler les différents « défauts » de ces traductions (B. Hoepffner avoue lui-même ne pas les avoir lues, cela ne ferait que fausser notre démarche, d'autant plus qu'un mémoire a déjà été consacré, à l'ETI, à la comparaison de ces différentes traductions). Toutefois, il est important d'en rappeler les principales caractéristiques ne serait-ce que pour montrer les progrès qui ont été faits à l'heure actuelle dans la façon de traduire, ainsi que dans la compréhension de l'œuvre et de l'intention de l'auteur.

Commençons par une chronologie de ces traductions françaises : la première, nous l'avons déjà évoqué, paraît en 1886 et est signée W. L. Hughes qui nous livre une adaptation pour jeunes, comportant des dizaines de passages tronqués ou tout simplement réécrits au goût du traducteur. Elle marque le début de la « malédiction ». Il faut ensuite attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que le livre soit retraduit. Il y a tout d'abord la version de Richard Walter en 1945, puis celle de Suzanne Nétillard en 1948. Suivent de nombreuses éditions pour jeunes en 1950, 1963, 1979 et 1980. Outre la traduction initiale, les deux traductions les plus représentatives, et qui seront les plus commentées, sont celles de Suzanne Nétillard et d'André Bay (1961).

En 2002, soit six ans avant la retraduction de B. Hoepffner, la Canadienne Judith Lavoie a consacré sa thèse de doctorat aux traductions françaises de *Huckleberry Finn*, qu'elle a analysées et comparées en particulier sous l'angle de la restitution du vernaculaire noir américain (VNA). Bien que le but de ce travail ne soit pas la traduction du vernaculaire noir américain en particulier, nous allons reprendre les points principaux de cette étude pour avoir une idée des stratégies employées par les précédents traducteurs.

2.5.2.1 L'Explanatory

Un premier point très révélateur concerne la traduction de l'*Explanatory* au début du roman, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent, où Twain justifie sa démarche linguistique. Il est intéressant de noter que S. Nétillard supprime purement et simplement cette note de l'auteur au lecteur, tout comme W. L. Hughes. J. Lavoie explique que le choix de Nétillard peut se justifier par le fait que sa traduction était, une fois de plus, destinée à un public jeune. Il peut également s'agir d'une volonté de la maison d'édition. Quoi qu'il en soit, on peut déplorer l'absence de cette note qui révèle le projet de Twain et attire l'attention sur l'un des aspects les plus importants de l'œuvre, et surtout l'une des plus grandes difficultés de traduction. Quant à André Bay, il opère un choix assez curieux puisqu'il a représenté cet *Explanatory* sous une forme de « Note sur la traduction » :

Mark Twain annonce dans une note liminaire qu'il a employé divers dialectes dans ce livre, au moins quatre, celui des nègres du Missouri, celui du Sud-Ouest, etc., sans compter les subdivisions dialectales et il nous avertit aimablement de ce fait parce qu'on pourrait s'imaginer que tous ses personnages s'efforcent de parler de la même façon sans tout à fait y parvenir...

En employant systématiquement le style parlé, Mark Twain, en autodidacte conscient de ses limites, a opéré une véritable révolution dans la littérature américaine, il lui a permis d'être enfin elle-même et non plus une branche de la littérature anglaise. Dans la présente traduction, nous nous sommes efforcés de conserver au récit son naturel un peu débraillé, familier sans aller jusqu'à l'argot et en respectant autant que possible les règles de la grammaire⁶⁹.

⁶⁹ TWAIN, Mark, *Les aventures d'Huckleberry Finn*, 1990, p. 178

Là où Twain s'adressait directement au lecteur, Bay a choisi de rapporter les paroles de l'auteur, qui plus est seulement en partie. Il ne dresse pas la liste des différents dialectes, pas plus qu'il ne précise que Twain s'est appliqué à les restituer avec précision. Enfin, la seconde moitié est la plus curieuse : la remarque « autodidacte conscient de ses limites » dénote une certaine condescendance du traducteur qui n'est pas vraiment de mise ici. D'ailleurs, Bay lui-même s'incline devant l'importance de Twain dans la littérature américaine. Cependant, la dernière remarque révèle un projet de traduction complètement à l'opposé de la démarche de Twain : Bay avoue ne pas avoir osé utiliser l'argot et avoir « respecté autant que possible les règles de grammaire », autant d'éléments qui font précisément la principale caractéristique du texte original ! Toutefois, J. Lavoie ne lui jette pas la pierre, voyant dans ce choix « [...] les limites [...] de l'institution littéraire à laquelle Bay appartient. En fait, sa stratégie est de prévenir le lecteur que le projet de Twain posait un problème de taille à la traduction, par conséquent au polysystème littéraire français. [...]»⁷⁰ ».

2.5.2.2 Le personnage de Jim

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les choix de traduction des différents traducteurs ont eu un impact plus ou moins marqué sur l'image du personnage de Jim.

J. Lavoie écrit : « Dans le cas de la traduction de Nétillard, nous n'irions pas jusqu'à affirmer qu'elle ridiculise l'original, mais, [...] qu'elle le prive de véhiculer une réalité absolument unique⁷¹. » En effet, pour retranscrire le langage de Jim, celle-ci emprunte une partie du vocabulaire associé au parler paysan, mais utilise également des termes comme « missié », « graphie qui renvoie à la période colonialiste et qui relève d'un parler « petit-

⁷⁰ <http://www.erudit.org/revue/TTR/1994/v7/n2/037183ar.pdf> (page 9)

⁷¹ <http://www.erudit.org/revue/TTR/1994/v7/n2/037183ar.pdf> (page 17)

nègre » aux connotations bien différentes de celles du VNA⁷². ». L'association de ces deux registres linguistiques crée un effet de décalage et porte atteinte à la cohérence du personnage de Jim.

J. Lavoie remarque d'autre part une différence dans l'utilisation du tutoiement et du vouvoiement. Chez Bay, Jim vouvoie systématiquement Huck, ce qui ne correspond pas au lien d'amitié qui unit les deux personnages. De plus, elle explique que Jim étant illettré, il n'aurait sans doute aucune notion des conventions attachées au tutoiement et au vouvoiement car les esclaves sont habitués à être tutoyés par leur maître. Elle cite à cet effet Bernard Vidal :

L'apprentissage de la langue chez les esclaves ou les indigènes s'est accompli avant tout oralement par mimétisme ou « psittacisme » [...]. Le Noir ne pouvait que reproduire ce qu'il entendait or, chaque fois que son maître lui parlait, il devenait un « tu »⁷³.

J. Lavoie remarque également que Bay a décidé de ne pas traduire certains passages de Jim qui, justement, « démontraient l'intelligence de Jim, sa capacité à élaborer un plan, son sens stratégique⁷⁴ ». En outre, Bay et Nétillard opèrent souvent des choix de traduction qui atténuent l'effet du texte original : Nétillard préfère utiliser des pronoms plutôt que de rendre systématiquement le mot « nigger » par « nègre ». Cette timidité dans sa traduction va à l'encontre du projet de Twain qui emploie sciemment le mot « nigger » plus de 200 fois dans le roman.

Lavoie cite également le fameux passage de Pap Finn :

⁷² <http://www.erudit.org/revue/TTR/1994/v7/n2/037183ar.pdf> (page 17)

⁷³ <http://www.erudit.org/revue/TTR/1994/v7/n2/037183ar.pdf> (page 18)

⁷⁴ <http://www.erudit.org/revue/TTR/1994/v7/n2/037183ar.pdf> (page 23)

Here's a govment that calls itself a govment,, and lets on to be a govment, and thinks it is a govment,, and yet's got to set-stock still for six whole months before it can take ahold of a prowling, thieving, infernal, white-shirted free nigger [...]⁷⁵

Concernant la traduction des derniers mots relatifs aux Noirs, Bay traduit par « vieux singe noir » en omettant « free » et « nigger ». Il va donc beaucoup plus loin que le texte original et risque de provoquer une lecture au premier degré, et donc raciste, masquant la forte visée ironique de Twain.

Au début du livre, il semble faire un effort pour caractériser le personnage de Jim : « Eh, qui c'est qu'est là ? Où qu'vous êtes ? Faut pas me la faire : j'ai entendu quéqu'chose ». Immédiatement après, il retourne à un langage plus traditionnel qu'il conserve tout le reste du roman, ce que B. Hoepffner qualifie « d'erreur classique⁷⁶ ».

2.5.2.3 Le personnage de Huck

S. Nétillard essaie, elle aussi, de respecter la démarche de Twain mais ses choix restent timides. L'enfant s'exprime dans un langage correct, un peu familier certes mais bien loin des distorsions syntaxiques, des néologismes, des expressions imagées qui font toute l'inventivité du style de Twain. On peut notamment déplorer l'emploi de l'imparfait et du passé simple qui instaurent une distance entre le lecteur et les personnages et ne collent pas du tout au style de Huck. En outre, elle ne respecte pas les indications de chapitres, inventant son propre résumé de ces derniers, par exemple elle écrit pour le chapitre 1 « Je découvre Moïse et les roseaux » là où il y avait en anglais « Civilizing Huck – Miss Watson – Tom Sawyer waits ». Peut-être faut-il y voir une fois encore la volonté de séduire un public

⁷⁵ TWAIN, Mark, *Adventures of Huckleberry Finn*, ed. Thomas Cooley, A Norton Critical Edition (3^e édition), 1999, p. 40

⁷⁶ <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite>

jeune. Notons le passage à la première personne là où les indications de Twain sont rédigées à la troisième.

2.5.2.4 Pistes pour la retraduction

J. Lavoie conclut son étude en ouvrant de nouvelles pistes pour la retraduction de *Huckleberry Finn*. Cette traduction devrait idéalement s'articuler autour de deux axes : le premier qui utiliserait les possibilités du français créolisé pour restituer le parler noir, et le second qui oserait enfin « faire parler Huck comme le petit garçon peu instruit qu'il est en anglais » :

Un projet possible serait donc celui-ci : donner à lire, en traduction, toutes les voix du roman original, c'est-à-dire, entre autres, une narration truffée de redites et de fautes linguistiques, ainsi qu'une parole noire française. Une telle entreprise de traduction permettrait dès lors de faire renaître l'œuvre de Twain et de réactiver à sa pleine mesure la charge profondément revendicatrice qu'elle véhicule⁷⁷.

2.5.3 Le projet commun d'une jeune maison d'édition et d'un traducteur

Bernard Hoepffner, qui avoue avoir lu et relu *Adventures of Huckleberry Finn* et *Adventures of Tom Sawyer* pendant des années relate qu'un jour, alors qu'il traduisait l'autobiographie de Mark Twain, il avait dû y insérer des citations provenant de ces deux romans et fut donc amené à comparer le texte original avec ses traductions. C'est à ce moment qu'il s'est rendu compte du décalage entre les deux : la traduction française

⁷⁷ LAVOIE, Judith, *op. cit.*, 2002, p. 213

« trahissait non seulement la langue de Twain, mais dénaturait totalement le livre⁷⁸ ». Comme il l'écrit dans une autre interview, il avait l'impression de lire la comtesse de Ségur : « Alors que Huck, qui écrit le livre à la première personne, est un garçon illettré, gouaillieur et s'exprime dans un langage foisonnant, on lui faisait employer un français châtié, avec imparfaits du subjonctif et passés simples...⁷⁹ ».

Désireux de rectifier ces erreurs, B. Hoepffner a parlé de son projet de retraduire les romans de Twain au traducteur Aleksandar Grujicic, directeur de collections à Actes Sud, qui a essayé de le faire accepter à sa maison d'édition mais sans succès. En revanche, « les éditions Tristram ont suivi immédiatement et avec le plus grand enthousiasme⁸⁰. »

Tristram est une maison d'édition fondée par Jean-Hubert Gailliot et Sylvie Martigny à Auch en 1988. Son nom vient du roman *Tristram Shandy* de Laurence Sterne dont ils ont publié la traduction en 1999. Elle a un statut associatif même si ses ouvrages sont distribués sur le territoire national. Ses co-fondateurs ont une devise « La littérature, c'est ce qui change la littérature⁸¹ », qui révèle leur désir de prendre des risques.

On peut notamment lire sur le site chapitre.com, qui consacre une page en l'honneur de cet éditeur :

Le catalogue de Tristram se ressent, en effet, de cette volonté de mettre en valeur des livres qui sont des perles rares, oubliées, inconnues ou censurées. Il comprend des publications inédites et des rééditions d'ouvrages de littérature française et étrangère, signés par des auteurs d'exception comme Arno Schmidt ("Histoires", "Vaches en demi-deuil" ...), Mehdi Belhaj Kacem ("Esthétique du chaos", "Cancer"...) Pierre Bourgeade ("Les âmes juives" ...), Patti Smith ("La mer de corail" ...),

⁷⁸ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

⁷⁹ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

⁸⁰ <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article267>

⁸¹ <http://www.lekti-ecriture.com/contrefeux/Ou-va-la-litterature.html>

Isidore Ducasse ("Poésies") ou Laurence Sterne ("La vie et les opinions de Tristram Shandy")⁸².

Bien que Twain semble quelque peu en décalage par rapport à tous ces noms cités, du fait de son immense célébrité, on voit tout de même que *Adventures of Huckleberry Finn* correspond aux « critères de sélection » de Tristram, et peut sans aucun doute être considéré comme une perle rare, oubliée et censurée. L'interview donnée à *Télérama* explique dans le détail la naissance de cette collaboration entre B. Hoepffner et Tristram :

*Comme le livre de Sterne, Les Aventures de Huckleberry Finn figurait pour nous, depuis la création de la maison d'édition en 1988, dans les listes de projets à réaliser pour constituer un catalogue idéal, explique Jean-Hubert Gailliot. On avait lu les versions existant en français, que ce soit dans des collections pour la jeunesse ou dans des éditions plus savantes et soignées, comme celle de l'éditeur et traducteur André Bay, au début des années 60. Et il nous semblait que ces versions ne collaient pas avec la réputation du texte. » Un des auteurs fétiches du catalogue de Tristram, le très sophistiqué Arno Schmidt (1914-1979), n'invoquait-il pas la mémoire de l'écrivain américain dans son roman *On a marché sur la lande* ? Pour dire les choses brièvement, Mark Twain apparaissait à Jean-Hubert Gailliot et Sylvie Martigny comme « un écrivain séminal », qui se devait de figurer à leur catalogue. « Ce qui nous a toujours intéressés, chez Tristram, c'est de montrer que souvent les grands livres sont davantage que ce que l'on croit, ajoute Jean-Hubert Gailliot. C'est le cas des Aventures de Huckleberry Finn, de Twain : voici un écrivain populaire, catalogué auteur pour la jeunesse, et qui est en réalité un expérimentateur, un immense inventeur de langue⁸³. »*

⁸² <http://www.chapitre.com/CHAPITRE/fr/22393/edito/Default.aspx>

⁸³ <http://www.telerama.fr/livre/enfin-en-francais,33687.php>

Ces quelques lignes sont révélatrices de l'opinion que l'on a de Twain et de la nécessité de retraduire *Adventures of Huckleberry Finn*. Actes Sud, qui est un éditeur important, a refusé ce projet, pensant probablement que M. Twain était trop connu et qu'il était inutile de rajouter une énième traduction qui n'intéresserait pas grand monde. De plus, influencée sans doute par les précédentes traductions, si prudentes et politiquement correctes, la maison d'édition n'a probablement pas vu l'intérêt de retraduire ce « roman pour enfants. », sympathique certes, mais qui n'avait rien de révolutionnaire. Et l'on voit l'impact économique de la traduction puisque qu'elle peut décourager une maison d'édition ou, au contraire, illuminer le catalogue d'une autre. Nul doute qu'Actes Sud regrette aujourd'hui sa décision, étant donné les louanges qu'ont récoltées les traductions de B. Hoepffner. Cette anecdote démontre que, dans le monde de l'édition – et de la littérature en général - paradoxalement, le risque n'est pas seulement de choisir de représenter des auteurs inconnus mais il consiste également à s'attaquer à des grands noms de la littérature, à voir au-delà des apparences et des idées toutes faites pour donner une perspective nouvelle à des chefs d'œuvre oubliés ou mal compris.

B. Hoepffner est un traducteur chanceux car il explique que Tristram lui a donné carte blanche et surtout lui a permis « d'écrire mal bien⁸⁴ », ce qui était exactement le projet de Twain qui a réussi à faire naître la poésie là où elle paraissait la plus improbable.

2.6 À la recherche du traducteur : Bernard Hoepffner

Cette partie s'intitule « À la recherche du traducteur » en référence à A. Berman et à son ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne*, où il énonce une méthodologie de la critique de traduction. Il n'est pas dans notre intention de faire une critique

⁸⁴ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

bermanienne de la retraduction de Bernard Hoepffner ; néanmoins, nous souhaiterions reprendre certains points de sa méthodologie, notamment la partie consacrée au traducteur. En effet, B. Hoepffner est un traducteur littéraire chevronné, qui s'est beaucoup exprimé sur la traduction, et en particulier sur cette retraduction de M. Twain. Il nous a donc semblé particulièrement intéressant de dresser son portrait en tant que traducteur pour ensuite étudier en quoi cela a influencé sa traduction, en d'autres termes nous pencher sur la subjectivité du traducteur. En outre, à travers sa conception du métier, nous aurons également une idée plus précise de ce que peut faire un traducteur littéraire aujourd'hui, de sa façon de traduire et des possibilités qui s'offrent à lui. A. Berman commence par nous rappeler que la question « qui est le traducteur⁸⁵ » doit être aussi évidente que « qui est l'auteur⁸⁶ » même si les réponses sont différentes : « La question sur l'auteur vise les éléments biographiques, psychologiques, existentiels, etc. censés illuminer son œuvre⁸⁷ ». À l'inverse, « la vie du traducteur ne nous concerne pas, et *a fortiori* ses états d'âme. Il n'empêche qu'il devient de plus en plus impensable que le traducteur reste ce parfait inconnu qu'il est encore la plupart du temps⁸⁸. ». Lorsque l'on étudie une traduction, il n'est donc plus suffisant de bien connaître l'auteur, il faut également s'intéresser au traducteur.

Berman donne ensuite une liste de ces éléments qui permettront de dresser le portrait du traducteur comme la question de savoir s'il est de langue maternelle française ou étrangère, si traduire est pour lui son occupation principale ou s'il a une autre profession, enseignant par exemple, s'il est également auteur, quelles sont ses langues de travail et « quels rapports il entretient avec elle(s)⁸⁹ », s'il est bilingue, quels types de textes il a

⁸⁵ BERMAN, Antoine, *op. cit.*, 1995, p. 73

⁸⁶ *ibid.*, p. 73

⁸⁷ *ibid.*, p. 73

⁸⁸ *ibid.*, p. 73

⁸⁹ *ibid.*, p. 74

traduits, quelles sont ses traductions majeures, s'il s'est exprimé sur sa pratique de traducteur ou sur la traduction en général. Berman classe ces différentes pistes de réflexions en trois catégories : la « position traductive », le « projet de traduction et « l'horizon du traducteur »⁹⁰. Nous développerons les deux premiers points, le dernier étant trop complexe à analyser ici.

Nous avons vu que des traducteurs comme A. Bay ont été conditionnés par les conventions et les habitudes de traduire de l'époque. Nous allons maintenant étudier la position de B. Hoepffner, traducteur d'aujourd'hui, non seulement pour avoir une idée de l'état actuel de la traduction littéraire, de ses ambitions et de ses possibilités, mais également pour mieux comprendre comment il a appréhendé la traduction de *Huckleberry Finn*.

2.6.1 Biographie

Bernard Hoepffner est né en 1946 mais connaître sa véritable nationalité est beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît. Dans l'interview qu'il donne au *Nouvel Observateur*, il déclare : « Pour moi qui suis anglais c'est à hurler⁹¹ » mais force est de constater que ce n'est probablement pas une réponse catégorique ni définitive : en effet, dans un autre article, consacré à la traduction jamais publiée de *In transit* de Brigid Brophy, il écrit :

My grasp of English could not, at the time, have been up to the complex system of puns and allusions displayed in the novel, although it possibly decided how I would enter the language and how I would later wallow in it. [...]And it was natural enough that, fifteen years later, with English as my main language [...]⁹².

⁹⁰ *ibid.*, p. 74

⁹¹ <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite>

⁹² <http://wvorg.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article44>

Cette affirmation semble un peu contradictoire avec sa déclaration précédente, à moins qu'il n'ait quitté l'Angleterre tout jeune et ait dû ensuite réapprendre la langue, solution qui nous paraît la plus plausible. Il possède en effet la nationalité française et anglaise. Toujours est-il que ce « flou linguistique » renforce le mystère de cet homme atypique et aux multiples talents. On ignore également quelles études il a pu suivre et ce n'est pas la mini biographie disponible sur son site Web personnel qui pourra satisfaire notre curiosité. À ce sujet, il est amusant de noter que cette biographie est rédigée en français à la troisième personne et en anglais à la première personne⁹³. Faut-il en déduire qu'il se sent plus anglais que français ? Nous apprenons tout de même qu'il a passé son enfance en Allemagne et son adolescence en France. Il a ensuite restauré des objets d'Extrême-Orient pendant quinze ans en Angleterre, avant d'être agriculteur aux Canaries où il restera 3 ans. En 1980, il retourne en France et partage son temps entre l'Hexagone et les Pays-Bas. Depuis 1988, il se consacre exclusivement à son activité de traducteur littéraire. Il écrit également des textes divers.

Si l'on ne sait pas exactement comment il en est venu à la traduction, l'article sur la traduction de *In transit* nous donne quelques indices : « [...] trying to find a way to make a living in France, I decided to translate the novel into French⁹⁴ ». Il n'a pour l'heure encore jamais réussi à la faire publier, malgré 28 courriers adressés à des maisons d'éditions. Il explique que tous ces refus auront au moins eu le mérite de le faire connaître de certains éditeurs pour lesquels il travaille aujourd'hui. Il semblerait en tout cas qu'il soit venu à la traduction presque « par hasard » et surtout sans passer par la voie universitaire.

⁹³ <http://wvorg.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article1>

⁹⁴ <http://wvorg.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article44>

2.6.2 Langues de travail

Ses langues de travail sont l'anglais et le français, aussi bien dans le sens anglais-français que français-anglais, ce qui est rare, mais il pratique aussi l'allemand et l'espagnol, sans que nous sachions à quel niveau. Il déclare ne pas savoir où se situe sa véritable langue maternelle, ayant vécu dans plusieurs pays européens. Il s'agit assurément d'un traducteur à la croisée des cultures et des langues, ce qui rendra l'étude de son travail encore plus intéressante. S'il se dit passionné par la question des limites en traduction, c'est-à-dire où s'arrête la traduction et où commence la réécriture, le problème de la frontière entre deux langues, de l'étranger dans la langue dont parlait Berman, va prendre une place particulière dans ses traductions, notamment celle de *Huckleberry Finn* qui nous intéresse aujourd'hui. Il est probable qu'un traducteur avec une telle histoire sera tout naturellement plus enclin à laisser cet étranger pénétrer la langue française.

2.6.3 Précédentes traductions

B. Hoepffner a traduit environ 180 ouvrages en vingt ans appartenant à toutes les époques et tous les genres : des romans, des poésies, des nouvelles, des essais. C'est un traducteur passionné qui traduit, selon ses dires, de 4 heures du matin jusqu'à 21h.

Fou de littérature, il manifeste un goût certain pour les traductions particulièrement périlleuses voire « impossibles », ce qui lui vaut de se faire traiter de « cinglé⁹⁵ ». Parmi les projets représentant un véritable défi pour le traducteur, on peut citer sa participation à la retraduction collective de *Ulysses* de James Joyce, même s'il dit avoir éprouvé une «

⁹⁵ <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article267>

déception immédiate en apprenant qu'il s'agit d'un travail en équipe⁹⁶ », remarque qui, au vu de la difficulté extrême que représente le roman, friserait presque la mégalomanie... Autre monument littéraire auquel il s'est attelé, *l'Anatomie de la mélancolie*, de Robert Burton, en 2000, pour lequel il a reçu le prix Halpérine-Kaminsky⁹⁷. Il a également reçu le prix Laure Bataillon classique⁹⁸ pour sa traduction de *Pseudodoxia Epidemica, examen de nombreuses idées reçues et de vérités généralement admises* de Thomas Browne, paru aux éditions José Corti en 2004.

Il a traduit – ou retraduit - des auteurs et des textes très variés, comme des sonnets de Shakespeare, des poèmes de Lewis Carroll, d'Alexander Pope et de Walter Raleigh, *Bartleby the Scrivener, a Wall Street history*, d'Herman Melville, des essais de George Orwell ou de Samuel Beckett.

Il est actuellement entrain de traduire *The mysterious stranger* de Mark Twain ainsi que ses écrits politiques. Son site Web annonce une dizaine d'ouvrages pour 2011. Il est de plus à la recherche d'un éditeur pour au moins quatre de ses dernières traductions.

De façon générale, on note un vif intérêt de sa part pour les romans postmodernes américains, notamment Robert Coover, dont il est le traducteur attitré, ou Gilbert Sorrentino qu'il a contribué à faire connaître au public français. Le postmodernisme en littérature est une notion complexe à définir, nous ne nous y risquerons pas, mais, pour schématiser, les écrivains postmodernes sont des auteurs qui manipulent la langue. Cette définition trouvée sur un site Internet nous paraît à la fois simple et éclairante :

Le roman postmoderne explore l'univers des possibles. Possibles du monde, de l'être, et bien entendu de la littérature. L'auteur

⁹⁶ <http://wv.org.free.fr/hoepffner/BHLisserUlysse.html>

⁹⁷ Prix littéraire attribué à un traducteur pour l'ensemble de son œuvre (Source : http://www.atlas-citl.org/fr/prix_litteraire/prix_remis_a_arles.htm)

⁹⁸ Prix littéraire récompensant le traducteur d'une œuvre littéraire dont l'auteur est décédé (Source : <http://www.prix-litteraires.net/prix/403,prix-laure-bataillon-classique.html>)

postmoderne s'arroge tous les droits : il peut intervenir en personne dans l'histoire, il peut embarquer le récit dans des digressions interminables ou complètement changer de cap. Surtout, l'auteur postmoderne ne fait pas abstraction des autres livres (ceux que son lecteur a lus avant) : ils font partie du paysage dans lequel le récit se déroule⁹⁹.

B. Hoepffner s'est exprimé sur la traduction de *Mulligan Stew*, de G. Sorrentino qui appartient à ce courant d'écrivains postmodernes. Il écrit, en parlant de l'auteur :

Son oreille exceptionnelle lui permet de jouer de la langue anglaise comme d'un instrument, de la tordre, de la déformer, tout en restant constamment d'une grande lisibilité. Même lorsqu'il caricature un mauvais écrivain, son style est incomparable. Le tout est un mélange de noirceur extrême et d'humour, de dérision et d'humanisme dans lequel le lecteur pénètre pour ne plus en ressortir¹⁰⁰.

On ne peut pas s'empêcher de dresser un parallèle avec M. Twain, qui a lui aussi, en son temps, repoussé les limites de la langue anglaise sans jamais cesser un seul instant de conserver un style simple et naturel et aisément compréhensible. Tout comme cela a été le cas avec Sorrentino, nous verrons que B. Hoepffner a dû, pour traduire *Huckleberry Finn*, « creuser entre les langues, [et] déformer la langue française¹⁰¹ ».

À la lumière de ces différentes traductions, nous pouvons donc conclure que B. Hoepffner est un traducteur rompu à tous les genres littéraires, même – et surtout – les plus délicats. Il semble même chercher délibérément la difficulté. On comprend qu'il ait souhaité ajouter *Huckleberry Finn* à son « tableau de chasse ».

⁹⁹ <http://lunch.free.fr/postmodernisme.htm>

¹⁰⁰ <http://table-rase.blogspot.com/2007/04/dcouverir-sorrentino-entretien-avec.html>

¹⁰¹ <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article206>

2.6.4 Position traductive

A. Berman définit la position traductive comme « le compromis entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion du traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a « internalisé » le discours ambiant sur le traduire (les normes)¹⁰² ». Il s'agit donc de comprendre comment le traducteur appréhende son métier, quel rôle il estime devoir jouer vis-à-vis du lecteur ou de l'auteur, autant d'éléments qui relèvent aussi bien de son psychisme et de sa subjectivité pure, comme les raisons et les motivations qui l'ont poussé à traduire, que des théories ou des usages qui régissent la pratique de la traduction. La « pulsion du traduire » est l'essence même du traducteur, ce qui a déclenché son envie de traduire. Berman voit dans cette pulsion une « haine de la langue maternelle¹⁰³ », puisque traduire conduit souvent à l'idée qu'une langue est supérieure à une autre étant donné toutes les difficultés qu'elle pose au traducteur et lui font dire que telle langue est moins rigide que telle autre : l'allemand, par exemple, permet de former un nombre quasi illimité de mots composés ; l'anglais, quant à lui, a la capacité de dire beaucoup de choses en peu de mots, etc.

Par chance, B. Hoepffner s'est exprimé à plusieurs reprises sur son métier de traducteur. Parmi ses écrits, un article intitulé « The burden of translator » nous donne quelques précisions sur sa conception de la traduction :

[...] the effect of the translation on the reader is to be as close as possible to the effect it has on the reader of the original text. The translated text will be seen, even flaunted as such, it will not be a transparent translation, but transparently a translation ; as a

¹⁰² BERMAN, Antoine, *op. cit.*, 1995, p. 74-75

¹⁰³ BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, 1984, p. 22

consequence, the translator takes on mass, body, opacity and is no longer this transparent tool [...]¹⁰⁴

On voit dans ces quelques lignes que B. Hoepffner refuse l'invisibilité du traducteur, et par conséquent de sa traduction, une position qui a pu être revendiquée par certains théoriciens. On pense notamment à George Mounin dans *Les belles infidèles* et sa métaphore du verre transparent et du verre coloré. Le traducteur a le choix entre deux attitudes vis-à-vis du texte qu'il veut traduire. D'une part, il peut « [...] traduire de telle sorte que le texte, littéralement francisé, sans une étrangeté de langue, ait toujours l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français [...]»¹⁰⁵. Le lecteur aurait ainsi l'impression de regarder le texte à travers un verre transparent, sans rien qui puisse laisser penser qu'il n'a pas été initialement écrit en français. Il s'agit d'une position que B. Hoepffner rejette clairement ; en effet, il l'exprime assez violemment en écrivant : « [...] whenever I am told, as a compliment, that one of my translations reads as if it had originally been written in French, I feel insulted¹⁰⁶ ». Il rejoint en cela Berman et ce que ce dernier appelle la « traduction ethnocentrique¹⁰⁷ » :

[...] on doit traduire l'œuvre étrangère de façon à ce que l'on ne « sente » pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante. [...] la traduction doit être écrite dans une langue *normative* – plus normative que celle d'une œuvre écrite directement dans la langue traduisante - ; [...] elle ne doit pas *heurter* par des étrangetés lexicales ou syntactiques.¹⁰⁸

¹⁰⁴ <http://wv.org.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article42>

¹⁰⁵ MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, 1994, p. 74

¹⁰⁶ <http://wv.org.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article42>

¹⁰⁷ BERMAN, Antoine, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », in : BERMAN, Antoine, GRANEL, Gérard, JAULIN, et al., *Les tours de Babel*, 1985, p. 53

¹⁰⁸ *ibid.*, pp. 53-54

La traduction ethnocentrique cherche à gommer les aspérités du texte de départ ainsi que tout ce qui pourrait déranger le bon usage. Il s'agit d'une situation tout à fait paradoxale puisque l'écrivain peut se permettre toutes les libertés de style ou de langage qu'il souhaite ; le traducteur, par contre, n'en a pas le droit, il doit écrire dans une langue plus normative, plus conventionnelle. On voit mal comment il pourrait respecter l'un des commandements de la traduction, à savoir la fidélité à l'auteur. Cette tendance à neutraliser la langue est précisément le choix qu'a fait le traducteur A. Bay pour *Huckleberry Finn*, comme nous l'avons vu précédemment, en corrigeant systématiquement les fautes de grammaire et la langue familière de Huck.

On voit ainsi que B. Hoepffner prend très clairement position contre une certaine façon de traduire, celle qui voudrait que le texte produit donne l'impression d'avoir été directement écrit en langue cible. Il ne recherche visiblement pas le « bon français » ; il se plaint d'ailleurs de l'attitude des maisons d'éditions qui brident souvent la liberté du traducteur et exigent de lui un français irréprochable. Il nuance toutefois son opinion car, en bon connaisseur aussi bien de la langue anglaise que de la langue française, il est conscient que les langues ont des exigences et des critères différents en ce qui concerne le « bon usage ». Il résume cela de façon toute simple en disant : « En anglais on dit d'une faute : « It's incorrect » ; en français on dit : « Ce n'est pas français ». Le rapport à la correction syntaxique est plus étroit, on est donc obligé de frapper moins fort¹⁰⁹ ».

La traduction pour B. Hoepffner est, sans aucun doute, un verre coloré que l'on applique sur le texte, c'est-à-dire, pour citer Mounin :

[...] traduire mot à mot de façon que le lecteur, ligne après ligne, ait toujours l'impression dépayante de lire le texte dans les formes originales (sémantiques, morphologiques, stylistiques) de la langue

¹⁰⁹ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

étrangère, - de façon que le lecteur n'oublie jamais un seul instant qu'il est en train de lire en français tel texte qui a d'abord été pensé puis écrit dans telle ou telle langue étrangère [...] ¹¹⁰.

La mission du traducteur est donc de faire comprendre au lecteur qu'il est face à une traduction, et non un texte original : « Some foreignness ought to remain, reading a translation ought to be more difficult, more active than reading a book originally written in one's own language, where the text can sometimes appear as transparent ¹¹¹ ». Pour B. Hoepffner, lire une traduction et lire un texte directement écrit dans une langue sont donc deux choses différentes, qui ne font pas appel aux mêmes capacités chez le lecteur. Ce point de vue pourrait sans doute être discuté, du moins nuancé : certes, le lecteur peut apprécier de se sentir dépaycé et de découvrir sa langue sous un jour nouveau, mais il attend d'un texte, traduit ou non, une certaine aisance et fluidité de lecture. Il reste que l'acte de traduire en lui-même est une violence faite à la langue maternelle : « Thus, I believe that there can be no translation without doing violence to language, one way or another, in the same way that there is no creative writing without violence ¹¹² ». On pense une fois de plus à A. Berman lorsqu'il écrit que la traduction a quelque chose de « la violence du métissage ¹¹³ ».

I believe that there is one specific burden that translators ought to be shouldering, the burden of the burthen : trying to traduce the difference, trying to carry across into one language what is so differently expressed in another, so, not only faithfulness to the author, but faithfulness to the author's language and, if it means adulterating the target language, refusing to remain faithful to its so-called purity, let's accept that translators are and should be adulterers, that they should defile the

¹¹⁰ MOUNIN, Georges, *op. cit.*, 1994, p. 74

¹¹¹ <http://wv.org.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article42>

¹¹² <http://wv.org.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article42>

¹¹³ BERMAN, Antoine, *op. cit.*, 1984, p. 16

target language in such a way as to help it when it is becoming much defaced with hereditary infirmities¹¹⁴.

On voit dans ces lignes que B. Hoepffner rejoint justement la pensée d'A. Berman, qui explique que, même s'il est naturel pour une langue de vouloir résister à la traduction, elle ne peut s'enrichir qu'en se laissant « féconder par l'étranger », pour reprendre ses propres termes. B. Hoepffner, lui, utilise une autre métaphore, évoquant la consanguinité : en effet, si une langue n'est pas enrichie par d'autres langues et donc par des éléments extérieurs, elle est condamnée à s'étioler et à régresser. Pureté est pour lui synonyme de stérilité. Le traducteur se doit d'être fidèle non seulement à l'auteur mais aussi à la langue qu'il a employée, avec ce qu'elle comporte d'étrangeté ou de nouveauté, même – et surtout – si cela signifie modifier sa propre langue.

Il s'agit de se mettre à la place de l'auteur et de tenter de penser comme lui et d'emprunter la même démarche linguistique et littéraire :

Mais avant tout, il s'agit, pour le traducteur, de faire quelque temps semblant d'être Twain, Burton, Browne, Joyce, Melville, de mettre ses pieds, telle Cendrillon, sur les traces de pas qu'ils ont laissées : pour citer Burton citant Diego de Estella qui lui-même cite Bernard de Chartres : « Un nain qui monte sur les épaules d'un géant peut voir plus loin que le géant lui-même. » Car, même si je n'ai pas lu toutes les traductions qui m'ont précédé, la mienne s'intègre au continuum de toutes les traductions d'une œuvre dans toutes les langues, chaque retraduction étant, quoi qu'on y fasse, sinon un commentaire, du moins un compte-rendu, et en tout cas des lieux de la langue cible à un moment donné (idéalement chaque génération devrait retraduire ses classiques disait Ezra Pound)¹¹⁵.

¹¹⁴ <http://wv.org.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article42>

¹¹⁵ HOEPFFNER, Bernard, *op. cit.*, 2009, p. 382

Lorsque B. Hoepffner compare le traducteur à un nain juché sur les épaules du géant qu'est l'auteur, on pourrait être tenté de penser qu'il sous-entend par là que la traduction est en quelque sorte meilleure que le texte original, comme si le traducteur en savait plus que l'auteur (ce qui peut être le cas). Pourtant, on sait qu'il prône la fidélité absolue à ce dernier. Sans doute ne faut-il alors pas interpréter cette citation comme une manifestation de l'ambition du traducteur, telle la fable de la grenouille et du bœuf, mais plutôt comme une façon de valoriser le traducteur qui, à sa façon, utilise en fait ce géant pour son propre enrichissement. Cette explication rejoint d'ailleurs le point de vue qu'il exprime dans un autre article, intitulé « The portrait of translator as chameleon » :

According to most people, translators have no tongue of their own since they talk with someone else's ; however, it could also be said that their tongue is in fact long and coiled, enabling them to catch everything around them so as to feed on it and make it part of their own substance. In effect, this can go some way to explain how translators can, at a stretch, be said to have written dozens, even over a hundred books — by extremely diverse and different authors¹¹⁶.

On retrouve dans cette citation cette idée que le traducteur se « nourrit » des auteurs et des livres qu'il traduit. Pour B. Hoepffner, le traducteur est indéniablement un auteur, même s'il n'est pas l'Auteur.

¹¹⁶ <http://wv.org.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article49>

2.6.5 Projet de traduction pour retraduire *Huckleberry Finn* : « il faut inventer »

A. Berman propose la définition suivante du projet de traduction :

Ici apparaît pour le critique un *cercle absolu*, mais non vicieux : il doit lire la traduction à partir de son projet, mais la vérité de ce projet ne nous est finalement accessible qu'à partir de la traduction elle-même et du type de translation littéraire qu'elle accomplit. Car tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction¹¹⁷.

Malgré tout, nous allons tout de même décrire un peu ce projet ici, afin d'établir les grandes lignes de la stratégie déployée par B. Hoepffner pour retraduire *Adventures of Huckleberry Finn*. Nous le commenterons de nouveau au chapitre suivant, après avoir effectué l'analyse de cette traduction. Berman précise que ce projet « ne contredit point le caractère immédiat, intuitif du traduire [...]»¹¹⁸, que B. Hoepffner lui-même revendique pour ses traductions. En effet, il avoue n'avoir pas lu les précédentes traductions et avoir traduit assez vite :

Ce qui m'intéresse pour le premier jet, c'est la dynamique. Mark Twain a écrit le livre au fil de la plume, c'est le langage qui invente les choses, un mot qui appelle l'autre. Ce premier jet fait éclore de jolies choses, après on peut revenir en détail sur le texte et l'affiner. Ainsi on touche un peu, en effet, à la création¹¹⁹.

B. Hoepffner a répondu à un certain nombre d'interviews concernant sa retraduction des romans de Twain et il s'est relativement bien exprimé sur la stratégie de traduction qu'il

¹¹⁷ BERMAN, Antoine, *op. cit.*, 1995, p. 77

¹¹⁸ *ibid.*, p. 78

¹¹⁹ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

adoptée pour traduire *Adventures of Huckleberry Finn* en particulier, *Adventures of Tom Sawyer* ne posant pas les mêmes difficultés puisque le narrateur est Twain lui-même et non un enfant illettré. En outre, le vernaculaire occupe une place moindre dans Tom Sawyer, les deux romans n'ayant pas du tout les mêmes ambitions.

Pour commencer, B. Hoepffner explique avoir beaucoup relu Queneau, *Zazie dans le métro* en particulier, et également un peu Céline. En effet, pour lui, ces deux écrivains ont réussi « à introduire le parler commun dans l'œuvre littéraire, et ont opéré dans la littérature française l'équivalent de la transformation de la langue lancée par Twain pour la littérature américaine – lui cinquante ans auparavant¹²⁰ ». Sa deuxième source d'inspiration a été d'écouter parler les gens dans la rue ou les transports en commun. Il a même emprunté quelques néologismes à ses enfants comme « misérabilité », « je suis en retôt », « t'es stylé ». En ce sens, il suit on ne plus fidèlement la démarche de Twain à l'époque, qui consignait les paroles de ses enfants dans un journal. Il sait cependant où est la limite : « on ne peut pas le faire parler comme un Maghrébin tout de même¹²¹ ».

B. Hoepffner a fait feu de tout bois, par exemple en utilisant ses propres fautes de frappe comme son « gripper » au lieu de « grimper ». Par ailleurs, il dit également avoir beaucoup utilisé les dictionnaires de parler populaire de Claude Duneton qui recensent de façon thématique les expressions imagées et expliquent l'origine de toutes nos expressions idiomatiques depuis le Moyen-âge. Il a utilisé des expressions datant de l'époque de Twain mais a pris soin de les transformer pour les rendre plus explicites et également pour opérer le même jeu sur la langue que Twain. D'une manière générale, il dit s'être inspiré à la fois du langage actuel et de tournures plus anciennes. Par contre, il explique s'être

¹²⁰ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

¹²¹ <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite>

« gardé d'un certain argot contemporain, trop vite daté – le verlan par exemple n'aurait eu aucun sens¹²² ». À l'inverse, « le français de 1884 aurait eu un cachet trop daté¹²³ ».

Le mot d'ordre, que ce soit pour traduire le langage de Huck ou celui de Jim est : « on est donc obligé d'inventer¹²⁴ » en ayant bien conscience que parfois la traduction sera un peu en dessous du style de Twain et que parfois au contraire elle ira un peu loin que lui. Mais il dit ne jamais perdre de vue le fait qu'il doit rester fidèle au style et à l'auteur : « On peut rester sur cette limite entre traduction et écriture tant qu'on se tient à l'intérieur d'un cadre éthique qui est la fidélité absolue au style et à la langue de départ¹²⁵ ».

Une des plus grandes difficultés du texte reste bien évidemment la traduction du vernaculaire noir américain. B. Hoepffner explique que ce problème délicat l'a même jusque ici dissuadé de traduire la littérature provenant des États du Sud des États-Unis comme William Faulkner. Pour traduire le parler de Jim, il a consulté un ami caribéen qui lui a dit de l'inventer puisque il faut bien avoir conscience que la langue de Jim n'est pas celle des Noirs français, ni des Afro-américains d'aujourd'hui, pas plus qu'elle n'est celle des anciens esclaves du XIX^e siècle. Il dit espérer « qu'elle caractérise le personnage sans faire « petit-nègre¹²⁶ ».

Cela ne l'empêche pas de se montrer très précis dans son travail comme en témoigne la recherche terminologique qu'il a dû faire pour traduire le vocabulaire fluvial là où les anciens traducteurs avaient employé des mots appartenant au lexique maritime (notamment le terme de « javeau »).

Quoi qu'il en soit, il reconnaît que la traduction d'*Huckleberry Finn* est une entreprise particulièrement dangereuse car elle pose la question de la limite en traduction :

¹²² <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

¹²³ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

¹²⁴ <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite>

¹²⁵ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

¹²⁶ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

Avec des livres comme « Huck Finn », ou comme l' « Ulysse » de Joyce, on est parfois aux limites de la traduction. Soit on choisit une traduction bête, soit on essaie d'aller un peu au-delà, mais c'est dangereux, car il n'est pas question de faire un exercice de réécriture ou d'adaptation. Ce qui me fascine, c'est cette frontière-là. De toute façon, il faut faire comprendre au lecteur qu'il est en train de lire quelque chose qui n'est pas exactement du français, c'est-à-dire quelque chose qui n'a pas directement été écrit en français, mais qu'il s'agit bien d'une traduction¹²⁷.

Nous verrons dans la partie suivante si, à trop flirter avec le danger, B. Hoepffner, a succombé ou non à la tentation de l'exercice de style.

B. Hoepffner a également établi de manière très claire son refus de prendre le lecteur par la main. En effet, sa traduction ne comporte pas une seule note du traducteur, là où Twain lui-même mettait des notes de bas de page pour éclaircir un point de vocabulaire.

2.6.6 Réception de sa traduction

La traduction est souvent assimilée à un métier de l'ombre. Ainsi, lorsqu'un traducteur ou son travail est mis à l'honneur, cela mérite d'être noté. Cette retraduction de *Huckleberry Finn* par B. Hoepffner a fait l'objet de plusieurs articles dans des magazines culturels comme *Télérama* ou le *Nouvel Observateur*, lequel consacre une interview de près de 10 pages à B. Hoepffner. Les sites Internet ne manquent pas non plus de mentionner cette parution et de chanter les louanges de sa traduction. Certes, il est difficile de savoir si ces personnes ont pris la peine de lire le texte original et on véritablement été gênées par les

¹²⁷ <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite>

traductions précédentes. Cet enthousiasme fait cependant plaisir à voir et à lire pour tout traducteur en herbe. Voici quelques exemples collectés sur différents sites :

Traduites en France dès la fin du XIXe siècle, les odysées déjantées - et parfois tranquillement immorales - de Mark Twain furent souvent édulcorées, trahies, repeintes au Ripolin de la bienséance. Grâce à Bernard Hoepffner, qui s'est déjà frotté à Joyce et à Melville, elles nous reviennent avec toute leur saveur originale, leur sulfureuse insolence, leurs mots tordus, leur flamboyante syntaxe qui s'embrase dans les fournaises du Deep South.¹²⁸

La presse était alléchante et le traducteur Bernard Hoepffner semblait avoir pris un plaisir infini à s'attaquer à l'œuvre maîtresse de Mark Twain (Lire la revue *Chronic'art* n° 49 disponible à la bibliothèque). On s'attendait donc à une renaissance des aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn, jusque là réservées aux marmots dans des traductions écornées et édulcorées. On a bien fait d'espérer. Mark Twain a marqué plusieurs siècles et on comprend désormais pourquoi en découvrant avec jubilation son esprit critique, sa libre pensée, sa vision aigüe de la société et de ses caractères. On rit des situations les plus absurdes. On s'interroge avec les personnages sur la place de la justice et sur la justesse de nos actes. Pas de leçon, pas de morale, simplement la vie qui se dévoile sous nos yeux, si complexe et pourtant si évidente. Considéré comme un saint homme par l'écrivain Kurt Vonnegut, Mark Twain ressuscite cette année pour convaincre définitivement les lecteurs francophones. Éric Compiègne¹²⁹

Les dix autres romans choisis pour le site étaient tout aussi graves, voire tragiques. Aussi avons-nous conclu notre sélection sur les Aventures de

¹²⁸ <http://www.passiondulivre.com/livre-58036-les-aventures-d-huckleberry-finn.htm>

¹²⁹ http://www.meylan-bibliotheque.fr/opacwebaloes/Texts/TLP/TLP_nov08.pdf Page consultée le 7 janvier 2010, elle n'est apparemment plus disponible aujourd'hui

Tom Sawyer et les Aventures de Huckleberry Finn de Mark Twain dont les éditions Tristram viennent de publier une douzième traduction, signée Bernard Hoepffner. Les précédentes versions françaises étaient fades, il fallait restituer l'inventivité et la drôlerie des originaux. Il fallait faire entendre le parler des Noirs américains tel que Twain l'a rendu, lui qui fut le premier à se livrer à cette récréation ; et rendre les différents autres dialectes : celui des Blancs du Missouri, celui des enfants, sans en faire ni un charabia, ni une caricature. Pari tenu, et salué comme il le mérite, notamment par les libraires. En quelque sorte, ce classique est devenu une nouveauté. Revivifié, il a changé de statut. Aux nouveautés que nous aimons, nous voudrions conférer le statut de futurs classiques, et le mot " classique " sonnait plutôt mal pour certains, disons que nous voudrions contribuer à leur garantir quelque pérennité, voire " la " pérennité.¹³⁰

La liste des éloges aurait pu continuer. De ces quelques extraits, il ressort que les lecteurs francophones ont véritablement eu une sorte de « révélation » en découvrant cette nouvelle retraduction. Ils ont enfin pu apprécier l'importance d'un romancier comme M. Twain, et se plonger avec délices dans ce qu'ils avaient toujours considéré comme un « roman pour enfants » ou, pire encore, un de ces classiques que tout le monde, comme disait Twain lui-même « wants to have read but nobody wants to read¹³¹ ». Nul doute que ces quelques lignes ont dû ravir les éditions Tristram, qui n'avaient d'autre ambition que de faire « de ce classique une nouveauté ».

La nouvelle version française des *Adventures of Tom Sawyer*, roman que Hoepffner a traduit en même temps que *Huckleberry Finn*, a même fait l'objet d'une lecture publique par l'acteur français Denis Podalydès lors des Assises Internationales du Roman à Lyon en 2009. On y voit là une preuve supplémentaire que ces nouvelles traductions de Twain ont

¹³⁰ <http://www.bm-lyon.fr/actualites/topopdf/09/topo-jan-fev09.pdf>

¹³¹ <http://twainquotes.com/Classic.html>

véritablement constitué un petit événement littéraire et qu'il y a une réelle volonté de remettre Twain au goût du jour et de rendre hommage au travail du traducteur.

Ainsi s'achève cette partie. À présent que nous avons démontré la nécessité de retraduire *Huckleberry Finn* et que, grâce au portrait que nous venons de dresser de B. Hoepffner, nous avons une meilleure idée de sa vision de la traduction et du projet qu'il a voulu mettre en œuvre pour traduire *Huckleberry Finn*, nous allons passer à l'analyse proprement dite de la façon dont il a restitué l'oralité du roman. Pour ce faire, nous commencerons par étudier brièvement les moyens dont disposent les traducteurs lorsqu'ils se trouvent confrontés au problème des dialectes.

3 Réinventer la langue de Twain en français

3.1 Justification de la stratégie de Bernard Hoepffner

Avant d'entamer l'analyse proprement dite de la traduction de B. Hoepffner, nous allons tout d'abord essayer de justifier sa stratégie à l'aide de quelques éléments théoriques. Comme nous l'avons développé dans le chapitre précédent, B. Hoepffner a choisi « d'inventer » pour rendre les différents dialectes du roman. En quoi sa démarche est-elle tout à fait justifiée ?

3.1.1 Définitions

Il convient tout d'abord de donner quelques définitions. La première, qui s'impose, est celle du terme même de dialecte. Pour cela, nous nous appuyerons sur le travail de Godeleine Carpentier qui écrit qu'« un dialecte est une variante à l'intérieur d'une langue et même s'il n'est pas utilisé par toutes les personnes parlant cette langue, il peut être compris de toutes¹³² ». Ainsi, un habitant du Mississippi n'aura aucun mal à comprendre un Californien par exemple. Par ailleurs, elle fait la distinction entre les dialectes régionaux et les dialectes nationaux. Le dialecte régional est, comme nous venons de le citer, le dialecte qui distingue le Bostonien du Texan ; le dialecte national se rencontre à l'échelle d'un pays. Dans le cas de l'anglais, on différencie l'anglais britannique de l'anglais américain ou de l'écossais, par exemple. Walt Wolfram apporte une dernière précision, non des moindres : « Everyone who speaks a language speaks some dialect of the language¹³³ ». Chacun de

¹³² CARPENTIER, Godeleine, « Traduire la forme, traduire la fonction », in : Michel Ballard (éd.), *La Traduction plurielle*, 1990, p. 71

¹³³ WOLFRAM, Walt, SCHILLING-ESTES, Natalie, *American English*, Blackwell, 1998, p. 7

nous s'exprime donc en dialecte et il n'est pas possible de parler une langue qui ne soit pas, à des degrés divers, teintée d'éléments vernaculaires.

Toutefois, un dialecte ne saurait être défini uniquement par des critères géographiques : l'aspect social entre largement en compte. Dans ce cas, comme le souligne G. Carpentier, « il est souvent associé à un niveau de langue¹³⁴ ». Pour *Huckleberry Finn*, on pense notamment à Pap qui s'exprime dans un langage grossier, ou encore Huck et Jim dont l'expression est loin d'être toujours grammaticalement correcte. Le dialecte vise à identifier une certaine catégorie de personnes, parfois avec l'intention de s'en moquer mais parfois également avec l'envie de d'exploiter le potentiel stylistique de ces langues vernaculaires comme c'est le cas avec *Huckleberry Finn*. Le dialecte ne porte donc pas en lui de connotation négative, c'est la façon dont est considérée telle ou telle communauté qui détermine le « statut » du dialecte : « The notion of dialect exists apart from the social status of the language variety ; there are socially favored as well as socially disfavored dialects¹³⁵ ». On parle alors de sociolecte.

Le dialecte peut encore se confondre avec l'idiolecte, c'est-à-dire le « langage particulier d'une personne, ses habitudes verbales; le langage en tant qu'il est parlé par un seul individu¹³⁶».

3.1.2 Dialecte et littérature

Le dialecte relève principalement du domaine de l'oral mais il a été à maintes reprises utilisé en littérature comme avec *Huckleberry Finn*. Là encore, il importe de faire la distinction entre la littérature en dialecte et le dialecte en littérature¹³⁷. Dans la première catégorie, l'intégralité du texte est rédigé en dialecte, soit que celui-ci soit

¹³⁴ CARPENTIER, Godeleine, *op. cit.*, 1990, p. 72

¹³⁵ WOLFRAM, Walt, SCHILLING-ESTES, Natalie, *op. cit.*, 1998, p. 7

¹³⁶ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2306250855;>

¹³⁷ BROOK, G. L., *English dialects*, 1963, pp. 184-209

particulièrement ancien, c'est-à-dire datant d'une période où il n'existait pas de langue nationale unifiée par exemple, soit qu'il s'agisse d'un auteur écrivant directement dans son dialecte régional. G. Carpentier précise qu'il s'agit surtout de poètes comme Scott, Tennyson ou William Barnes écrivant dans « une langue réaliste, souvent caractérisée par la simplicité des termes choisis, et des sentiments exprimés [...]»¹³⁸ ». Elle explique que de tels textes ne représentent pas de difficulté pour le traducteur car il n'y a pas de volonté de la part de l'auteur de distinguer dialecte et langue standard.

À l'inverse, lorsque seules certaines parties du texte sont écrites en dialecte et que le reste est en langue « standard » (avec toutes les nuances que cela comporte), et qu'il y a donc bien une volonté de la part de l'auteur d'opposer les deux, la traduction se révèle plus délicate. *Huckleberry Finn* est un cas assez exceptionnel puisque presque tous les personnages s'expriment en dialecte et sont même censés employer plus de sept dialectes différents ! On imagine le désarroi du traducteur, en particulier lorsque certains de ces dialectes, comme le *Black English*, renvoient à une période historique ou une communauté bien précise.

B. Hoepffner avoue avoir refusé pendant des années de traduire des textes provenant d'écrivains du Sud des États-Unis, ne sachant comment aborder le problème du *Black English* : « Jusqu'à présent je n'avais jamais voulu traduire la littérature du sud des États-Unis, Faulkner ou Welty par exemple, parce que je ne savais pas quoi faire avec le parler noir¹³⁹ ». Comment aborder le problème de la traduction des dialectes ?

¹³⁸ CARPENTIER, Godeleine, *op. cit.*, 1990, p. 72

¹³⁹ <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>

3.1.3 Traduire les dialectes de *Huckleberry Finn*

3.1.3.1 Premiers éléments de réponse

Une chose paraît sûre, il est pour ainsi dire impossible de rendre un dialecte par un autre dialecte comme le souligne A. Berman. Celui-ci distingue deux types d'attitude lorsque le traducteur est confronté à la présence de langues vernaculaires dans un texte littéraire : la première solution est « d'exotiser » ces vernaculaires, d'une part par l'utilisation d'italiques pour mettre en évidence ce qui appartient au texte source mais, dans ce cas, on souligne, on met en valeur un élément qui n'avait rien d'extraordinaire dans le texte de départ ; d'autre part, en allant dans la surenchère, en ajoutant des clichés, des éléments culturels stéréotypés pour, comme le dit Berman, « faire plus vrai que vrai¹⁴⁰ ». Il cite comme exemple la traduction « sur-arabisante¹⁴¹ » des *Mille et une nuits* par le traducteur et médecin Joseph-Charles Madrus où ce dernier introduit notamment des épisodes avec des caravanes ou des oasis là où le texte arabe n'en fait pas mention.

Le résultat est évidemment désastreux, et surtout empreint de condescendance pour la culture que l'on traduit. C'est un peu ce qui se passe lorsque l'on traduit le *Black English* par un parler « petit-nègre¹⁴² ».

La seconde solution serait de remplacer un vernaculaire par un autre, ce que Berman rejette clairement : « Une telle solution, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original¹⁴³. » C'est ce décalage que l'on a constaté dans la

¹⁴⁰ BERMAN, Antoine, *op. cit.*, 1985, p. 79

¹⁴¹ *ibid.*, p. 79

¹⁴² L'expression *petit-nègre* (ou *pitinègre* ou *français tirailleur*) désigne une langue véhiculaire utilisée au début du XX^e siècle dans certaines colonies françaises consistant en une version simplifiée du français. Par extension cette expression a été utilisée pour désigner plus largement les autres langues simplifiées. Le *petit-nègre* était enseigné aux habitants indigènes dans l'armée coloniale française (Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Petit_n%C3%A8gre)

¹⁴³ BERMAN, Antoine, *op. cit.*, 1985, p. 79

traduction de S. Nétillard qui utilise des éléments propres au parler paysan (notamment le « Crénom¹⁴⁴ »), lesquels ne s'appliquent pas du tout au *Black English* et renvoient à une réalité tout à fait différente.

3.1.3.2 Le dialecte littéraire : réaliste mais pas réel

Ces deux esquisses de solution étant plus qu'insatisfaisantes, il faut donc explorer une autre piste et tout d'abord analyser un peu plus précisément l'utilisation de ce « dialecte en littérature ». La clé se trouve dans la formulation et plus précisément dans le mot même de littérature. Qu'est-ce que la littérature ? Le Trésor de la Langue Française la définit comme l'« usage esthétique du langage écrit¹⁴⁵ ». La littérature est une recreation du réel, elle représente la vision personnelle d'un auteur qui, même si elle peut se vouloir réaliste, n'en est pas moins toujours subjective, irréelle, transfigurée. Par conséquent, le dialecte l'est aussi. Le dialecte en littérature est, comme le rappelle G. Carpentier, une « langue artificielle¹⁴⁶ » où le « réalisme servile n'est pas de mise¹⁴⁷ ». Certes, on le trouve à des degrés variables selon que l'auteur ait voulu restituer le plus fidèlement possible un dialecte en particulier ou bien créer véritablement une langue (comme Andrea Camilleri avec l'italien). Dans le cas de Twain, même si l'*Explanatory* qui débute le roman veut prétendre à une grande exactitude linguistique, cette note de Twain n'est pas nécessairement à prendre au pied de la lettre.

¹⁴⁴ TWAIN, Mark, *Les aventures d'Huckleberry Finn*, traduction de Suzanne Nétillard, 1973, p. 91

¹⁴⁵ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2155815135;>

¹⁴⁶ CARPENTIER, Godeleine, *op. cit.*, 1990, p. 75

¹⁴⁷ *ibid.*, p. 75

3.1.3.3 Fonction des dialectes dans *Huckleberry Finn*

Chez Twain, la façon dont s'exprime un personnage, et donc la langue qu'il emploie, est révélatrice de ses qualités morales – ou de l'absence de celles-ci. L'utilisation du dialecte a donc une forte valeur identificatrice.

David R. Sewell s'est tout particulièrement intéressé à cet aspect. Il explique qu'Henry Nash Smith, spécialiste de Twain, a distingué deux types de langage dans *Huckleberry Finn* : le « vernacular » et le « genteel¹⁴⁸ », le premier représentant « not only the language of rustic backwoods characters but also the values, the ethical aesthetic assumptions they represent¹⁴⁹ ».

Pourtant D. R. Sewell s'oppose à cette vision : le bon usage de la grammaire n'implique pas nécessairement la bonne moralité d'un personnage et vice versa. La distinction est beaucoup plus subtile : il y a en réalité deux types de « vernacular » et deux types de « genteel ». Il faut d'abord préciser que, dans *Huckleberry Finn*, le *Standard American English*¹⁵⁰ est quasi inexistant : tous les personnages, y compris le narrateur, s'expriment en dialecte. Le vernaculaire devient donc la norme pour le lecteur. Toutefois, la langue standard demeure le symbole de l'autorité sociale, intellectuelle et morale, à condition que ceux qui la parlent méritent effectivement cette qualification et aient un comportement et une conscience irréprochables : c'est le cas du juge Thatcher par exemple. Il est d'ailleurs le seul personnage qui ne s'exprime pas en utilisant des tournures régionales. C'est un être respectable, qui représente la loi, en parfaite opposition avec des personnages comme Pap Finn qui, eux, sont la lie de la société.

¹⁴⁸ A term coined by critic George Santayana to describe the literary practice of certain late nineteenth-century American writers, especially New Englanders. Followers of the Genteel Tradition emphasized conventionality in social, religious, moral, and literary standards. (Source : http://www.gale.cengage.com/free_resources/glossary/glossary_fh.htm)

¹⁴⁹ SEWELL, David. R, *op. cit.*, 1987, p. 86

¹⁵⁰ *The variety of the English language that is generally used in professional writing in the United States and taught in American schools.* (Source : <http://grammar.about.com/od/rs/g/stamenglishterm.htm>)

Tout au long du roman, Twain distribue des indices sur la bonne ou mauvaise moralité des personnages ou sur leur supériorité intellectuelle en fonction de leur façon de s'exprimer. Sewell cite l'exemple du Dr. Robinson : M. Twain a pu être accusé d'avoir été incohérent car au début du roman il fait s'exprimer le personnage en *Standard American English* – à l'exception d'une seule tournure familière « *somewheres* » - pour, plus tard dans l'intrigue, lui faire parler le dialecte du Comté de Pike. En réalité, le fait qu'il s'exprime au départ en *Standard American English* a deux objectifs : premièrement, le distinguer du roi, qui essaie d'embobiner son auditoire par des précisions étymologiques faussement savantes lors de l'épisode sur les orgies funéraires et qui, pour le médecin, n'est qu'un « ignorant tramp¹⁵¹ » ; deuxièmement, marquer la distance sociale qui le sépare du reste de l'auditoire puisqu'il est le seul à reconnaître l'usurpateur. Mais une fois que la foule se rallie à ses côtés et voit le Roi sous son vrai jour, il se met de nouveau à parler en vernaculaire : « Neighbors, I don't know whether the new couple is frauds or not; but if *these two ain't frauds*, I am an idiot, that's all¹⁵². »

Pour les personnages vertueux de *Huckleberry Finn*, la langue standard est un signe d'aristocratie naturelle et de noblesse de caractère mais certains personnages cherchent à s'approprier cette distinction sociale en utilisant le *Standard American English* alors qu'ils sont dépourvus de qualités morales. C'est ce que D. R. Sewell qualifiera de « *missappropriated Standard English*¹⁵³ », où le langage n'a valeur que d'accessoire, d'instrument pour arriver à des fins malhonnêtes. Le duc, qui est un acteur expérimenté, arrive ainsi à modifier sa façon de parler pour impressionner Huck et les autres personnages du roman et leur faire croire à la supériorité intellectuelle et la distinction que lui impose sa prétendue noblesse. Certes, il n'arrive pas à reproduire à la perfection le

¹⁵¹ TWAIN, Mark, *op. cit.*, 1999, p. 183

¹⁵² *ibid.*, p. 208

¹⁵³ SEWELL, David. R, *op. cit.*, p. 91

Standard American English car sa langue est entrecoupée de « ain't » et de « reckon » mais, dans l'ensemble, il se montre redoutablement convaincant. Sewell souligne ainsi un aspect moins habituel de l'emploi du dialecte. Souvent, comme le note W. Wolfram « [...] dialects have been used for comic effect, to poke fun at a character which the author feels superior to because of the character's lack of cultural sophistication or education¹⁵⁴ ». Ici cependant, la situation est inversée puisque l'on a affaire à un personnage de rang social inférieur qui va essayer de gravir les échelons de l'échelle sociale en adoptant les manières de parler d'un aristocrate, mais l'effet comique demeure.

Il faut également nuancer l'utilisation du vernaculaire dans le roman. Le vernaculaire de Huck n'a pas de connotation péjorative car il n'est qu'un enfant et, par conséquent, les règles de la société adulte ne s'appliquent pas à lui. Par contre, le vernaculaire de Pap ou du roi est à comprendre de façon négative car il symbolise la corruption, la dégradation de la civilisation et l'ignorance que Twain veut dénoncer.

Pour Huck, Jim et Tante Sally, le vernaculaire a donc une valeur positive. Sewell l'appelle « folk speech » et en donne la définition suivante :

a term from folklore studies that suggests appropriate parallels with folk art, folk music and folk narrative. [...] Folk speech is a product of *the* romantic movement. It is a thoroughly idealized version of genuine vernacular, understood to be morally and aesthetically superior ; rural rather than urban, it is the Adamic language away from which civilized society has fallen¹⁵⁵.

Tous ces personnages un peu rustres cachent donc un cœur d'or et ils appartiennent à cette vision un peu idéalisée de l'Amérique d'avant l'ère industrielle. C'est ce qui explique

¹⁵⁴ WOLFRAM, Walt, SCHILLING-ESTES, Natalie, *op. cit.*, 1998, p. 307

¹⁵⁵ SEWELL, David. R, *op. cit.*, 1987, p. 94

le lyrisme de certains passages comme le fameux chapitre XIX quand Huck décrit le lever du jour sur le fleuve ou encore la description d'un orage au chapitre IX :

Pretty soon it darkened up, and begun to thunder and lighten; so the birds was right about it. Directly it begun to rain, and it rained like all fury too, and I never see the wind blow so. It was one of these regular summer storms. It would get so dark that it looked all blue-black outside, and lovely; and **the rain would thrash along by so thick that the trees off a little ways looked dim and spider-webby**; and here would come a blast of wind that would bend the trees down and turn up the pale underside of the leaves; and then a perfect ripper of a gust would follow along and set the branches to tossing their arms as if they was just wild; and next, when it was just about the bluest and blackest--*fst!* it was **as bright as glory**, and you'd have a little glimpse of tree-tops a-plunging about away off yonder in the storm, hundreds of yards further than you could see before; **dark as sin again** in a second, and now you'd hear the thunder let go with an awful crash, and then go **rumbling, grumbling, tumbling, down the sky towards the under side of the world, like rolling empty barrels down stairs--where it's long stairs and they bounce a good deal, you know [...]**¹⁵⁶

Ce passage est truffé de fautes et d'éléments dialectaux et pourtant il est empreint de poésie et est réellement magnifique. Twain y montre son art de la métaphore et de la description : les arbres apparaissent « spider-webby » sous la pluie, l'orage est à la fois « dark as sin » et « bright as a glory » ; le ton de Huck devient très lyrique avec « towards the under side of the world » pour soudain retomber dans le prosaïque avec la dernière comparaison et la précision très terre à terre et matérielle du garçon. Une telle opposition littéral/figuré est caractéristique du style de Twain.

¹⁵⁶ TWAIN, Mark, *op. cit.*, 1999, pp. 59-60

La seconde catégorie de vernaculaire, que Sewell décrit comme « the speech of pretentious ignorance¹⁵⁷ », est celle du roi, des Grangerford, et même de Tom Sawyer, c'est-à-dire de ceux qui essaient d'imiter le « genteel style » mais ne sont pas assez doués pour l'imiter et se contentent de rajouter quelques expressions qu'ils ont apprises à leur langue courante. Twain éprouve le plus grand mépris pour ceux qui prétendent à une supériorité culturelle qu'ils ne possèdent pas, qui utilisent un langage guindé et prétentieux pour dissimuler leur superficialité et leur ignorance. De cette utilisation particulière du vernaculaire naît le comique, comme avec l'épisode des « orgies funéraires » :

"I say orgies, not because it's the common term, because it ain't--obsequies bein' the common term--but because orgies is the right term. Obsequies ain't used in England no more now--it's gone out. We say orgies now in England. Orgies is better, because it means the thing you're after more exact. It's a word that's made up out'n the Greek *orgo*, outside, open, abroad; and the Hebrew *Jeesum*, to plant, cover up; hence *inter*. So, you see, funeral orgies is an open er public funeral¹⁵⁸."

C'est encore le langage de Tom Sawyer, notamment lors de l'épisode où il insiste pour que les armoiries qu'ils confectionnent à Jim ait une « bar sinister » mais, lorsque Huck lui demande ce que c'est, il est obligé d'admettre son ignorance, se bornant à répéter qu'il doit y en avoir une.

La troisième catégorie est celle de l' « ornery speech¹⁵⁹ », incarnée le mieux par Pap Finn. Il s'agit du langage de la plus pure ignorance, de la méchanceté et de la grossièreté :

¹⁵⁷ SEWELL, David. R, *op. cit.*, 1987, p. 93

¹⁵⁸ TWAIN, Mark, *op. cit.*, 1999, p. 182

¹⁵⁹ SEWELL, David. R, *op. cit.*, 1987, p. 94

"Well, I'll learn her how to meddle. And looky here--you drop that school, you hear? I'll learn people to bring up a boy to put on airs over his own father and let on to be better'n what *he* is. You lemme catch you fooling around that school again, you hear? Your mother couldn't read, and she couldn't write, nuther, before she died. None of the family couldn't before *they* died. I can't; and here you're a-swelling yourself up like this. I ain't the man to stand it--you hear? Say, lemme hear you read."¹⁶⁰

Concernant le cas un peu particulier du *Black English*, Sewell remarque que le langage de Jim diffère du dialecte exagéré et grotesque que l'on faisait habituellement parler aux personnages noirs mais qu'en même temps son idiolecte est idéalisé et relève aussi du « folk speech » car Twain ne le fait pas s'exprimer dans une langue trop hostile ou revendicatrice, à laquelle on serait en droit de s'attendre de la part d'un interlocuteur noir. Il explique que le lectorat blanc se serait senti menacé, même dans les États du Nord post-guerre de Sécession.

David Carkeet a souligné que l'« ornery speech » ressemble en de nombreux points au « negro dialect¹⁶¹ » de *Huckleberry Finn* : « [...] gwyne, palatalization and r-lessnesses are – for both blacks and whites physical signals of low social status, and – for whites only – physical signs of 'substandards morals'¹⁶² ». Si le vernaculaire noir américain n'a pas cette connotation négative c'est parce que les esclaves ne sont pas responsables de leur faible statut social ou de la façon dont ils s'expriment alors que les Blancs sont censés avoir tous les moyens de gommer les imperfections de leur langage.

Dans le roman, les seules personnes capables de faire cette distinction sont l'auteur et le lecteur. Huck, même s'il reconnaît l'imposture du duc et du roi, est éperdu d'admiration

¹⁶⁰ TWAIN, Mark, *op. cit.*, 1999, p. 32

¹⁶¹ SEWELL, David. R, *op. cit.*, 1987, p. 98

¹⁶² *ibid.*, p. 98

devant les poèmes larmoyants et mélodramatiques d'Emmeline Grangerford. C'est donc au lecteur de faire la différence.

Comme l'a démontré J. Lavoie, Twain a contribué à donner un statut littéraire au *Black English*. Il ne l'a pas utilisé dans le but de ridiculiser Jim mais bel et bien afin de démontrer son humanité, sa bonté, sa compassion et son intelligence. Il a donc une visée dénonciatrice puisque qu'il permet au lecteur de se rendre compte que les esclaves sont capables de sentiments tout autant que les autres, comme l'illustre notamment le passage où Jim raconte l'épisode avec sa fille sourde ou encore lorsque Huck lui joue un mauvais tour :

"What do dey stan' for? I'se gwyne to tell you. When I got all wore out wid work, en wid de callin' for you, en went to sleep, my heart wuz mos' broke bekase you wuz los', en I didn' k'yer no' mo' what become er me en de raf'. En when I wake up en fine you back agin, all safe en soun', de tears come, en I could a got down on my knees en kiss yo' foot, I's so thankful. En all you wuz thinkin' 'bout wuz how you could make a fool uv ole Jim wid a lie. Dat truck dah is *trash*; en trash is what people is dat puts dirt on de head er dey fren's en makes 'em ashamed¹⁶³."

Huck finira d'ailleurs par s'excuser devant lui.

Revenons un instant sur le personnage de Huck, central dans le roman. Huck est de tous les points de vue un personnage atypique : il refuse les conventions de la société et du monde adulte, n'a aucun respect pour l'étiquette ou la religion. Il va à l'encontre de toutes les règles du discours, fait fi de la grammaire, de la prononciation. Même si Huck n'est pas instruit, tout cela est exagéré et dépasse les limites de la réalité. Huck est incapable par exemple de modifier son expression pour employer un niveau de langue plus élevé. Il ne fait pas la distinction entre langage formel et langage informel, c'est pour cette raison que,

¹⁶³ TWAIN, Mark, *op. cit.*, 1999, p. 95

lorsqu'il doit se faire passer pour un valet anglais, il ne fait pas illusion un seul instant car il ne modifie en rien sa façon de parler, même s'il se donne beaucoup de mal pour que cela marche. Pourtant, Huck est bel et bien en contact avec l'éducation, la littérature, et il est impossible qu'il n'en retire rien d'autant plus qu'il est suffisamment perspicace pour démasquer le duc et le roi qui essaient de se faire passer pour ce qu'ils ne sont pas. Il faut voir dans cette limitation un but littéraire évident. Le « folk speech » pour Twain est la langue de l'innocence, loin des manipulations stylistiques du duc ou de Tom Sawyer. Le regard naïf et innocent de Huck est fait pour mettre à jour l'hypocrisie sociale, ce qui crée l'ironie, dont lui même est inconscient, mais qui n'échappe pas au lecteur. Le jeune narrateur est incapable d'abstraction, il prend tout au pied de la lettre. Lorsque la veuve récite le bénédicité, il se demande pourquoi elle marmonne au-dessus de la nourriture : « [...] but you had to wait for the widow to tuck down her head and grumble a little over the victuals, though there warn't really anything the matter with them¹⁶⁴. De ce décalage naissent l'humour et la satire.

Huck est également radicalement opposé à Tom car il n'arrive pas à comprendre les jeux imaginaires et littéraires que ce dernier affectionne. En cela, souligne Sewell, Huck est rejeté à la fois par le monde des adultes et celui de l'enfance, car l'attitude de Tom, bien qu'exagérée, est tout de même bien celle d'un enfant qui aime s'amuser et inventer son propre univers. Pour Huck, le langage n'est pas un jeu, il ne le perçoit que comme un instrument. C'est pour cette raison qu'il peut comprendre la magie mais pas la religion : lorsqu'il prie et qu'il ne se passe rien, il en déduit donc que prier est inutile.

Huck ment à maintes reprises dans le roman, une des raisons pour lesquelles le livre a été banni des bibliothèques, nombre de personnes trouvant qu'il donnait le « mauvais exemple » aux enfants en les incitant à mentir sans vergogne. Pourtant, chaque mensonge

¹⁶⁴ TWAIN, Mark, *op. cit.*, 1999, p. 14

de Huck part d'une bonne intention de sa part et sert toujours un but altruiste. Par exemple, lorsqu'il ment à Mary-Jane c'est pour son bien car il sait que la jeune fille, au contraire, est incapable de mentir et, s'il lui dit la vérité, son visage innocent va nécessairement la trahir et cela risquerait ainsi de faire échouer le plan de Huck, c'est-à-dire lui rendre son héritage. De la même façon que le vernaculaire n'est pas forcément bon ou mauvais, un mensonge innocent peut être aussi positif qu'une vérité authentique. Huck ment quand les valeurs de cette société hostile vont à l'encontre des siennes.

D. R. Sewell rappelle que Huck et Jim sont, contre toute attente, les seuls personnages du roman à utiliser les six fonctions de Jakobson¹⁶⁵ alors qu'on pourrait croire, du fait de leur apparente simplicité, qu'ils n'utilisent que les fonctions référentielles et cognitives et que Tom est le seul à maîtriser la fonction poétique. Pourtant, les descriptions que fait Huck de la rivière et de ses sentiments à l'égard de Jim relèvent aussi bien de la fonction émotive que de la fonction poétique, son discours est également métalinguistique lorsqu'il évalue la performance du duc se faisant passer pour un Anglais ou lorsque Jim et lui réfléchissent sur les langues lors du fameux passage à propos de Salomon.

L'hétérogénéité des langues employées par Twain va au-delà de simples caractéristiques comme la prononciation et la morphologie (car toujours à comprendre dans la perspective de leur fonction morale). En cela, comme l'explique D. R. Sewell, la démarche de Twain diffère totalement de celle de Zola dans *l'Assommoir* : « My crime is to have had the literary curiosity to collect and pour into a carefully worked mold the speech of the people...Nobody saw that my desire was to perform a purely philological labor¹⁶⁶ ». Zola voulait décrire de façon objective la façon de parler de la classe ouvrière alors que le

¹⁶⁵ Cf. JAKOBSON, Roman, « Closing statements : Linguistics and Poetics », in : *Style in language*, 1960, pp. 350-377

¹⁶⁶ SEWELL, David. R., *op. cit.*, 1987, p. 109

projet de Twain était en fait tout autre, même si *l'Explanatory* laisse entendre une visée très empirique. Il crée une diversité linguistique exagérée et stylisée qui représente les différentes variations de langues existant dans de véritables sociétés. Ainsi, ce qu'il crée ne pourrait jamais exister réellement. Comme le dit Sewell « Huck is a linguistic impossibility¹⁶⁷ », une sorte de vision idéalisée et utopique de l'Amérique.

3.1.4 Conclusions pour la traduction

Chez Twain, les langues vernaculaires possèdent avant tout une fonction stylistique. En intégrant différents éléments dialectaux à son roman, il a contribué à fonder une langue américaine qui reflète la diversité de ses origines, enfin libérée du carcan linguistique de l'anglais. La langue de Twain est une langue expressive, vivante, colorée, aux multiples facettes qui peut aussi bien servir à exprimer la grossièreté et l'ignorance des communautés un peu rustres des États du Sud que la poésie d'un lever de soleil sur la rivière, tout en rappelant les conteurs du temps de la Conquête de l'Ouest. C'est aussi une langue qui donne enfin une voix et une âme à un personnage d'esclave noir, qui mime à la perfection la spontanéité et l'innocence d'un jeune garçon peu instruit et où l'humour peut surgir à chaque phrase ou à chaque mot.

Par conséquent, le plus important à retenir pour la traduction est d'écrire dans une langue qui, d'une part, caractérise les personnages et, d'autre part, rend hommage à la démarche linguistique et stylistique de Twain. Le lecteur doit pouvoir sentir dans cette traduction que Twain a fait violence à la langue anglaise, qu'il l'a modelée pour en faire surgir ce qui est essentiellement américain. Au traducteur donc de malmener lui aussi la langue française. La traduction doit donc rendre compte de tout cela et essayer de compenser les

¹⁶⁷ *ibid.*, p. 109

lacunes inévitables sur le plan formel, faute de ne pouvoir traduire un dialecte par un autre dialecte.

Nous avons déjà exprimé notre intention de ne pas nous focaliser sur le *Black English* puisque celui-ci avait déjà fait l'objet d'un mémoire à l'ETI. Le début de ce chapitre nous a apporté une justification supplémentaire à ce choix : en effet, nous avons vu que le *Black English* recréé par Twain était très proche du vernaculaire des autres personnages comme le duc ou Pap, à l'exception de certaines caractéristiques fondamentales comme la suppression du -r final ou l'emploi de mots spécifiques comme « gwyne » et que ce qui le différenciait véritablement tenait au seul personnage de Jim, à sa profonde humanité et à l'amitié qui l'unit à Huck.

Nous souhaitons par ailleurs nous concentrer tout particulièrement sur Huck, personnage principal et narrateur, dont dépendent en fait toutes les déclarations des autres personnages, qu'il peut avoir transformées, volontairement ou involontairement, et dont la langue devient la norme pour le lecteur. Tout comme Twain, nous étions tout particulièrement intéressés par la façon dont rendre la voix d'un enfant, à demi-illettré qui plus est, et les possibilités stylistiques ainsi offertes. Le recours au point de vue d'un enfant est particulièrement jubilatoire car ce dernier est dépourvu d'autocensure, il dit simplement ce qu'il voit et le résultat est souvent hilarant et en même temps très instructif. C'est pour cette raison que des romans comme *Zazie dans le métro* ou le *Petit Nicolas* ont régalé des générations de lecteur et M. Twain fait figure de précurseur :

Mark Twain va bien plus loin dans la transcription des jargons publics et secrets de l'enfance. Les portraits de Huck Finn et Tom Sawyer débordent d'un génie de pénétration sympathique.

Le côté étudié de leur langue, ce cérémonial d'insultes et de fraternité, les effets de litote sont à la hauteur de n'importe quelle rhétorique

adulte. Mais ils rendent fidèlement les attitudes enfantines. La différenciation est encore affinée par la « puérité » voisine et pourtant bien distincte de l'expression des Noirs. Pour la première fois dans la littérature occidentale, un relevé topographique du domaine linguistique enfantin n'anéantissait pas son objet. Grâce à Mark Twain s'ouvrait la voie de Piaget et de la psychologie de l'enfant¹⁶⁸.

La langue de Twain est avant tout un style et c'est la traduction de ce style fondé sur l'oralité, sous toutes ses formes, que nous voulons étudier. Dans la mesure où un dialecte littéraire est une création de l'auteur, il paraît logique de le traduire par une autre création, du traducteur cette fois, à condition de respecter le plus fidèlement possible la démarche et les intentions de l'auteur. Nous allons à présent étudier la traduction de B. Hoepffner, voir comment elle permet de caractériser les personnages et d'obtenir les mêmes effets stylistiques, humoristiques, poétiques ou encore satiriques du roman de Twain.

¹⁶⁸ STEINER, George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, 1998, p. 75

3.2 Analyse des marqueurs d'oralité dans la traduction de B. Hoepffner

Nous commencerons notre analyse par des constatations relevant tout d'abord du plan formel, comme les marqueurs visuels, puis nous nous intéresserons aux modifications opérées par le traducteur¹⁶⁹ sur la grammaire. Nous étudierons ensuite l'intrusion de l'anglais dans sa traduction avant de nous concentrer plus longuement sur le lexique.

3.2.1 Les marqueurs visuels

Nous emprunterons, pour le début de notre analyse, la terminologie de Claude Demanueli dans son article « Glissement progressif vers le texte d'oralisation¹⁷⁰ ». Celle-ci emploie notamment le terme de « marqueur phonographologique » pour désigner les « marqueurs typographiques censés refléter cette oralité¹⁷¹ », qui sont les italiques et les signes ponctuationnels, auxquels nous ajouterons la technique de *l'eye dialect*.

3.2.1.1 Les italiques

Huckleberry Finn comporte un nombre impressionnant de mots écrits en italique. L'italique est moins fréquent en français du fait de l'absence d'accent tonique et s'emploie plutôt pour signaler un mot d'origine étrangère. Michel Ballard explique que le traducteur confronté à ce phénomène ne restituera pas nécessairement un italique par un autre italique. D'autres moyens s'offrent en effet à lui pour mettre en relief certains segments

¹⁶⁹ Toutes les citations de ce corpus sont extraites pour la version originale de : TWAIN, Mark, *Adventures of Huckleberry Finn*, ed. Thomas Cooley, A Norton Critical Edition (3^e édition), 1999 et pour la traduction française : TWAIN, Mark, *Aventures de Huckleberry Finn*, éditions Tristram, Auch, 2008

¹⁷⁰ DEMANUELLI, Claude, « Glissement progressif vers... le texte d'oralisation », in : BALLARD, Michel (éd.), *La traduction à l'université. Recherche et propositions didactiques*, 1993

¹⁷¹ *ibid.*, p. 89

de phrases. Toutefois, on remarque que B. Hoepffner emploie un nombre d'italiques proportionnellement égal à celui de Twain :

➤ I was a-sayin' to Sister Dunlap, jist this minute, how **did** they git that grindstone in there, s'l. Without **help**, mind you--'thout **help!** **Thar's** wher 'tis. Don't tell **me**, s'l; there wuz help, s'l; 'n' ther' wuz a **plenty** help, too, s'l; ther's ben a **dozen** a-helpin' that nigger, 'n' I lay I'd skin every last nigger on this place but I'd find out who done it, s'l; 'n' moreover, s'l--" (p. 284)

➤ Comme je le disais à sœur Dunlap, y a à peine une minute, comment cette meule, elle a **bien** pu entrer là-dedans, que j'ai dit. Sans **aide**, en plus – sans **aide** ! *C'est* ce qui me chiffonne. À **moi**, faut pas me la faire, que j'ai dit ; on l'a aidé, que j'ai dit ; et on l'a **sacrément** aidé, en plus, que je dis ; y zétaient bien une douzaine à l'aider, ce nègre, et je vous jure que je m'en vais écorcher vif tous les nègres de cette ferme ici, mais je m'en vais trouver qui a fait ça, que j'ai dit ; et d'ailleurs, que j'ai dit...

Ce passage nous permet de comparer l'emploi des italiques en anglais et en français. Les italiques, pour citer Michel Ballard, sont « des marqueurs d'emphase (ou focalisation)¹⁷² ». L'italique est notamment utilisé en anglais comme « comme marqueur graphique de l'accent emphatique¹⁷³ ». Plusieurs choix s'offrent ensuite au traducteur et cet extrait en illustre quelques-uns.

Tout d'abord, on constate que le traducteur a conservé l'usage de l'italique sur le mot français correspondant comme pour « help » ou « plenty ». Il lui est également arrivé de supprimer un mot en italique mais il a néanmoins marqué l'accentuation en opérant un « transfert vers un adverbe emphatique¹⁷⁴ », en l'occurrence « bien », avec « y zétaient bien une douzaine » pour « ther's ben a dozen ». On trouve aussi une combinaison des deux premières solutions pour mettre encore plus en évidence l'étonnement du personnage avec « comment cette meule, elle a *bien* pu entrer là-dedans » : il conserve

¹⁷² BALLARD, Michel, *Versus : la version réfléchie. Repérages et paramètres*, 2003, p. 127

¹⁷³ *ibid.*, p. 127

¹⁷⁴ *ibid.*, p. 129

l'italique qui portait en anglais sur le « did » et ajoute en plus l'adverbe « bien » pour renforcer l'effet. Le dernier italique « l'd » n'a pas été rendu par le traducteur ; il a choisi à la place une tournure pronominale « je m'en vais trouver » qui attire l'attention sur son implication personnelle et joue donc le même rôle que l'italique.

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>➤ "Hel-<i>lo</i>! Where'd you come from?"
Then he says, kind of glad and eager,
"Where's the raft?--got her in a good
place?"</p> | <p>➤ « Hel-<i>lo</i> ! D'où tu viens, toi ? » Puis il me dit, l'air heureux, et empressé :
« Où est le radeau ? – tu as trouvé un bon endroit ? »</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Le premier italique est conservé tel quel pour marquer la joie du duc et donner l'impression que cette syllabe –lo n'en finit pas, qu'elle est étirée, allongée, presque chantonnée par le personnage. Elle évoque le fameux accent traînant du Sud. Pour rendre le « you », B. Hoepffner a choisi une construction disloquée en reprenant l'élément pronominal, ce qui est une autre solution.

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>➤ "Broke his arm--very likely, ain't it?--and very convenient, too, for a fraud that's got to make signs, and ain't learnt how. Lost their baggage! That's mighty good!--and mighty ingenious--under the circumstances!" (p. 207)</p> | <p>➤ « S'est cassé un bras – comme c'est probable, pas vrai ? – et très pratique d'ailleurs, pour un escroc obligé de s'exprimer par signes, et qu'a pas appris à le faire. Perdu leurs bagages. Ça, c'est la meilleure ! – et puis sacrément ingénieux – dans ces circonstances ! (p. 305)</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Ce dernier extrait confirme l'usage important d'italiques dans le texte français. Nous ne nous attarderons pas davantage sur cette question, nous contentant de souligner la correspondance presque un à un. Le lecteur est en permanence rappelé à l'ordre, un peu comme avec des indications scéniques : les personnages de *Huckleberry Finn* sont sans cesse entraînés de crier, de s'exclamer (et de déclamer aussi) et de faire vivre leur discours.

3.2.1.2 Les variations phonologiques

Un dialecte se caractérise également par ses particularités phonologiques, c'est à dire des règles et des habitudes de prononciation bien distinctes. On pense ainsi à l'accent traînant, typique des États du Sud, le « a » très ouvert de la région de Boston ou l'absence du « g » final. Parfois, ces nuances peuvent être beaucoup plus subtiles et il faut une oreille entraînée pour identifier à coup sûr une personne provenant d'une certaine région.

Nous nous sommes fondés sur l'étude de Walt Wolfram *American English*¹⁷⁵ pour distinguer les principales variantes phonologiques utilisées par Twain dans le roman :

- ❖ les terminaisons en -ow non accentuées deviennent des -r, caractéristiques de la prononciation du Sud : « yell^r » pour « yellow », comme dans « all them **yaller**-boys » (p. 179).
- ❖ le son « th » prononcé « dey », au lieu de « they », pratique courante dans de nombreux vernaculaires. En revanche, elle est typique du *Black English* lorsque le son « th » est en position finale ou entre deux voyelles comme « brother », « tooth », « smooth », qui se prononcent alors respectivement « brover », « toof » et « smoo^v ». Dans le roman on trouvera par exemple : « My **breff** mo' hop outer me » (p. 170).
- ❖ simplification des groupes de consonnes finales (« final cluster reduction ») qu'elles soient muettes ou non comme dans « find », « cold », « act », « test » :

¹⁷⁵ WOLFRAM, Walt, SCHILLING-ESTES, Natalie, *op. cit.*, 1998, p. 323-331

« so I hid in de **ole** tumble-down cooper shop » (p. 55), « de **chile** never move » (p. 170).

❖ suppression de la voyelle initiale non accentuée : « '**bove** de town » (p. 170), « en '**spec** to steal a skift » (p. 170).

❖ « intrusive t » : ajout d'un « t » aux mots finissant habituellement en [s] : « he'll fetch one of ef he gits a **chanst** » (p. 132).

❖ disparition du « r » ou du « l », typique de la prononciation du Sud : « Who **dah** ? » (p. 18), « perfectly **ca'm** and deliberate » (p. 161).

❖ disparition du –g final, c'est-à-dire de la nasale [ŋ] écrite « ng » et qui se prononce [n] : « kiner **smilin'** up at me » (p. 170), « It ain't no use **talkin'**; bein' brothers to a rich dead man and representatives of furrin heirs that's got left is the line for you and me, Bilge » (p. 179).

❖ ajout d'un « h » aspiré devant l'auxiliaire ain't, prononcé [hent] : « **hain't** » (p. 266).

Il est évident qu'une traduction ne pourra jamais rendre toutes ces nuances, qui sont encore bien plus nombreuses et complexes que celle évoquées ici. Toutefois, le traducteur dispose de certains moyens.

3.2.1.2.1 Élisions et apostrophes

Un des procédés classiques employés par les traducteurs, notamment pour traduire le *Black English*, est l'utilisation de l'apostrophe pour représenter les voyelles ou les syllabes élidées. B. Hoepffner a largement recours à ce procédé lorsqu'il traduit les paroles de Jim : dès qu'un mot se termine par un « r », cette terminaison est quasi systématiquement élidée et remplacée par une apostrophe. Le lecteur est habitué à ce stratagème, qu'utilise du reste également M. Twain, et sait qu'il est caractéristique d'un locuteur Noir :

- En wid dat I fetch' her a slap side de head dat sont her a-sprawlin'. Den I went into de yuther room, en 'uz gone 'bout ten minutes; en when I come back dah was dat do' a-stannin' open *yit*, en dat chile stannin' mos' right in it, a-lookin' down and mournin', en de tears runnin' down. My, but I *wuz* mad! I was a-gwyne for de chile, but jis' den--it was a do' dat open innerds--jis' den, 'long come de wind en slam it to, behine de chile, ker-*blam!*--en my lan', de chile never move'! (p. 170)
- Et **alo'** je lui mets ne claque sul côté de la tête qui l'envoie bouler. Et pis je vais dans l'**aut' chamb'**, et je suis resté là dix minutes ; et quand je reviens, y avait cette **po't** qu'était **enco'** ouverte, et cette enfant qui se tenait juste là devant la **po't**, tête baissée, qui gémit, et ses larmes qui coulent. C'est que j'étais furieux. J'allais attraper l'enfant, mais juste **alo'** – c'était une **po't** qu'ouvrait vers le dedans – juste **alo'**, voilà que vient le vent et qu'il l'a fait claquer, derrière l'enfant, ba-*boum!* – et mon doux agneau, l'enfant, elle n'a pas bougé ! (p. 249)

3.2.1.2.2 L'eye dialect

Il est évident que le français se trouve quelque peu démuné face aux nuances phonétiques évoquées précédemment. B. Hoepffner a eu recours au procédé de *l'eye dialect* pour signaler ces prononciations déformées. Twain lui-même a utilisé cette méthode pour renforcer encore le côté oral :

Eye dialect typically consists of a set of spelling changes that have nothing to do with the phonological differences of real dialects. In fact, the reason it is called « eye » is because it appeals solely to the eye of the reader rather than the ear, since it doesn't really capture any phonological differences. The spellings of *was* as *wuz*, *does* as *duz*, *excusable* as *exkusable*, or *wunce* for *once* do not represent any known aspect of phonological variation ; these changes are just different ways of spelling common words to convey the impression that their speaker is an uneducated vernacular speaker¹⁷⁶.

L'eye dialect est donc une transcription phonétique de certains mots pour attirer l'attention du lecteur sur des prononciations déformées de ceux-ci. Il est important de noter qu'il s'agit uniquement d'une ruse littéraire sans lien avec les véritables règles de prononciation. Il fait partie, au même titre que les italiques, des marqueurs visuels censés indiquer au lecteur que le personnage prononce mal ou différemment un mot.

B. Hoepffner utilise largement l'astuce de *l'eye dialect* dans sa traduction :

➤ and he called the turnips and stuff "julery" (p. 24)	➤ et que les navets et autres légumes étaient de la " jouaillerie " (p. 27)
➤ sometimes (p. 39)	➤ kekfois (p. 46)
➤ but you might fool men, maybe (p. 72)	➤ mais ptèt que tu peux tromper les hommes (p. 99)
➤ both of us being about wore out (p. 44)	➤ pasqu' on était tous les deux épuisés (p. 53)
➤ I was just a-biling with curiosity (p. 77)	➤ Je billonnais de curiosité (p. 108)
➤ Doan tal to me 'bout Sollermun, Huck (p. 88)	➤ Me parle plus de Salamon , Huck (p. 122)
➤ Looy the Seventeen (p. 141)	➤ Looy le Dix-septième (p. 205)
➤ Marry Antonnette (p. 141)	➤ Marry Antonnette (p. 205)
➤ « 'terpret » (p. 95)	➤ « terpréter » (p. 132)
➤ cipher (p. 143)	➤ Échiffrer (p. 208)
➤ Ryo Janeero (p. 173)	➤ Ryo Djaniro (p. 255)
➤ Less make up the deffissit(p. 180)	➤ On a qu'à combler le deffissit (p. 264)
➤ It's jist as I was a-sayin' to Brer Phelps,	➤ egzactement ce que je viens de dire (p.

¹⁷⁶ WOLFRAM, Walt, SCHILLING-ESTES, Natalie, *op. cit.*, 1998, p. 308

his own self. (p. 284)	419)
➤ en wid dat I fetch' her a slap side de head dat sont her a-sprawlin'. (p.	➤ et alo' je lui mets une claque sul côté de la tête qui l'envoie bouler. (p.)
➤ I clumb up the shed (p. 22)	➤ J'ai grippé sur l'appentis (p. 24)

« Pasque », « kekfois » ou « egzactement » sont tout à fait représentatifs d'une façon de prononcer hâtive, typique de l'oral, élidant le « r » dans le premier cas, le « l » dans le deuxième ou reflétant, dans le dernier cas, la paresse d'articuler le son « ex ». « Ptèt » est également une déformation courante, notamment aujourd'hui dans le langage SMS.

L'élision de la première syllabe est moins naturelle en français mais fonctionne bien car elle porte sur des mots longs comme pour « échiffrer » et « terpréter » et donne ainsi l'impression qu'ils sont trop complexes pour le locuteur.

La transcription de « Ryo Djaniro » dans la version française aide à retrouver la prononciation anglaise du « j » ainsi que celle du « e » et est donc justifiée car elle dépayse le lecteur et le transporte dans un contexte anglophone.

Restituer l'orthographe correcte de « Looy le Dix-septième » ou de « Marry Antonnette » aurait été une erreur, car cela aurait donné l'idée que le roi était effectivement d'origine française et prononçait correctement cette langue alors qu'il s'agit de faire comprendre au lecteur qu'il ment et qu'il veut donner l'impression qu'il parle français alors qu'il en est incapable.

D'autres sont encore la transcription exacte de l'anglais comme pour « deffissit » ; le mot étant le même qu'en français, sa graphie ne pose aucun problème de compréhension puisqu'il se lit comme il se prononce.

« Gripper » était à l'origine une faute de frappe de la part du traducteur qu'il a finalement décidé de conserver. L'omission du « m » permet d'entendre un autre verbe,

« agripper », proche sémantiquement, ce qui crée un autre mot « grimper en s’agrippant ».

➤ Christopher C'lumbus discovering Kingdom-Come (p. 77)	➤ Christophe Colombe découvrant l'Autre-Monde (p. 107)
➤ dad fetch him ! (p. 88)	➤ Que le diabe l' empote (p. 123)
➤ Castle Deef (p. 251)	➤ château d' Yves (p. 371)
➤ Bilgewater	➤ Bilvatères

Souvent, le traducteur n'utilise pas l'astuce de l'*eye dialect* sur des mots choisis au hasard mais dans le but de produire un véritable effet comique. Certains de ses choix constituent de véritables trouvailles comme « que le diable l'empote » puisque l'élision du « r » fait par hasard apparaître un autre mot et produit un effet comique. C'est également le cas de « Christophe Colombe », l'association d'un nom d'oiseau au célèbre explorateur diminuant quelque peu le prestige de celui-ci. Le romanesque château d'If, quant à lui, se retrouve affublé d'un prénom tout à fait commun, comme si le locuteur, Huck en l'occurrence, parlait de la maison d'un ami.

B. Hoepffner s'est en outre livré à une adaptation, la seule du roman, pour le nom de Bilgewater. Dans le texte original, le vrai nom du duc est « Duke of Bridgewater », titre que le roi s'empresse de déformer en l'appelant systématiquement « Bilgewater » qui signifie en anglais « pretentious or silly talk or writing¹⁷⁷ », sobriquet qui n'a rien de fortuit et qui lui convient parfaitement. Le traducteur a voulu conserver ce jeu de mot et a dû pour cela inventer un nom évoquant des paroles ridicules et absurdes. Son choix se situe à mi-chemin entre « billevesées » et « balivernes », tout en conservant la fin du mot avec « vatères » qui, cerise sur le gâteau, semble une francisation de l'anglais « water ». Le

¹⁷⁷ <http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=bilgewater>

lecteur, de façon plus ou moins consciente, « entend » ces différents mots à l'intérieur d'un seul et déduit naturellement qu'il s'agit d'un surnom péjoratif.

Si l'on reprend la phrase anglaise « It's jist as I was a-sayin' to Brer Phelps, his own self », citée plus haut, on se rend compte qu'elle concentre un grand nombre d'indicateurs dialectaux : l'*eye dialect* « jis » à la place de « just », l'ajout du préfixe a- devant une forme en -ing, la déformation du mot « brother » et enfin « his own self » au lieu de « himself ». En comparaison, la seule touche apportée par B. Hoepffner avec « egzactement » pour restituer cette oralité semble quelque peu légère. Il s'agit en fait de « saupoudrer » la traduction de ces quelques éléments caractéristiques d'une prononciation déformée, du moins différente, et non de noyer le lecteur en lui fournissant un texte tenant plus du hiéroglyphe que de la littérature. La lecture n'est pas un travail d'archéologie ni de déchiffrement mais bel et bien le plaisir de se laisser porter par des mots et par un style, de préférence le plus fluide possible.

3.2.2 Les marqueurs grammaticaux

Les dialectes anglo-américains possèdent leurs propres règles et leurs propres structures grammaticales et syntaxiques. Certains traits sont caractéristiques du *Black English*, d'autres des États du Sud ou encore du Midwest. De plus, il n'existe bien évidemment pas qu'un seul *Black English* mais plusieurs, selon l'endroit, la classe sociale ou l'époque. Toutefois, ils ont quelques caractéristiques communes.

Voici quelques exemples de déformations dialectales de la grammaire et de l'orthographe que l'on trouve dans le roman :

- ❖ régularisation des formes verbales irrégulières : when I **waked** (p. 57).
- ❖ non-respect des accords sujet/verbe : « when **dey was gone**, and **the stars** over us **was** sparkling, ever so fine » (p. 20).
- ❖ double-négation : « **nobody never** told her, that **ain't no** sort of style » (p. 21).
- ❖ superlatif sur des mots de plus de trois syllabes ou double superlatif : « and all over the walls was the **ignorantest** kind of pictures, it was the **blessedest** thing that ever happened to him » (p. 148).
- ❖ ajout du préfixe a devant un verbe en –ing : « I was just **a-biling** with curiosity » (p. 77), « I ben **a-buyin** » (p. 131).
- ❖ emploi du participe passé en lieu et place du prétérit : « and she **done** it beautiful » (p. 188).
- ❖ abus des adverbes d'intensité : « it was a **powerful fine** sight » (p. 163).
- ❖ adjectifs employés comme adverbe : « and she done it **beautiful** » (p. 188).
- ❖ absence de la copule : « who dah ? » (p. 18).

❖ emploi de « them » comme démonstratif : « and everybody crowded up with the tears in their eyes, and most shook the hands off of **them** frauds » (p. 182).

❖ ajout d'un –s comme suffixe à la première personne du singulier : « **says I** » (p. 76).

Il est évident que ces déformations sont typiques des dialectes anglo-américains et qu'il n'est pas possible de toutes les restituer telles quelles et d'appliquer les mêmes transformations à la langue française. B. Hoepffner a donc logiquement eu recours à la compensation là où il ne pouvait reproduire les impropriétés grammaticales sur le modèle de l'anglais. La liste suivante n'est naturellement pas exhaustive, de nombreux autres exemples fourmillent dans la traduction. Nous avons juste voulu évoquer les principales catégories d'erreurs.

- **Mauvais usage des temps verbaux :**

Les différents personnages font, la plupart du temps, un mauvais usage des temps verbaux : le subjonctif, souvent malmené à l'oral, est quasi absent, à l'inverse des précédentes traductions. L'utilisation erronée du conditionnel est également typique de la langue parlée, en particulier des enfants sur le modèle bien connu de « si j'aurais su, j'aurais pas venu » de *La guerre des boutons*.

It was funny they hadn't come in (p. 28) en we warn't so sk'yerd, en ben sich punkin-heads (p. 131)	c'était bizarre qu'ils étaient pas entrés (p. 32) et si qu'on aurait pas eu si peu', et si qu'on aurait pas été citrouillards (p. 188)
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Concernant l'usage des temps, il est à noter que B. Hoepffner emploie principalement le passé composé de l'indicatif, se démarquant des traducteurs précédents qui employaient le passé simple et l'imparfait, voire le subjonctif imparfait. Le passé composé permet d'obtenir un récit plus vivant, plus actuel et plus « parlé », comme si le narrateur nous racontait directement l'histoire, bien loin des passés simples figés et irréalistes des autres traductions qui allaient totalement à l'encontre de la volonté de Twain en suggérant que les personnages s'exprimaient dans une langue châtiée.

- **Mauvais usage des auxiliaires :**

Le traducteur joue également sur l'utilisation des auxiliaires. L'auxiliaire « avoir » étant plus courant en français et l'auxiliaire « être » s'employant pour des verbes bien spécifiques, indiquant un mouvement ou un changement d'état, une grande partie des fautes portent donc dessus. De plus, il a une connotation enfantine qui convient parfaitement.

➤ When I waked	➤ Quand je m' ai réveillé (p. 57)
➤ I landed, and slopped through the yimber and up the ridge (p. 72)	➤ J' ai accosté, carapaté entre les arbres, grippé sur la crête (p. 101)
➤ So I come down the ladder (p. 198)	➤ J' ai donc descendu par l'échelle (p. 290)
➤ [...] and Tom and Mort died, and then they warn't nobody but just me and pap left, and he was just trimmed down to nothing, on account of his troubles (p. 119)	➤ [...] et Tom et Mort, ils avaient décédé, et puis maman a décédé, et qu'alors il restait plus que moi et papa, et qu'il restait plus grand-chose de lui, à cause de tous ses problèmes (p. 170)

Le langage oral est, par nature, plus hâtif que le langage écrit. Par paresse et par volonté d'aller droit à l'essentiel, les locuteurs se livrent souvent à de nombreuses élisions ou omissions pour raccourcir la phrase, ce que B. Hoepffner a bien rendu dans sa traduction :

- **Élisions de pronoms :**

➤ Some thought it would be good to (p. 21)	➤ Y en avait qui pensaient qu'il serait bien (p. 21)
➤ That ain't no sort of style (p.21)	➤ Ça a pas de classe, ces trucs-là (p. 22)

- **Omission du « ne » dans la négation :**

➤ Doan tal to me 'bout Sollermun, Huck (p. 88)	➤ me parle plus de Salamon, Huck (p. 122)
➤ I don't make any moan (p. 139)	➤ je me récrimine pas (p. 203)

À l'inverse, le langage oral peut présenter un certain degré de redondance, notamment en ce qui concerne le sujet.

- **Doublement du sujet :**

➤ I tuck out en shin down de hill en 'spec to steal a skift 'long de sho' som'ers 'bove de town, but dey wuz people a-stirrin' yit, so I hid in de ole tumble-down cooper shop on de bank to wait for everybody to go 'way. Well, I wuz dah all night.	➤ J'ai décampé et dégringolé la colline et j'avais l'idée de voler un canot sur la grève en haut du village, mais y avait des gens qui s'activaient enco', alo' je me suis caché dans la vieille boutique en ruine du tonnelier sur la berge pour attend' que tout le monde, il parte. Eh ben, j'étais là toute la nuit. (p. 70)
➤ Well, by and by the king he gets up and comes forward a little (p. 178)	➤ Eh bien, au bout de quelque temps, le roi, il se relève et il fait quelques pas en avant (p. 261)

- **Mise en relief :**

➤ He had an uncommon level-head, for a nigger (p. 86)	➤ Il avait vraiment un esprit pénétrant, pour un nègre (p. 120)
➤ That's me, every time (p. 220)	➤ Ca, c'est moi tout craché, que je dis (p. 326)

- **Diverses tournures fautives :**

Il est de notoriété publique que le français est une langue complexe, aux multiples exceptions. Ainsi, la langue parlée cherche souvent à simplifier ou rectifier la grammaire lorsque celle-ci ne paraît pas logique. Ainsi, on dit « puisque », « bien que », « alors que » mais « malgré que » est incorrect, il faut écrire « malgré le fait que ». Pourtant, à l'oral, nombre de locuteurs emploient « malgré que » et c'est ce que B. Hoepffner a voulu illustrer en reprenant le syntagme à plusieurs reprises. D'autre part, il fait un clin d'œil au parler des jeunes d'aujourd'hui en introduisant l'emploi de « comment » en lieu et place de « comme » sur le modèle popularisé par Jamel Debozze « Comment ça fait trop plaisir¹⁷⁸ », preuve flagrante que la langue française est bel et bien en train d'évoluer et d'accepter petit à petit certaines tournures empruntées notamment à la langue des cités. Nul doute que le lecteur d'aujourd'hui appréciera ce petit clin d'œil, certes quelque peu anachronique.

➤ Though (p. 24)	➤ malgré que - (p. 28, p. 85)
➤ and how gaudy they dressed and how much style they put on (p. 86)	➤ et comment ils étaient magnifiquement habillés, et comment ils étaient sacrément stylés (p. 120)

- **Adjectif employé comme adverbe :**

L'utilisation de l'adjectif à la place de l'adverbe est de plus en plus courant dans l'anglais familier. B. Hoepffner a pu se permettre de suivre l'anglais et, à maintes reprises, d'utiliser un adjectif, là où le bon usage voudrait un adverbe. L'utilisation d'un adjectif, plus court,

¹⁷⁸ Cf. le DVD *Jamel en scène*, Universal Piictures, 2002

sans la lourde terminaison en –ment ou sans la périphrase « de façon ... » confère une énergie supplémentaire au texte.

➤ They just lazy around (p. 86)	➤ ils paressent tranquille (p. 121)
➤ and she done it beautiful (p. 188)	➤ elle l'a fait magnifique (p. 276)

- **Abus des superlatifs :**

L'abus des superlatifs et en particulier la répétition tout au long de la traduction de l'adverbe « sacrément » donne un enthousiasme et une sonorité très juvéniles à la traduction, en parfait accord avec le texte original.

➤ It was a powerful fine sight (p. 163)	➤ C'était un spectacle sacrément magnifique (p. 237)
➤ and how gaudy they dressed and how much style they put on (p. 86)	➤ et comment ils étaient magnifiquement habillés, et comment ils étaient sacrément stylés (p. 120)
➤ so we had a right down good sociable time (p. 256)	➤ on a donc eu droit à un moment sacrément sociable (p. 378)
➤ But it's too blame' simple ; there ain't nothing to it. (p. 242)	➤ Mais il est sacrément trop simple ; y a pas de challenge (p. 356)

- **Fautes d'orthographe :**

➤ and all over the walls was the ignorantest kind of words and pictures (p. 62)	➤ et partout sur les murs des mots et des images dessinés par des ostraugauds (p. 84)
➤ Dat wuz de smartes' dodge ! (p. 114)	➤ c'était la plus maline des ruses ! (p. 160)
➤ which was a dissenting minister (p. 174)	➤ il était un ministre dissidant (p. 256)
➤ and slobbers out a speech, all full of tears and flapdoodle about its being a sore trial for him and his poor brother to lose the diseased (p. 178)	➤ et déverse un discours, tout plein de larmes et de billevesées comme quoi c'est une telle épreuve pour lui et pour son pauvre frère d'avoir perdu le défaim (p. 261)

➤ I nerver see such a girafft as the king was for wanting to swallow everything. (p. 206)	➤ j'ai jamais vu quelqu'un faire la giraffe et vouloir tout avaler comme le roi (p. 304)
➤ trusty vassles (p. 247)	➤ fidèles vassauds (p. 305)
➤ nonnamous letters (p. 272)	➤ lettres nanonymes (p. 403)

Les fautes d'orthographe sont l'ingrédient indispensable pour donner au lecteur le sentiment de lire un texte écrit par un enfant. En outre, ces fautes sont souvent génératrices d'humour comme avec « défaim » (un mort n'aura plus jamais faim !), création similaire à l'anglais qui jouait également sur l'homophonie entre « diseased » et « deceased ». Certains choix témoignent du don d'observation du traducteur et de sa maîtrise du langage enfantin, on a véritablement l'impression d'entendre un enfant ânonner péniblement « lettres nanonymes ». On peut encore souligner l'erreur courante sur « maligne » et saisir l'occasion pour remarquer la simplification et la logique imparables de l'oral : malin, maline. Pourquoi compliquer ?

« Ostrogoths » est logiquement mal orthographié, on n'en attendait pas moins d'un enfant si jeune qui n'a probablement pas appris cette période de l'Histoire (peut-être peut-on y voir en même temps un clin d'œil à l'une des insultes favorites du Capitaine Haddock ?).

On relève encore une faute de pluriel sur « vassauds », la confusion courante entre participe présent et adjectif sur « dissidant », ou le doublement du « f » sur le modèle de l'anglais avec « giraffe ».

Un certain nombre de ces éléments grammaticaux sont finalement des ruses assez classiques pour rendre les approximations grammaticales et syntaxiques de l'oral. Toutefois, aucun traducteur de *Huckleberry Finn* n'était jusqu'à présent allé aussi loin et n'avait osé intégrer tant de tournures fautives.

3.2.3 Interférences avec l'anglais

B. Hoepffner a manifesté sa volonté de faire violence au français dans sa traduction. Son intention était de dépayser le lecteur afin que celui-ci comprenne qu'il ne lisait pas un roman directement écrit en français mais bel et bien une traduction d'un texte rédigé en anglais, en anglais américain pour être plus exact. Son texte est ainsi émaillé de mots et de tournures qui « sentent » l'anglais. Il a cependant veillé à ne pas non plus noyer le lecteur sous un flot d'américanismes ou d'anglicismes qui auraient pu gêner la compréhension et la fluidité du texte. Son but était uniquement de faire comprendre au lecteur que Huck et tous les autres personnages du roman appartenaient à une époque différente de la nôtre et qu'ils parlaient une langue différente. Il a également voulu insister sur le fait que même un petit garçon du Sud des États-Unis de l'époque ne s'exprimerait pas ainsi. Nous l'avons vu dans les paragraphes précédents : Huck est une impossibilité linguistique. B. Hoepffner a su doser avec justesse l'intrusion de l'anglais dans sa traduction. Sans doute le fait qu'il ait lui-même des difficultés à dire quelle est sa langue maternelle a-t-il influencé certains de ces choix traductifs.

- Calques de structure :

Un certain nombre de choix de traduction se révèle des calques de structure où B. Hoepffner suit très précisément la construction anglaise, quitte à employer des tournures assez inhabituelles en français.

➤ Everything **was so still and lonesome** |
(p. 19)

➤ **Tout était tellement silencieux et solitaire** (p. 18)

➤ Pap he hadn't been seen for more than a year, and that was comfortable for me (p. 24)	➤ Pap, on l'avait pas vu depuis plus d'un an; et pour moi c'était assez confortable (p. 26)
➤ It was kind of lazy and jolly , laying off comfortable all day (p. 36)	➤ C'était plutôt paresseux et gai , être couché confortablement toute la journée [...] (p. 43)
➤ He set there a-mumbling and a-growling a minute (p. 32)	➤ Il était assis là à marmonner et à grommeler une minute (p. 38)
➤ The general public jumped in and pranced them out of town (p. 219)	➤ Le public leur a sauté dessus et les a cabriolés hors du village (p. 323)

Huck emploie souvent la construction « it was + adjectif » bien que la plupart du temps, ces adjectifs s'utilisent rarement dans des tournures impersonnelles. On dira plus facilement : il est paresseux, il est solitaire, il mène une existence confortable. Cette utilisation est du reste tout aussi inhabituelle en anglais. Mais il s'agit de tournures qu'affectionne Huck, il était donc important de conserver cette maladresse d'expression.

Le français n'emploierait pas « une minute » en complément circonstanciel, si ce n'est à l'oral, comme dans l'expression « une minute, j'arrive ». Il manque la préposition « pendant » ou « durant », même si la durée est très courte.

Pour traduire de l'anglais vers le français, le traducteur a souvent recours au procédé du chassé-croisé, c'est-à-dire « une double transposition où l'on a à la fois changement de catégorie grammaticale et permutation syntaxique des éléments sur lesquels est réparti le sémantisme¹⁷⁹ ». C'est le cas de l'exemple bien connu « he swam across the river », que l'on traduit en français par « il traversa la rivière à la nage ». B. Hoepffner n'a pas obéi à ce procédé de traduction et a opté pour une traduction littérale de l'anglais. Transitiver le verbe « cabrioler », qui est un verbe d'action, lui permet d'obtenir une phrase plus active, plus énergique, ce qu'une traduction à l'aide d'un participe présent, par exemple, n'aurait pas permis.

¹⁷⁹ CHUQUET, Hélène, PAILLARD, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, 1989, p. 13

- **Calque sémantique**

Parfois, le traducteur prête un sens anglais à des mots français.

➤ Whoever told you,'s another lunatic (p. 237)	➤ Eh bien, celui qui vous a dit ça, il est un autre lunatique (p. 350)
➤ when the place couldn't hold no more people (p. 167)	➤ quand la salle pouvait plus accommoder une personne de plus (p. 244)

Un lunatique est en français quelqu'un qui a l'humeur changeante ; en anglais, le terme désigne plutôt quelqu'un à l'esprit un peu dérangé. Le français possède aussi ce sens, mais il est moins usité, voire vieilli. Le Trésor de la Langue Française cite des occurrences en littérature provenant de la fin du XIX^e siècle ou du milieu du XX^e siècle. Ce choix est peut-être le plus discutable car, si l'on ne connaît pas le terme anglais, on peut être surpris. Mais l'on peut imaginer qu'une personne particulièrement lunatique puisse être proche de l'instabilité mentale et le terme permet à B. Hoepffner de rester dans un français chronologiquement proche de l'anglais de Twain.

« Accommoder » en français n'a pas le sens d' « accomodate » en anglais qui s'emploie pour un logement et a le sens de « contenir » et est le parfait synonyme de « hold. » Toutefois, « accommoder » signifie en français « s'adapter, rendre commode » ce qui pourrait suggérer que la salle est « adaptée » à un certain nombre de personnes et donc rester assez proche du sens anglais. Mais le choix de ce terme démontre une forte volonté de B. Hoepffner de se servir de l'anglais pour déformer le français, toujours dans le but d'évoquer un langage fautif, imprécis.

- **Traduction littérale d'expressions idiomatiques :**

B. Hoepffner calque également un certain nombre d'expressions idiomatiques du texte original :

➤ till I sweat like an Injun (p. 26)	➤ transpirer comme un Indien (p. 30)
➤ and blest if I didn't think the ice was getting mighty thin , sometimes (p. 185)	➤ et je veux bien être pendu si la glace n'était pas quelque fois plutôt plus mince (p. 271)
➤ and at last when he'd got everybody's expectations up high enough (p. 165)	➤ et pour finir, quand les attentes de tout le monde ont été au plus haut (p. 244)

L'exemple suivant est une référence à l'expression idiomatique anglaise « on thin ice » qui pourrait se traduire par « être sur un terrain glissant ». L'image de la glace qui risque de céder est toutefois tout à fait parlante et évocatrice et déclenche immédiatement une vision mentale. B. Hoepffner a donc eu raison de la préférer à une expression figée.

L'expression « to sweat like an Injun » est une invention de Twain et dénote un certain racisme. En effet les Amérindiens étaient la cible de discriminations tout comme les Noirs. C'est certainement un clin d'œil au personnage de Joe l'Indien dans le roman précédant les aventures de Tom Sawyer. Le calque permet de garder la couleur locale et de conserver le petit clin d'œil au lecteur, peut-être familier du personnage de Joe, être maléfique et mauvais. L'Indien évoque en outre les jeux d'enfants, qui adorent simuler des attaques de diligences. Par ailleurs, « transpirer comme un bœuf », qui est l'expression idiomatique de même sens, convient mal à un petit garçon de douze ans, sans doute assez fluet.

En français, on pense à l'expression « être la hauteur des attentes de quelqu'un » mais la formule avec l'adjectif n'est pas courante. B. Hoepffner a donc calqué la structure anglaise, choix judicieux qui reflète bien la façon de s'exprimer des enfants qui ont tendance à employer plus facilement l'adjectif que le nom et lui permet de jouer avec le superlatif.

- **Influence de l'anglais dans les choix traductifs : proximité phonétique**

Il est frappant de constater, en étudiant la traduction d'un peu plus près, que certains choix de traduction de B. Hoepffner ont directement été influencés par l'anglais : souvent, il choisit le terme se rapprochant le plus phonétiquement ou sémantiquement du mot anglais, même si l'image est moins connue en français ou le mot retenu n'est pas la traduction la plus exacte.

➤ [...] and he went to Judge Thatcher's and bulyragged him (p. 33)	➤ [...] il est allé voir le juge Thatcher et il l'a boulé (p. 39)
➤ I crawfished as fast as I could (p. 78)	➤ carapaté en crabe (p. 109)
➤ no time to be sentimentering (p. 81)	➤ mais pas le temps de sentimentaliser (p. 112)
➤ Say - won't he suspicion what we'e up to ? (p. 81)	➤ Ouais, mais - il va pas suspicionner ce qu'on veut faire ? (p. 113)
➤ I would pison him (p. 240)	➤ je le poisonnerais (p. 354)
➤ I would die of miserableness (p. 110)	➤ je mourrais de désespération (p. 155)
➤ they fuss with the parlyment (p. 87)	➤ ils se brouillent avec le parlament (p. 121)
➤ Mos' likely dey has rackety times in de nussery (p. 87)	➤ Si ça se trouve, y avait un sacré boucan dans la nussery (p. 121)

« Bulyrag » a le sens de « tyranniser », « martyriser », « a bully » étant souvent utilisé pour désigner les enfant qui profitent de leur supériorité physique pour en forcer

d'autres plus chétifs à faire leurs devoirs à leur place, par exemple, ou pour les racketter. « Bouler » est très proche phonétiquement mais sémantiquement il est différent. Il a plus le sens de repousser quelqu'un violemment, on le trouve d'ailleurs plus fréquemment dans l'expression familière « envoyer bouler ». Ici, Hoepffner a choisi de le transitiver alors que la seule forme transitive du verbe « bouler » est employée dans un contexte précis, celui de la tauromachie, où l'on boule les cornes d'un taureau, c'est à dire qu'on les garnit de boules de cuir. Mais une fois encore, l'image fonctionne, on visualise tout à fait la scène.

« Crawfish » signifie « se défiler », « faire marche arrière », mais c'est également le nom d'une espèce d'écrevisse de Louisiane. Hoepffner a voulu conserver les deux images, celle de la fuite avec le verbe « carapater », un verbe par ailleurs à la sonorité assez amusante, et celle du crabe, réputé pour se déplacer à une très grande vitesse, ce qui accentue encore l'image d'une retraite précipitée. En outre, « Carapater » et « crabe » forment presque une allitération, sorte de petit « bonus » stylistique.

« Sentimentering » n'existe pas en anglais ; en revanche, on trouve « sentimentalize », que l'on pourrait traduire « par faire du sentiment » qui aurait très bien pu convenir ici car appartenant au registre familier. « Sentimentaliser » est dans le dictionnaire, sa première attestation date de 1801, comme l'explique le Trésor de la Langue Française, il a donc le double avantage d'être un peu daté et d'être très proche de l'anglais.

Le français possède le nom « suscipion » ainsi que l'adjectif « suspicieux » mais ce sont des termes littéraires selon le Trésor de la Langue Française, les mots courants correspondants étant « soupçon » et « soupçonner ». En formant le verbe « suspicionner » proche de l'anglais, par l'ajout de ce suffixe en -ion qui complique le mot, l'entortille, le

rend plus incompréhensible, le traducteur rend bien l'idée d'un enfant qui essaie d'employer des mots qu'il ne comprend pas.

« Poisonner » présente le double avantage d'être très proche de l'anglais, et de raccourcir un mot long, probablement trop compliqué pour l'enfant peu instruit qu'est Huck. Il fait également écho à la caractéristique phonologique des dialectes qui veut que la première syllabe non accentuée soit souvent élidée. « Poisonner » est plus direct, plus actif que « empoisonner » où c'est le préfixe –em qui donne le sens. Huck ignore certainement le sens des préfixes, pour lui empoisonner quelqu'un c'est simplement lui faire absorber du poison, donc le « poisonner ».

B. Hoepffner aurait pu, sur le modèle de l'anglais, penser à une traduction du type « misérabilité » mais cela ne convenait pas ici, « misérable » en français n'ayant pas suffisamment le sens de « malheureux » mais plutôt de « pauvre » ou de « pitoyable ». C'est bel et bien de désespoir dont il est question ici car Huck est en plein doute sur le bien-fondé de ses actions. Il se sent coupable d'avoir fui avec Jim et d'avoir aidé ce dernier à se rapprocher des États libres et s'ils atteignent Cairo cela signifie qu'ils sont sur la bonne voie : en effet, c'est à cet endroit que le Mississippi rejoint le fleuve Ohio qu'ils n'auront plus qu'à remonter pour gagner les territoires anti-esclavagistes. B. Hoepffner a donc choisi le mot anglais « desperation », qui signifie « désespoir », et l'a francisé. Le résultat est réussi car il ne pose pas de problème de compréhension pour un francophone tout en donnant l'impression d'avoir été « fabriqué » par un enfant qui ne maîtrise pas tout à fait les mots de plus de trois syllabes au sens un peu abstrait. Il était impensable de voir Huck s'écrier « je mourrais de désespoir », une formule bien trop dramatique et d'un registre trop soutenu.

B. Hoepffner s'inspire de l'anglais pour créer des nouveaux mots, du moins déformer des mots français, c'est le cas de « parlement » et de « nussery », le premier étant le

véritable mot anglais et le second une sorte de transcription phonétique de « nursery ». Il est intéressant de noter que Twain écrit « parlyment » et non « parlement », toujours dans un souci d'évoquer au mieux la prononciation déformée par le dialecte tandis que B. Hoepffner se sert du mot anglais pour aboutir au même résultat.

- **Charnière caractéristique de l'anglais :**

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>➤ We got an old tin lantern, and a butcher knife without any handle, and a bran-new Barlow knife [...] and a lot of tallow candles, and a tin candlestick, and a gourd, and a tin cup, and a ratty old bed-quilt off the bed, and a reticule with needles and pins [...] (p. 62)</p> | <p>➤ On a pris une vieille lanterne en étain, et un couteau de boucher sans manche, et un canif Barlow tout neuf [...] et une grosse quantité de chandelles de suif, et un bougeoir en fer-blanc, et une gourde, et une tasse en étain et un vieux couvre-lit miteux qu'était sur le lit, et un réticule contenant des aiguilles et des épingles [...] (p. 85)</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

B. Hoepffner avoue avoir usé et abusé des « et » dans sa traduction :

Tenez, je me suis aperçu en relisant ma traduction de «Huck» qu'il y avait énormément de «*et*», ce qui est une erreur classique de débutant, car la langue anglaise utilise beaucoup plus de «*and*» que le français de «*et*» (à cause de la Bible en particulier). Je ne comprenais pas. J'ai fait un calcul, ça a été facile avec l'ordinateur: je me suis trouvé avec presque 6% de «*and*» dans «Huck Finn». J'ai fait le calcul sur trente autres livres, c'est un maximum! Aucun n'atteint cette proportion - sauf la Bible de King James, qui atteint 6,3 parce que toutes les phrases commencent par «*And*». Dans ma traduction, les 6% de «*and*» deviennent 4,75 % de «*et*». C'est évidemment bien plus que dans tout autre livre français. Dans la première traduction du roman, il y en avait 2%¹⁸⁰.

¹⁸⁰ <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite>

L'anglais est réputé pour utiliser beaucoup plus fréquemment la charnière « and », là où le français essaie d'en limiter la répétition. B. Hoepffner surprend, une fois de plus, en utilisant abondamment le « et » dans sa traduction pour conserver le rythme et la fluidité de la narration de Huck. De plus, le « et » est le signe d'une expression enfantine, dont les idées manquent encore de conjonctions plus complexes, attestant d'un raisonnement structuré et logique.

- **Emprunts :**

Quelquefois, B. Hoepffner reporte tout simplement certains mots du texte original anglais dans sa traduction :

➤ linsey-woolsey (p. 146)	➤ linsey-woolsey (p. 214)
➤ the amz'n pickles (p. 184)	➤ d'aussi merveilleux pickles (p. 271)
➤ to the dreadful pluribus-unum mumps (p. 204)	➤ aux terribles oreillons pluribus-unum (p. 301)

Le « Linsey woolsey » est une étoffe faite de lin et de laine, qui n'évoque pas grand chose dans l'esprit d'un francophone mais qui, au sens figuré, peut renvoyer à quelque chose de grossier, la sonorité du mot évoquant quelque chose sans grande élégance ni délicatesse, de piètre qualité. De plus, le report du terme suggère l'ignorance de Huck qui n'a probablement guère de connaissance en matière de textiles.

« Pickles » renvoie à un aliment typiquement anglais, ces condiments marinés dans du vinaigre qui ne se limitent pas à nos traditionnels cornichons. Cet emprunt ajoute une petite note de couleur locale bienvenue ici. De plus, on peut supposer que le lecteur connaîtra ce mot. Traduire par une périphrase aurait alourdi le sens, cassé le rythme et l'enthousiasme de la tournure « amz'n pickles ». En outre, le mot a lui aussi une sonorité

assez amusante car très brève et on peut imaginer qu'un enfant puisse avoir plaisir à le prononcer.

« Pluribus unum » devait également être conservé car même si l'on ne connaît pas la devise américaine, la présence du latin associée à une maladie comme souvent crée un effet humoristique indéniable comme si cette devise, capitale pour les Américains, était en fait une maladie. Une adaptation du type « les oreillons *alea jacta est* » aurait pu être envisagée mais on perdait la référence géographique.

3.2.4 Le lexique

Le lexique est le domaine où l'imagination et la créativité du traducteur vont pouvoir s'épanouir. Nécessairement limité pour rendre les distorsions phonologiques ou grammaticales, il va pouvoir compenser ces lacunes et donner au texte toute la couleur et la saveur qu'il avait dans la langue de départ en jouant sur le formidable potentiel de création linguistique de la langue française, sur les images et les différents registres.

3.2.4.1.1 Les néologismes

Nous avons déjà vu que Twain avait été le premier à employer certains américanismes ; on lui doit également un certain nombre de néologismes, voire d'hapax. B. Hoepffner a essayé de suivre sa démarche de création linguistique. Lui aussi incorpore un certain nombre de mots de son cru, soit parce que Twain lui-même avait inventé un mot à cet endroit-là, soit, dans le cadre du procédé de compensation, pour caractériser la langue des différents personnages à défaut de pouvoir rendre une tournure dialectale ou un emploi

vernaculaire. Souvent, ces créations linguistiques sont de véritables trouvailles, des perles d'humour entièrement dans l'esprit de Twain. Il réussit tout particulièrement à évoquer l'expression d'un enfant, sa façon de s'approprier le monde qui l'entoure, de simplifier les règles strictes de la grammaire et de l'orthographe. Il utilise encore avec bonheur l'art du mot-valise.

- **Recours à la suffixation :**

La suffixation est l'un des principaux procédés de formation de mots. Chaque suffixe a un sens précis qui donne une indication sur le sens ou la connotation du mot.

❖ En -eur :

➤ You're the meanest,
treacherousest hound in this
country (p. 77)

➤ T'es le plus vicieux, le plus
traîtreur de tous les chiens
galeux du pays (p. 108)

On remarque ici la formation erronée du superlatif anglais sur les mots de plus de trois syllabes, caractéristique des tournures dialectales. Le traducteur, ne pouvant suivre l'anglais, a jugé opportun d'intégrer à cet endroit un néologisme de son invention. Il a repris le mot « traître » existant et lui a ajouté le suffixe -eur, ce qui lui permet de rallonger le mot et de créer un effet de gradation : « traîtreur » est bien plus percutant et emphatique que « traître », il exprime mieux la fureur du personnage en même temps qu'il dénote son inculture.

❖ En – tion :

➤ I don't mean the kind of sober that comes of leaving liquor alone (p. 104)	➤ je veux pas dire le genre de sobrification quand on touche pas à l'alcool (p. 146)
➤ There warn't no frivolishness about him (p. 125)	➤ frivolation (p. 179)
➤ They tackled missionarying and mesmerizing (p. 219)	➤ ils ont tenté la missionnarisation , la mesmérisation (p. 323)

Le suffixe –tion est un suffixe très pratique pour former des noms à partir de verbes ou d'adjectifs. Il exprime un processus ou un phénomène. Mais il est en général utilisé pour des termes plus « sérieux » et techniques que le fait de devenir sobre ou frivole, d'où le décalage et l'effet comique.

Il est à noter que le terme « mesmérisme » existe et que le traducteur le fait dire au même personnage à un autre moment du texte, tout comme il emploie « missionnarisation » puis « missionnarisme » un peu plus loin. Il met ainsi en évidence la bêtise du duc et du roi qui ne savent pas ce qu'ils disent et essaient de se montrer plus cultivés qu'ils ne le sont. Missionarying n'existe pas non plus en anglais, il n'est que la transformation en verbe du nom « missionary ». Toutefois, ces mots anglais et français ont un certain nombre d'occurrences dans *Google*, preuve qu'il existe bien une lacune linguistique à ce sujet, lacune que les personnages de Twain n'ont pas manqué de souligner.

❖ En –isme :

➤ Preachin's my line, too ; and workin' camp-meetin's ; and missionaryin' around (p. 139)	➤ Je me débrouille aussi dans le domaine de la prédication ; et les rassemblements de dévots ; et puis un peu de missionnarisme (p. 202)
-------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le suffixe –isme permet de former des mots désignant une notion abstraite comme christianisme, féminisme, impressionnisme. Il a donc une connotation un peu savante qui s’inscrit bien dans le discours prétentieux du roi.

❖ En –itude :

- | | |
|-----------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| ➤ and this premature balditude (p. 141) | ➤ et de cette chauvitude prématurée (p. 205) |
|-----------------------------------------|-----------------------------------------------------|

Ce néologisme fait immédiatement sourire car il rappelle la fameuse « bravitude » de Ségolène Royal, la candidate du Parti socialiste français. Le suffixe –itude est un suffixe « fréquentatif », il exprime une réalité plus concrète que le suffixe « ité » qui vient de « itas » et qui est plus abstrait. En effet, le fait de devenir chauve est tout ce qu’il a de plus concret et de plus visible. De plus, cela permet au traducteur de suivre l’anglais.

❖ En –ibilité :

➤ Uncomfortableness (p. 142)	➤ Inconfortabilité (p. 206)
➤ your head gets leveler and leveler all the time (p. 254)	➤ ta raisonnabilité va grandissant tout le temps (p. 374)

Le suffixe –ibilité, correspondant au –ibility anglais, indique la possibilité, le fait que quelque chose est réalisable (acceptabilité, maniabilité, etc). Si « raisonnabilité » pourrait être concevable « possibilité de raisonner », la « possibilité de ressentir de l’inconfort » est déjà beaucoup plus douteux. Il permet de rallonger un mot de façon démesurée et produit un effet comique indéniable.

❖ En –eux :

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ➤ He was the softest, glidingest, stealthiest man I ever see ; and there warn't no more smile to him than there | ➤ Il était l'homme le plus doucereux, le plus catiminieux et le plus furtif que j'aie jamais vu ; et y avait pas plus de |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

is to ham (p. 193)	sourire en lui qu'on en verrait sur un jambon (p. 283)
➤ and it was pretty skreeky* and colicky (p. 193)	➤ c'était plutôt grinchigneux et coliqueux (p. 283)
➤ We want to lug thish—yer money up stairs and count it before everybody – then ther' ain't noth'n suspicious(p. 180)	➤ Il faut qu'on remonte cet argent là-haut et qu'on le compte devant tout le monde - alors y aura rien de suspicionneux (p. 264)

Le suffixe –eux a souvent un sens péjoratif, il inspire la méfiance, évoque la rouerie, la manipulation, dans tous les cas quelque chose de désagréable. Il permet de renforcer le sentiment désagréable connoté par des termes comme « suspicion, « colique » ou « catimini ». « Grinchigneux » est un peu différent car le traducteur a ajouté deux suffixes : -igne au verbe « grincer » et –eux.

- **Transformation de noms en verbes :**

➤ What're you alassin' bout ? (p. 139)	➤ Pourquoi tu hélasses comme ça (p. 202)
➤ So Jim and me set to majestyng him (p. 142)	➤ On s'est mis à le majestiser (p. 206)
➤ Another time they tried a go at yellocution ; but they didn't yellocute long (p. 219)	➤ Une autre fois, ils ont essayé les locutions ; mais ils ont pas locuté bien longtemps (p. 323)

Le traducteur a ici pu suivre parfaitement l'anglais et créer des néologismes sur le même modèle. « Hélasser » et « majestiser » sont des mots beaucoup plus actifs et expressifs que leurs synonymes « soupirer » ou « vénérer ». Ce sont de telles créations qui, en anglais comme en français, font toute la vigueur et l'expressivité du style de Twain.

- **Changement de groupe verbal :**

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------------------------|
| ➤ Henry he takes a notion he wants to | ➤ Eh bien, Henry, il lui vient à l'esprit |
|---------------------------------------|-------------------------------------------|

get up some trouble with this
country (p. 168)

qu'il veut **fomentir** des troubles
dans notre pays (p. 246)

Cet exemple aurait pu figurer dans la partie traitant des erreurs grammaticales, puisque la confusion des groupes verbaux est une erreur enfantine classique. On pense notamment au verbe « rapetisser », que des générations d'écoliers se sont évertuées, et s'évertuent encore, à conjuguer : « j'ai rapetissi », comme s'il s'agissait d'un verbe du 2^e groupe.

- **Mots-valises :**

➤ Would a wise man want to live in de mids' er sich a blimblammin' all de time ? (p. 87)	➤ Un homme sage, tu crois qu'y vivrait au milieu d'un grabataclan pareil tout le temps ? (p. 121)
➤ Preforeordestination (p. 129)	➤ Préordestination (p. 185)
➤ en we warn't so sk'yerd, en ben sich punkin-heads (p. 131)	➤ et si qu'on aurait pas eu si peu', et si qu'on aurait pas été citrouillards (p. 188)
➤ and I might get catched - catched with six thousand dollars in my hands that nobody hadn' hired me to take care of (p. 193)	➤ et on pourrait m' attrimer . - m' attrimer avec six mille dollars dans les mains, et personne il m'avait demandé de m'en occuper (p. 282)
➤ the Methusalem-numskull of creation (p. 237)	➤ le Mathusalimbécile de la Création (p. 350)
➤ a couple of monstrous big soldier- plumes (p. 240)	➤ deux immenstrueux plumets militaires (p. 354)
➤ mos' anything 'at ain't onreasonable (p. 267)	➤ tout ce qui est pas tréfonnable (p. 396)
➤ Goodnessgracioussakes (p. 284)	➤ Miséricordivine (p. 421)
➤ De 'spute warn't 'bout a half a chile (p. 88)	➤ la chicote , elle était pas au sujet d'une moitié d'enfant (p. 122)

B. Hoepffner a particulièrement pris plaisir à former des mots-valises qui présentent l'avantage de réunir deux mots et produisent souvent un effet comique. C'est un procédé

largement utilisé par des auteurs comme Lewis Carrol ou encore Raymond Queneau dont B. Hoepffner avoue s'être beaucoup inspiré.

« Grabataclan » est le mélange intéressant de « grabuge » et « bataclan », les deux mots exprimant le même sens, à savoir le remue-ménage, le désordre. De plus, la syllabe « gra » évoque également le mot « grabouillis », autre mot très enfantin.

Préordination est formé sur le même modèle que le mot anglais et combine « prédestination » et « préordination », deux doctrines presbytériennes.

« Pumpkin-head » n'existe pas vraiment en anglais mais on peut déduire d'après le contexte qu'il signifie « lâche ». « Citrouillard » est une véritable trouvaille, car il permet de de conserver l'image de la « citrouille » tout en gardant le sens principal avec « trouillard ».

Le traducteur a choisi de rendre le prétérit fautif « caught » par un néologisme « attrimer », formé à partir d' « attraper » et « arrimer », qui est de plus un clin d'œil au lexique fluvial du roman.

Le mot-valise « immenstrueux » est composé d' « immense » et de « monstrueux » et rend bien l'imagination et la capacité d'exagération des plus jeune, tout à fait dans l'esprit du de la tournure superlative anglaise « monstrous big ».

« Mathusalimbécile » suit l'anglais et permet de décrire quelqu'un comme le plus vieil idiot de la planète.

« Onreasonable » est la transcription en *eye dialect* de « unreasonable », qui signifie donc « déraisonnable ». « Trésonnable » mixe « très » et « raisonnable » et rend bien le sens tout en attirant l'attention sur une tournure fautive.

« Miséricordivine » allie « miséricorde » et « divine » et permet de créer une sorte de supplique interminable et inédite.

« Chicote » est la fusion intéressante et ludique de « chicane » et « chipote », deux termes sémantiquement assez proches.

- **Autres créations :**

➤ it's the beatenest thing I ever struck (p. 84)	➤ J'ai jamais rien entendu de plus superlifiquant (p. 117)
➤ Warn't dat the beatenes' notion in de wor'l ? (p. 88)	➤ Si c'était pas l'idée la plus hurluberle du monde ? (p. 122)
➤ all that petting that was going on around that duke (p. 140)	➤ salade-malecs (p. 204)
➤ it was the worst mixed-up thing you ever see (p. 210)	➤ c'était le pire broglio (p. 309)
➤ so I got home a heap too quick for that length of a trip (p. 235)	➤ alors je suis rentré très en retôt pour un trajet aussi long (p. 347)
➤ looked all puzzled to death (p. 207)	➤ il paraissait tout simplement perplexé à mort (p. 305)

Les deux premiers néologismes rendent le même mot anglais « beatenest » dont le sens est assez flou. Même s'il est difficile de dire d'où vient « superlifiquant », il laisse transparaître une énergie et un enthousiasme indéniables. Le mot sonne un peu comme une formule magique qui fait qu'on l'associe à « abracadabrant » par exemple. « Hurluberle », adjectif formé à partir d'hurluberlu, est dans le même esprit et évoque un étonnement extrême.

« Salade-malecs » fait également sourire, il est évident que Huck ne pouvait que buter sur ce mot étranger et serait incapable de retrouver l'orthographe et la prononciation de « salamalec ».

« Retôt » est une autre création de B. Hoepffner et, en quelque sorte, sa signature, puisque il dit essayer de la glisser dans chacune de ses traductions. Le lecteur appréciera assurément la trouvaille, « retôt » étant d'une logique imparable par rapport à « retard ».

Le verbe « perplexer » n'existe pas, le Trésor de la Langue Française indique qu'il s'agit d'un hapax utilisé par Verlaine. B. Hoepffner lui fait donc perdre son statut !

3.2.4.2 Les expressions imagées

Nous allons à présent étudier la façon dont B. Hoepffner a abordé la question des expressions idiomatiques, abondantes dans le roman. L'anglais (l'américain) posséderait quelque 4000 locutions idiomatiques contre 2300 en français, mais ce nombre n'est qu'une estimation et il en existe certainement beaucoup plus. Le Petit Robert définit l'expression idiomatique de la façon suivante : « Forme ou locution propre à une langue, impossible à traduire littéralement dans une autre langue de structure analogue ». Cette définition de l'équivalent anglais « idiom » nous semble plus parlante : « an expression whose meanings cannot be inferred from the meanings of the words that make it up¹⁸¹ ». En effet, ces expressions ont un sens imagé, parfois difficile à comprendre si on ne se fonde que sur la signification des mots. On pense par exemple à l'expression anglaise bien connue « it's raining cats and dogs ». La traduire littéralement serait bien entendu absurde.

La langue de Twain est une langue très imagée, l'auteur n'hésitant pas à inventer ses propres locutions idiomatiques, détourner le sens de certaines existantes ou jouer sur leur degré de figement. Souvent, le comique naît du jeu entre sens littéral et sens figuré.

Les expressions idiomatiques sont donc caractéristiques d'une culture. Elles donnent de l'énergie et de la couleur à une langue, permettent de se représenter plus facilement une idée ou une sensation. Elles vont jouer un rôle privilégié et donner cette impression d'oralité, de langage spontané. Elles peuvent appartenir à plusieurs niveaux de langue

¹⁸¹ <http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=idiom>

mais trouvent leur pleine expression dans les tournures familières, populaires ou argotiques. Ce sont elles qui explorent le plus les richesses d'une langue ainsi que sa capacité métaphorique.

Elles permettent en outre de caractériser et d'identifier les personnages : en effet, Huck, de par son jeune âge, emploiera plus facilement certaines expressions, qui seront à l'inverse considérées comme trop « candides » par d'autres personnages moins innocents. Ces locutions sont aussi révélatrices du niveau d'instruction du locuteur : certains personnages, par exemple, vont employer une locution dans le mauvais contexte ou modifier l'un de ses éléments parce qu'ils ne maîtrisent pas suffisamment bien le langage, etc.

Il était important de faire sentir au lecteur que certaines expressions ne sont pas naturelles et sont du cru de Twain. Toutefois, le calque n'étant pas possible à chaque fois, le traducteur a dû en remplacer un certain nombre par des tournures de son cru.

Par ailleurs, nous avons constaté que la langue de Twain, bien que très familière, n'était jamais vulgaire et très rarement argotique. Il ne faut pas oublier que le narrateur est un enfant et que la naïveté de son regard est l'atout majeur de Twain pour dénoncer les travers de son époque. Il fallait donc veiller à ne pas employer d'expressions trop grossières dans la traduction sous peine de déformer le ton général du roman. De toute façon, B. Hoepffner avait exprimé sa réticence à l'idée d'employer des termes argotiques, ceux-ci vieillissant trop vite.

- **Expressions inventées, détournées, déformées par M. Twain :**

Nous allons commencer par étudier la façon dont a procédé B. Hoepffner pour traduire les expressions imagées qui sont du cru de M. Twain et dont le sens paraît parfois quelque peu hermétique au traducteur ainsi qu'aux lecteurs contemporains.

- | | |
|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| ➤ He warn't no more quality than a mud-cat (p. 125) | ➤ Il était pas plus de la haute qu'une barbotte brune (p. 178) |
|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|

Cette métaphore est du cru de Twain, le « mud-cat » étant le terme générique pour désigner les poissons-chats du Mississippi. Il s'agit donc d'un poisson extrêmement répandu et Twain, par cette métaphore, souhaite insister sur la banalité et la vulgarité de Pap Finn. Toutefois, le terme de « poisson-chat » véhicule une image trop sympathique en français et n'aurait pas convenu. « Brune » fait écho à « mud », évoque la noirceur de l'âme et la saleté et accentue le fait que Pap Finn est un peu la lie de l'humanité. En outre, la « barbotte brune » est un poisson d'eau douce d'Amérique du Nord ce qui permet de rester fidèle au contexte américain du roman. B. Hoepffner réussit une métaphore unique et pourtant compréhensible, tout à fait dans la lignée de celle de Twain.

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ➤ Dern your skin , ain't the company good enough for you ? (p. 139) | ➤ Que voilà un plaisant Robin , la compagnie n'est pas assez bonne pour toi, alors ? (p. 202) |
|----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Un dictionnaire de dialectes anglais en ligne définit « dern » comme « daring, fierce, wild¹⁸² ». On pourrait sans doute, au vu du contexte, l'apparenter à une expression du genre « who do you think you are ». Cependant, la traduction française est quelque peu

¹⁸² http://www.archive.org/stream/englishdialectdi02wrig/englishdialectdi02wrig_djvu.txt

surprenante. Le Trésor de la Langue Française définit l'expression « être un plaisant Robin » comme être un « hoomme de peu, prétentieux et sot¹⁸³ » et indique qu'il s'agit d'une expression vieillie du XIX^e siècle et appartenant au registre familier. Si le registre, l'époque et même le sens sont respectés, l'expression, qui nous était inconnue, nous a paru atténuer quelque peu l'original, qui avait quelque chose de plus violent.

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>➤ So the duke got out his book and read the parts over in the most splendid spread-eagle way (p. 145)</p> | <p>➤ Alors le duc a sorti son livre et récité les rôles avec grande levée de boucliers des plus splendide (p. 213)</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

« Spread-eagle » est une position évoquant un aigle aux ailes déployées ; métaphoriquement, l'expression connote quelque chose de majestueux. « Levée de boucliers », par contre, est utilisé pour exprimer l'idée de rébellion, de tollé. On ne saisit pas tout de suite le rapport entre original et traduction. Peut-être faut-il comprendre « levée de boucliers » au sens littéral et imaginer un mouvement très ample qui reprendrait l'idée de l'aigle déployant ses ailes. Ou tout simplement faut-il y voir la capacité parfois limitée de Huck à justement s'exprimer de façon métaphorique. Ce choix nous paraît cependant l'un des plus discutables de Hoepffner qui aurait sans doute pu rester plus proche de l'anglais et imaginer une traduction reprenant l'image de l'oiseau, peut-être tout simplement « et on aurait dit un paon qui faisait la roue tellement il était magnifique ».

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>➤ And so he went on, calling Sherburn everything he could lay his tongue to. (p. 157)</p> | <p>Et il a continué comme ça, à traiter Sherburn de tous les noms qui lui venaient à la langue (p. 229)</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

¹⁸³ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3242125335;r=1;nat=;sol=0;>

Une fois encore Twain a mélangé plusieurs expressions « to come to mind », « on the tip of the tongue », « take the word out of the mouth » pour en créer une tournure unique. Dans cet exemple, il reste très littéral puisque c'est bel et bien la langue qui permet de formuler les mots. L'image est amusante car elle donne une idée réelle de rapidité, le personnage a vraiment l'air de débiter des insultes à un rythme effréné comme si les mots arrivaient plus vite qu'il ne pouvait les prononcer. B. Hoepffner a eu raison de conserver cette image en français.

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| <p>➤ The king and the duke fairly laughed their bones loose (p. 168)</p> | <p>➤ Ils se sont plus ou moins épanoui la rate (p. 245)</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|

« To laugh one's bones loose » n'existe pas en anglais. Pourtant, pourrait-on dire, elle devrait, tant elle est évocatrice : si l'on peut rire à gorge déployée ou comme une baleine, pourquoi ne rirait-on pas à se rompre les os ? B. Hoepffner n'a pas voulu – ou pu – innover mais il est allé chercher une expression restant dans le même champ lexical de la médecine : « s'épanouir la rate ». Le *Bouquet des expressions imagées* de Claude Duneton explique que, dès la fin du XVI^e siècle, on pensait que la rate était responsable de diverses maladies et qu'il fallait la « décharger, l'épanouir par le rire¹⁸⁴ ». Son choix est tout à fait judicieux et l'effet comique est encore accentué par le « plus ou moins » de Huck.

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>➤ Music <i>is</i> a good thing ; and after all that soul-butter and hogwash, I never see it freshen up things so [...] (p. 178)</p> | <p>➤ La musique est une bonne chose ; et après toute cette assiettée d'âme pâteuse et d'inepties, j'ai jamais vu quelque chose d'aussi rafraîchissant [...] (p. 261)</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

« Soul-butter », une autre création de Twain, probablement dérivée de l'expression « to butter up », devient « assiettée d'âme pâteuse » en français. Huck est écoeuré par la tirade

¹⁸⁴ DUNETON, Claude, *Le bouquet des expressions imagées*, 1990, p. 247

du roi qui essaie de se faire passer pour le frère éploré afin de gagner la sympathie de l'assemblée. Le traducteur a choisi de rester dans le domaine culinaire, mêlant sens littéral et sens figuré. La métaphore rend bien tout ce que le discours du roi peut avoir d'indigeste. On perd toutefois quelque peu l'idée de flatterie qui aurait pu être suggérée par « âme mielleuse », par exemple.

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>➤ and if you'll believe me, she did give Hare-lip hark from the tomb ! (p. 188)</p> | <p>➤ croyez-moi si vous voulez mais elle a donné du grain à moudre à Joanna ! (p. 275)</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|

Cette expression, réutilisée par Joyce dans *Finnegan's Wake*, et auparavant par Twain dans *A Connecticut yankee in King Arthur's court*, pose un problème de compréhension certain. Elle est tirée d'une chanson d'Isaac Watts du XVIII^e siècle qui fut jouée à la mort du président George Washington en 1707. « Hark » signifie « écouter », c'est un verbe que l'on trouve notamment dans la Bible. L'expression signifie « apporter de l'eau à son moulin », qui aurait tout aussi bien pu être retenue par B. Hoepffner car peut-être plus courante. De plus, le mouvement du moulin est peut-être plus évocateur et plus puissant. L'image du grain à moudre semble atténuer l'anglais qui suscite tout de même une image très forte avec la tombe.

- | | |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| <p>➤ We would give them the cold shake (p. 219)</p> | <p>➤ On les laisserait dans leur jus (p. 324)</p> |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|

Une autre expression reprise par Joyce dans *Finnegan's Wake*, qu'il faut sans doute comprendre comme variante de « To give someone the cold shoulder », c'est-à-dire lui « battre froid ». La traduction s'inscrit tout à fait dans l'esprit de Twain, ajoutant en plus

une petite nuance, en sous-entendant que les deux escrocs (le duc et le roi) sont dans une situation très délicate et que Huck et Jim entendent bien les abandonner à leur triste sort.

➤ **Dry as a powder horn** (p. 225)

➤ **Aussi sec qu'un coup de trique** (p. 333)

Nous avons trouvé « dry as a powder horn » dans un texte de Davy Crockett¹⁸⁵, personnage très populaire aux États-Unis, dans lequel l'expression est synonyme de « assoiffé ». Dans le texte de Twain, elle correspond plus à « ne pas avoir un sou en poche », qui reste toutefois sémantiquement très proche de ne rien avoir à se mettre sous la dent. L'expression française retenue par Hoepffner date de la fin du XIX^e et signifie « être excessivement maigre ». Elle présente l'avantage d'être formée sur le même modèle que l'expression anglaise et ainsi de conserver le rythme saccadé de la phrase.

➤ **Just keep a tight tongue in your head**
(p. 226)

➤ **Garde ta langue bien tranquille dans ta bouche** (p. 335)

La langue était décidément un organe source d'inspiration pour Twain, cette image est particulièrement amusante car la langue se trouve tout d'abord dans la bouche avant d'être dans la tête ce qui produit une image mentale assez curieuse, mais une fois de plus dénotant l'usage approximatif du langage figuré par le locuteur. « Garder sa langue dans sa tête » ne conviendrait vraiment pas en français et on obtient un effet décalé et humoristique semblable en remplaçant « tête » par « bouche ».

¹⁸⁵ <http://historymatters.gmu.edu/d/5820/>

➤ Why cert'nly, it would work, **like rats a-fighting**. But it's too blame' simple ; there ain't nothing to it. (p. 242)

➤ Mais naturellement, qu'il est bon, c'est un plan à **la mistanflûte**. Mais il est sacrément trop simple ; y a pas de challenge (p. 356)

« Mistanflûte » signifie « de travers¹⁸⁶ ». On le rattache naturellement au monde de l'enfance, mais d'une enfance relativement éloignée dans le temps, car personne ne l'emploierait aujourd'hui. La traduction de B. Hoepffner vient éclairer la métaphore anglaise, assez obscure du fait de son apparente contradiction : Tom Sawyer dit que le plan fonctionnerait mais se contredit immédiatement après en le comparant à des rats qui se battent, c'est-à-dire à quelque chose évoquant le désordre et l'anarchie. Cette phrase est caractéristique de l'esprit du jeune garçon qui rejette obstinément toute idée d'efficacité pratique, préférant se lancer dans des aventures abracadabrantiques. Peut-être la traduction de B. Hoepffner fait-elle perdre quelque peu l'absurdité du comportement de Tom mais elle reste amusante et tout à fait dans le ton du roman.

➤ It's **as simple as tit-tat-toe, three-in-a-row** (p. 243)

➤ C'est du tout mâché, aussi simple **qu'un-deux-trois au morpion** (p. 358)

Le morpion est le jeu de l'enfance par excellence. Ne nécessitant qu'un bout de papier et un crayon, il est facile à mettre en place, dans une salle de classe par exemple. La métaphore fonctionne très bien dans les deux langues, avec un petit ajout de la part du traducteur « c'est du tout mâché », tournure familière qui renforce l'idée de facilité.

➤ [...] and said she didn't *care*, and warn't agoing to **bullyrag the rest of her soul about it** [...] (p. 262)

➤ [...]et elle a dit qu'elle s'en contrefichait, et qu'elle allait pas **faire danser une gaillarde à son âme** à ce sujet [...] (p. 388)

¹⁸⁶ <http://www.metronimo.com/fr/argot-musical/490.htm>

« To bullyrag one's soul », si l'expression existait, signifie littéralement « malmener son âme » et donc s'apparenterait à « se mettre martel en tête ». La traduction de B. Hoepffner est une véritable trouvaille : la gaillarde est une danse vigoureuse qui se trouve dans l'expression « je vous danserai une gaillarde sur le ventre » qui signifie « menacer », selon le *Bouquet* de C. Duneton. Si l'idée de menace est absente, l'image mentale ainsi suscitée est extraordinaire de vivacité, plus que la version anglaise même, le lecteur ne peut manquer de s'en délecter.

➤ [...] and I'll lay I'll **tan the Old Harry out o' both o' ye** ! (p. 291)

➤ [...] et je vous jure que je vais vous **tanner le cuir de toutes les couleurs** (p. 432)

Une fois encore Twain semble être le seul à employer cette expression, « the Old Harry » étant l'un des nombreux noms du diable¹⁸⁷. B. Hoepffner a opté pour une solution plus idiomatique, « tanner le cuir », conjuguée à l'expression « en faire voir de toutes les couleurs », qui fonctionne très bien.

➤ Why, it's because you ain't one of these **leather-face people**. I don't want no better book than what your face is (p. 201)

➤ C'est que vous êtes pas une de ces personnes **au visage de bois**. Je ne connais pas de meilleur livre que votre visage (p. 293)

« Leather-face people » peut sembler assez obscur au premier abord mais la suite du contexte permet d'en comprendre le sens : Mary-Jane n'est pas quelqu'un d'hypocrite, on peut lire sur son visage comme dans un livre. Le Trésor de la Langue Française nous apprend que le traducteur a repris une expression du XIX^e siècle utilisée par Eugène Sue dans *Les mystères de Paris* et qui signifie trouver porte close. On peut établir un parallèle

¹⁸⁷ <http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/Old+Harry?cx=partner-pub-0939450753529744%3Av0qd01-tlq&cof=FORID%3A9&ie=UTF-8&q=Old+Harry&sa=Search#922>

entre une porte close et un visage clos et déduire le sens. Si le lecteur ne connaît pas l'expression il pourra faire le rapprochement avec « langue de bois » qui rejoint l'idée de Twain, Mary-Jane n'est pas personne à mentir ou faire semblant, elle dit ce qu'elle pense.

- **Expressions inventées, détournées, déformées par B. Hoepffner :**

Twain aimait inventer des expressions, B. Hoepffner a dû marcher sur ses traces. Nous avons souligné l'utilité de la compensation, ce qui explique pourquoi, parfois, le texte anglais ne contient ni image ni métaphore mais le traducteur a tout de même choisi d'en employer une pour compenser ce qu'il n'a pas pu faire quelques lignes plus haut. Tout comme Twain, Hoepffner a détourné, déformé certaines expressions pourtant figées dans notre langue.

➤ Buck said she could **rattle off poetry like nothing**. (p. 123)

➤ Buck disait qu'elle pouvait **débiter des poèmes comme un moulin** (p. 176)

À cet endroit, B. Hoepffner a opté pour la juxtaposition de deux tournures de sens similaire pour créer une expression unique. « Débiter » se serait suffi à lui-même, mais en y ajoutant une partie de l'expression « être un moulin à paroles », il crée la surenchère et donc l'effet comique.

➤ **as polite as pie** (p. 22)

➤ **aussi polis qu'un miroir** (p. 23)

Si l'expression « as polite as pie » est une variante de « easy as pie » qui signifie agréable et facile à vivre, « aussi polis qu'un miroir » est en revanche du cru de B. Hoepffner. Le

traducteur joue sur les homonymes de « polis », qui peut avoir le sens de « lisse » ou de « courtois » et donc sur le sens littéral et le sens figuré.

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| ➤ you ain't the only person that's been snaked down wrongfully out 'n a high place (p. 141) | ➤ t'es pas la seule personne qu'on a jetée à tort du haut de l'échelle (p. 204) |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|

Dans cet autre exemple, nous voyons que le traducteur avait en tête l'idée d'échelle sociale, que le roi cherche désespérément à gravir, et il s'en est servi pour créer une métaphore au sens très littéral. L'image est très vivante, pleine d'humour, on pense par exemple à des personnages de dessins animés qui font toujours des chutes épiques ou encore une mésaventure qui aurait bien pu arriver à Charlie Chaplin.

- | | |
|----------------------------------------|----------------------------------------------|
| ➤ that's infernal mean (p. 112) | ➤ ce sont des cœurs de roche (p. 158) |
|----------------------------------------|----------------------------------------------|

Une fois de plus, Hoepffner a eu recours à une tournure idiomatique qu'il a un peu modifiée, pour rendre un emploi dialectal et familier, à savoir l'utilisation de l'adjectif comme adverbe et l'abus de superlatifs. Il s'est livré à une petite modification, remplaçant « pierre » par « roche », qui suffit à caractériser le locuteur et toujours donner cette impression que ce dernier ne maîtrise pas tout à fait les ressources stylistiques de sa langue.

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| ➤ I went to thinking out a plan, but only just to be doing something (p. 241) | ➤ Je me suis mis à réfléchir à un plan, mais seulement pour marronner un peu (p. 356) |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|

Dans cet exemple, il extrait le verbe d'une tournure figée « faire marronner qn », c'est-à-dire le « faire attendre plus que la politesse et la raison ne le permettent » datant du XIX^e siècle et l'emploie tel quel. Le verbe « marronner » existe bien dans un emploi intransitif mais il signifie « vivre en esclave marron », ce qui, vu le contexte du roman, n'est sans doute pas un hasard. Peut-être est-il allé un peu trop loin mais l'emploi de ce verbe précis par Huck renforce le lien d'amitié qui l'unit à Jim et suggère que les deux personnages sont au fond très semblables, idée qui ne manquera pas d'être reprise dans d'autres chapitres.

- | | |
|---------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| ➤ That was the thing that was too many for me (p. 242) | ➤ Tout ce qu'y me disait, c'était de l'iroquois pour moi (p. 357) |
|---------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|

Le traducteur se livre ici à une adaptation de l'expression familière « être du chinois », qui a souvent été détournée de la sorte. L'emploi du mot « iroquois » s'explique naturellement par le contexte historique du roman, avec en arrière-plan la Conquête de l'Ouest, les territoires Indiens, etc. Nul doute que la formule séduira un jeune lecteur et fera sourire le public plus âgé.

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| ➤ the rest of his speech was all the hottest kind of language (p. 40) | ➤ et le reste de son discours était dans un langage très relevé (p. 48) |
|------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|

Une fois encore, le traducteur joue sur le sens des mots, « relevé » pouvant vouloir dire « épicé, corsé » et traduit donc bien « hot » et donne l'impression que le langage de Pap n'est pas à mettre entre toutes les oreilles. Toutefois, l'adjectif s'emploie également pour désigner au contraire un style relevé, c'est-à-dire d'un niveau supérieur, dans ce cas-là il joue sur l'antinomie car le langage de Pap est précisément l'inverse du discours distingué et élégant.

- I see **I was out of the woods again** (p. 186)
- J'ai compris que **j'étais sorti des rapides** (p. 272)

Le traducteur aurait pu employer « ne pas être sorti de l'auberge », expression quelque peu anachronique puisque datant des années 1960, mais il a préféré une création, tout à fait justifiée vu le contexte fluvial. Il n'est pas surprenant que Huck associe sa vie sur le radeau et celle sur la terre ferme et se serve d'une métaphore empruntée au monde du premier pour décrire le second.

- **Expressions calquées sur l'anglais :**

➤ [...] nobody around ; everything as still as a mouse (p. 132)	➤ [...] il n'y a personne ; partout un silence de souris . (p. 189)
➤ I was most putrefied with astonishment when you give that smack (p. 238)	➤ J'ai été vraiment putréfiée d'étonnement quand tu m'as donné ce baiser (p. 352)
➤ [...] there she stood, a-beaming and a-smiling like a house afire (p. 232)	➤ [...] elle souriait et rayonnait comme une maison en feu (p. 343)
➤ [...] but in my opinion she had more sand in her than any girl I ever see (p. 202)	➤ [...] mais dans mon opinion y avait plus de chaux et de sable en elle que chez n'importe quelle fille que j'aie jamais rencontrée (p. 299)
➤ I was over the shoal water , now (p. 199)	➤ J'avais traversé les hauts-fonds , maintenant (p. 293)

Le traducteur utilise également le calque lorsqu'il est possible en français ou lorsqu'il est important de garder l'image de l'anglais..

La métaphore de la maison en feu est particulièrement surprenante, une maison en feu étant quelque chose de plus effrayant qu'agréable. Elle a quelque chose d'absurde et de poétique à la fois, un peu comme la « terre bleue comme une orange » d'Eluard et est si caractéristique du style de Twain que le traducteur ne pouvait faire autrement que la conserver.

Le silence de souris est beaucoup plus amusant et attendrissant que notre « silence de mort ». Huck est en enfant, un esprit innocent, il ne pense pas encore à la mort même s'il est confronté à des personnages violents tout au long du roman. De plus ce « silence de souris » évoque l'idée d'une manigance, de quelque chose fait en douce, ce qui est bien le cas puisque Sophia Grangerford s'est enfuie pour partir se marier avec le jeune homme de la famille rivale.

L'adjectif « putréfiée » a un fort effet comique tant il paraît exagéré et inapproprié. Il crée un décalage puisqu'il connote quelque chose de vraiment désagréable alors que l'étonnement peut être tout à fait positif ; en l'occurrence, il s'agit du baiser de Huck à la tante Sally lorsqu'il se fait passer pour son neveu Sid. La réaction de la tante est évidemment excessive et donc hilarante. Il fallait un adjectif aussi fort que « putréfiée » pour reproduire le même effet sur le lecteur.

Les hauts-fonds sont une « élévation du fond de la mer ou d'un cours d'eau, recouverte d'une eau peu profonde ou à fleur d'eau, dangereuse pour la navigation¹⁸⁸ ». Il était donc judicieux de garder l'image étant donné le contexte fluvial.

« À chaux et à sable » signifie être bâti solidement, ce qui reste bien dans l'idée de « to have sand » en anglais qui signifie avoir de la force de caractère. Une fois de plus, on constate la proximité du français et de l'anglais.

- « **Expressivité sonore**¹⁸⁹ » :

Le choix de certaines expressions retenues par B. Hoepffner peut également probablement s'expliquer par leurs sonorités amusantes et enfantines, proches de l'onomatopée et autres bruits qu'affectionnent les enfants. Ces expressions remplissent la

¹⁸⁸ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?25;s=3492798750;cat=0;m=haut-fond;>

¹⁸⁹ Expression empruntée à Michel Baillard dans : BALLARD, Michel, *op. cit.*, 2003, p. 124

double fonction de caractériser le langage de Huck et, en même temps, de présenter une forme ludique et attrayante pour le jeune public auquel cette traduction est évidemment également destinée.

➤ I couldn't make it out no way (p. 23)	➤ Je n'y ai jamais compris que pouic (p. 25)
➤ Before you could say Jack Robinson (p. 25)	➤ Avant même que t'aies le temps de dire ouf (p. 28)
➤ Then I won't have to tell no lies (p. 28)	➤ Je n'aurai pas besoin de raconter des craques (p. 33)
➤ You do beat all , for natural stupidity (p. 204)	➤ Toi, tu tiens le pompon pour ce qui est de la stupidité naturelle (p. 302)
➤ Drunk as a fiddler (p. 34)	➤ Bourré comme un coing (p. 41)
➤ It most give me the fan-tods (note : the shakes, the willies ; slang variant of "fantasy" (p. 53)	➤ Ça m'a fichu pas mal les chocottes (p. 67)
➤ It was nuts for the crowd (p. 208)	➤ C'était du nanan pour la foule (p. 307)

- **Expression moins connues ou vieilles :**

➤ and said we would waltz in on it (p. 242)	➤ J'ai dit qu'on ferait ça comme un pet sur une toile cirée (p. 356)
➤ Heathens don't amount to shucks , alongside of pirates, (p. 149)	➤ Les païens c'était peau de balle et balai de crin à côté des pirates (p. 218)
➤ They're in an awful peck of trouble , and – (p. 83)	➤ Ils sont dans une mouscaille terrible, et ... (p. 116)
➤ Don't be afeard (p. 34)	➤ Faut pas avoir les foies (p. 40)
➤ and I'll make him pungle , too (p. 33)	➤ et je le ferai poivrer (p. 38)
➤ Well, we hollered and took on (p. 84)	➤ Eh bien, on a hurlé, et on a battu morasse (p. 117)
➤ O, this ain't bully nor noth'n ! O, no, I reckon not ! Why, Biljy, it beats the Nonesuch , don't it ! (p. 179)	➤ Oh, mais tout ça, c'est même pas du gâteau ni rien, ! Oh non, je le pense pas ! Tu comprends, Bilvat, c'est de la roupie de sansonnet , pas vrai ! (p. 263)
➤ [...] and went sneaking back on my tip-toes (p. 52)	➤ [...] je suis reparti en tapinois et sur la pointe des pieds (p. 65)

<p>➤ [...] when somehow or another a little report got around, last night, that I had a way of puttin' in my time with a private jug, on the sly (p. 138)</p>	<p>➤ [...] quand, d'une façon ou d'une autre, une vague rumeur a vadrouillé hier soir, selon laquelle j'avais comme l'habitude de passer le temps à la sourdine avec une bouteille privée (p. 201)</p>
<p>➤ I warn't feeling very brash, there warn't much sand in my craw (p. 52)</p>	<p>➤ J'étais pas bien fier de moi, pas de quoi me mirer dans mes plumes (p. 65)</p>
<p>➤ A first-class show (p. 151)</p>	<p>➤ Un spectacle de première bourre (p. 221)</p>

B. Hoepffner dit avoir largement utilisé les dictionnaires de C. Duneton qui ont l'avantage de recenser des expressions imagées classées de façon thématique et couvrant une période de plusieurs siècles. Comment, sinon, lui serait-il venu à l'idée d'employer une expression telle que « comme un pet sur une toile cirée » dont l'humour quelque scatologique aurait sans doute ravi le jeune garçon qu'était Huck et délectera à coup sûr les lecteurs d'aujourd'hui. Quant à « Les païens c'était peau de balle et balai de crin à côté des pirates », elle crée une assonance tout à fait bienvenue avec païens/peau/pirates qui permet de rythmer et de marteler la phrase, accentuant sa connotation péjorative.

Le rôle de ces expressions un peu moins connues est en outre d'ancrer le récit dans une réalité plus éloignée, afin qu'il ait un petit air daté, sans toutefois poser de problème de compréhension au lecteur contemporain. Il s'agit de suggérer une époque un peu lointaine, de faire voyager le lecteur grâce à la langue. Toutes ces expressions se comprennent bien grâce au contexte et permette de faire (re)découvrir des locutions un peu oubliées, de les réactualiser, et de leur donner une nouvelle vie.

3.3 Évaluation de la traduction de Bernard Hoepffner

Nous voici parvenus à la conclusion de notre travail. Notre analyse, qui se voulait la plus exhaustive possible, a permis de mettre en lumière la grande créativité dont a fait preuve B. Hoepffner pour réinventer la langue de M. Twain en français. Il a su tirer profit de toutes les ressources visuelles, grammaticales et lexicales de la langue française pour retrouver l'oralité du style de l'auteur. Il a ainsi réussi une traduction ludique, qui plaira sans doute aussi bien aux personnes de 7 ans que de 77 ans. Il a fait preuve d'audace en malmenant la langue française, ce que n'avaient pas osé les précédents traducteurs qui avaient aseptisé, neutralisé et corrigé la langue volontairement fautive de Twain, tout en évitant l'écueil d'écrire un texte illisible. Sa traduction est au contraire étonnante de fluidité. Il a produit un texte littéraire d'une grande qualité, confirmant ainsi l'idée que le traducteur est également un auteur.

Il a su en outre su recréer avec bonheur le langage enfantin, avec sa spontanéité et l'incessant va et vient entre sens littéral et sens figuré, source de comique et de poésie, sans que les personnages aient l'air ridicules ou niais. Sa traduction mêle des expressions provenant d'une période qui s'échelonne entre le XIX^e siècle et notre époque et est émaillée çà et là de quelques petites touches américanisantes, tout en étant pourtant étonnamment homogène.

B. Hoepffner semble avoir réussi à écrire dans le « français sans âge » auquel il aspirait. Grâce à lui, nous avons une idée plus précise de l'influence de Twain sur la langue américaine. Il nous rappelle que la langue est un organisme vivant et non figé par des règles immuables, une langue qui peut s'enrichir au contact d'autres langues et d'autres cultures ce qui est au fond l'enjeu même de la traduction.

On pourrait lui reprocher d'avoir quelque peu délaissé le problème du *Black English*, se contentant d'élider les syllabes finales en « r ». Il avait pourtant précisé dès le début qu'il inventerait la langue des Noirs du Mississippi, car leur idiome ne pouvait être comparé à aucun autre. La question que nous nous posons est : sa traduction en a-t-elle souffert pour autant ? Nous ne le pensons pas. En effet, l'une des caractéristiques principales des précédentes traductions était que l'on faisait souvent s'exprimer Jim en langage « petit-nègre », ce qui avait toujours une connotation un peu méprisante et véhiculait une sorte de cliché colonialiste auquel il était temps de mettre un terme. En outre, ces traductions déformaient souvent les paroles de Jim, supprimant les passages pouvant montrer son intelligence ou son humanité et visaient à le ridiculiser. La traduction de B. Hoepffner ne sombre dans aucun de ces travers, avec lui pas de censure ni de réécriture. Sent-on l'identité noire dans son texte ? C'est une question que l'on est en droit de se poser. Mais au fond qu'est-ce que l'identité noire ? Le message de Twain dans *Huckleberry Finn* est avant tout de faire comprendre à ses lecteurs que Jim est un être humain, au même titre que les autres personnages du roman. Il parle avec son cœur, il commet des maladresses d'expression parce qu'il n'a pas reçu d'éducation, il comprend certaines choses et pas d'autres, il est à la fois superstitieux et rusé et surtout se révèle un ami fidèle et reconnaissant. Il est en quelque sorte le père que Huck n'a pas eu, il lui apprend les valeurs humaines. Telle est, à notre avis, la seule identité que ses paroles doivent exprimer.

Toutefois, la porte reste ouverte. Un jour peut-être un traducteur essaiera d'intégrer le français créolisé au roman, il sera alors temps d'étudier son travail et d'en tirer les conclusions.

Dans *Huckleberry Finn*, langue dialecte et style se mêlent et ne font plus qu'un, se modèlent l'un autre sans qu'aucun des deux ne prennent jamais le dessus, c'est la langue qui crée le style et le style qui crée la langue.

Conclusion générale

L'heure est venue de tirer les conclusions de notre travail et de faire le point sur ce que nous avons appris sur cette traduction en particulier, et sur la traduction en général.

Ce travail nous a tout d'abord permis de prendre encore plus pleinement conscience de l'importance de la traduction et de ses ambassadeurs, les traducteurs. En effet, comme nous l'avons vu dans les deux premières parties de notre travail, la traduction – littéraire dans notre cas – a bel et bien une sorte de pouvoir de vie et de mort sur une œuvre, décidant de son rayonnement dans les cultures cibles. C'est ce qui a fait qu'un roman comme *Huckleberry Finn*, salué par les plus grands écrivains américains, étudié dans les universités, n'a pas eu la fraction de la même reconnaissance dans les pays francophones, en grande partie parce qu'on l'avait confiné très tôt au rayon pour la jeunesse et qu'il avait été traduit en conséquence. Certes, toute traduction ne s'intègre pas de la même façon au « polysystème littéraire » de la langue-cible, pour reprendre les mots d'Even-Zohar, et il y a bien des traductions considérées comme « secondaires ». Pourtant, quand le texte traduit a eu – et a toujours – une influence majeure dans le polysystème littéraire de la culture d'origine, le traducteur ne se doit-il pas de tout mettre en œuvre pour que d'autres cultures puisse le découvrir elles aussi et s'enrichir à son contact ?

Cette retraduction a fait une entrée très remarquée dans le monde littéraire et a valu à son auteur des critiques enthousiastes mais il reste bien entendu encore à déterminer si son texte, si excellent soit-il, réussira à ramener durablement le chef-d'œuvre de Twain au premier plan et à faire oublier plus d'un siècle de traductions aseptisées et édulcorées.

Quoi qu'il en soit, le travail de B. Hoepffner souligne plus que jamais la nécessité de retraduire des œuvres, pour tout ce qu'elles ont encore à nous apporter et à nous faire

découvrir, non seulement sur des langues ou des cultures étrangères, mais aussi sur notre propre langue et notre propre culture.

Par ailleurs, le but de notre travail était d'étudier la démarche créative d'un traducteur confronté à l'une plus grandes des difficultés de traduction : le problème posé par les différents dialectes du roman. Cette difficulté, toutefois, s'est vue relativement vite résolue, lorsque notre analyse nous a permis de comprendre que traduire *Huckleberry Finn* allait bien au-delà d'une simple impossibilité de correspondance langue à langue. En effet, M. Twain ne s'est pas contenté d'écrire un texte en voulant reproduire le plus fidèlement possible tel ou tel dialecte. Il s'est avant tout servi de ces tournures vernaculaires pour créer une « langue américaine », celle qui évoque aussi bien la Conquête de l'Ouest ou la Prairie que d'autres épisodes moins glorieux, comme l'esclavage ou la ségrégation, la langue des communautés rurales des Etats du Sud avec ses personnages parfois un peu rustres, racistes, voleurs mais également au grand cœur, épris de liberté, et qui reconnaissent les valeurs de l'amitié, de la loyauté, en somme une belle métaphore de l'Amérique, capable du meilleur comme du pire. C'est donc avant tout un style qu'il fallait traduire, un style qui transforme la langue, l'invente au gré des lignes et où l'humour, la satire et la poésie se côtoient.

Le traducteur qui s'est attelé à la retraduction s'est donc vu investi d'une mission : laisser entrevoir au lecteur un peu de cette révolution linguistique opérée par Twain il y a cent cinquante ans. En même temps, il se trouvait en quelque sorte libéré car dispensé de devoir trouver un quelconque équivalent français aux différents dialectes du roman, notamment le plus problématique, le *Black English*.

À partir de cet instant, le terrain était préparé pour mettre à profit cette fameuse « créativité », à laquelle aspire tout traducteur débutant et un tant soit peu idéaliste. Faute de ne pouvoir identifier chaque élément de la traduction comme étant le langage

d'un paysan du Sud, ou d'un esclave noir du milieu du XIX^e siècle, le traducteur a dû inventer une langue, à grands renforts de néologismes ou d'expressions idiomatiques remodelées, en la saupoudrant çà et là de petites touches américanisantes. Il a pu ainsi s'approcher de ce qu'avait accompli Twain avant lui et toucher à la création. Il n'avait pas d'autre choix, sous peine de retomber immédiatement dans les travers des traductions précédentes qui avaient systématiquement neutralisé, corrigé, transformé le texte original pour en faire une sorte de Comtesse de Ségur à l'américaine. Mais sa traduction, si jubilatoire et réjouissante soit-elle, pose sans doute la question des limites en traduction. Si l'on peut tout se permettre en littérature, peut-on tout se permettre en traduction ? Où s'arrête la traduction, où commence la réécriture ? « Jusqu'où aller trop loin » ?

Le traducteur est un auteur mais il n'est pas l'Auteur, il ne doit pas l'éclipser. Nous ne pensons pas que B. Hoepffner ait éclipser M. Twain mais il nous a assurément donné envie de découvrir le texte original, nous a régalé avec un livre méconnu, nous a laissé entrevoir l'homme d'esprit – et de cœur – extraordinaire qu'était Twain, nous a fait goûter à son humour inimitable, nous a donné un aperçu de son imagination inépuisable lorsqu'il s'agissait de transformer la langue anglaise.

En dernier lieu, sa traduction pose la question du pouvoir du traducteur sur la langue : comme l'auteur, il la modèle, il la transforme, il l'invente. Certes, la plupart des néologismes de la version française ne passeront sans doute pas à la postérité et resteront des trouvailles ponctuelles, nul doute toutefois qu'ils raviront nombre de lecteurs. Cette traduction montre tout de même que la transformation de la langue française est engagée, notamment avec l'arrivée de la langue des cités ; il y aura sans doute de plus en plus de B. Hoepffner qui voudront à leur tour malmener, transformer la langue française pour continuer à la faire évoluer, et tout simplement, à la faire vivre.

Bibliographie

a- Monographies

BALLARD, Michel, *Versus : la version réfléchie. Repérages et paramètres*, Ophrys, Paris, 2003, 283 p.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984, 311 p.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1995, 278 p.

BROOK, G. L., *English dialects*, Deutsch, London, 1963, 232 p.

CABAU, Jacques, *La prairie perdue*, Le Seuil, Paris, 1981, 376 p.

CALVINO, Italo, *La machine littérature : essais*, Le Seuil, Paris, 1984, 258 p.

CLEMENS, Samuel L., HOWELLS, William, D., *Mark Twain-Howells Letters, The Correspondence of Samuel L. Clemens and William D. Howells, 1872-1910. Vols. 1 & 2*, Belknap Press, Cambridge (Mass.), 1960, 971 p.

CHUQUET, Hélène, PAILLARD, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, Ophrys, Paris, 1989, 451 p.

CLEMENS, Suzy, *Papa: an intimate biography of Mark Twain*, Garden City, New York, 1985, 236 p.

DOYNO, Victor A., *Writing Huck Finn: Mark Twain's creative process*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1991, 292 p.

HEMINGWAY, Ernest, *Green hills of Africa*, Charles Scribner's Sons, New York, 1963, 304 p.

JONES, Gavin Roger, *Strange talk: the politics of dialect literature in Gilded Age America*, University of California Press, Berkeley, 1999, 299 p.

LAVOIE, Judith, *Mark Twain et la parole noire*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2002, 228 p.

MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1994, 109 p.

ROUX-FAUCARD, Geneviève, *La traduction et à la retraduction du texte littéraire narratif, les métamorphoses de Kafka et de quelques autres*, Presses univ. du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2004, 852 p.

STEINER, George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, Paris, 1998, 704 p.

TWAIN, Mark, *Adventures of Huckleberry Finn*, ed. Thomas Cooley, A Norton Critical Edition (3^e édition), New York, 1999, 398 p.

TWAIN, Mark, *Aventures de Huckleberry Finn*, traduit de l'anglais par Bernard Hoepffner, éditions Tristram, Auch, 2008, 437 p.

TWAIN, Mark, *Les aventures de Huckleberry Finn*, traduit de l'anglais par Suzanne Nétillard, éditions Messidor/La Farandole, Paris, 1973, 360 p.

TWAIN, Mark, *Les aventures de Huckleberry Finn*, traduit de l'anglais par André Bay, éditions Robert Laffont, Paris, 1990.

SEWELL, David R., *Mark Twain's languages. Discourse, dialogue and linguistic variety*, University of California Press, Berkeley, 1987, 225 p.

STONE, Albert E., *The innocent eye: childhood in Mark Twain's imagination*, Archon Books, New York, 1961, 289 p.

WOLFRAM, Walt, SCHILLING-ESTES, Natalie, *American English*, Blackwell, Oxford, 1998, 398 p.

b- Contributions

BERMAN, Antoine, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », in : BERMAN, Antoine, GRANDEL, Gérard, JAULIN, Annick, MAILHOS, et al., *Les tours de Babel*, éditions Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985, pp.

BERMAN, Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », in : *Retraduire*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1990, pp. 1-9 (Coll. Palimpsestes n°4)

CARPENTIER, Godeleine, « Traduire la forme, traduire la fonction », in : Michel Ballard (éd.), *La Traduction plurielle*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1990, pp.

DEMANUELLI, Claude, « Glissement progressif vers...le texte d'oralisation », in : BALLARD, Michel (éd.), *La traduction à l'université. Recherche et propositions didactiques*, Université Charles de Gaulle, Lille, 1993, pp

GOUANVIC, Jean-Marc, « L'adaptation et la traduction : analyse sociologique comparée des *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain (1948-1960) », in : *De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2004, pp. 151-173 (Coll. Palimpsestes n° 16)

JAKOBSON, Roman, « Closing statements : Linguistics and Poetics », in T. A. Sebeok (ed.) : *Style in language*, New York, 1960, pp. 350-377

HOEPPFNER, Bernard, « Retrouver la corp-oralité » ; in : *Assises du roman 2009, le roman : hors frontières*, Christian Bourgeois, Paris, 2009, pp.

MAVRODIN, Irina., « Retraduire Dickens », in : *Septième Assises de la Traduction littéraire*, Actes Sud, Arles 1990, pp. 76-80.

MCKAY, Janet H., « An art so high: Style in *Adventures of Huckleberry Finn* », in : Louis. J. BUDD, *New essays on Adventures of Huckleberry Finn*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pp.

c- Sites Web

AUDRERIE, Sabine, la-Croix.com : Livres – Mark Twain – LES AVENTURES DE TOM SAWYER, adresse URL : <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2351663&rubId=43500>; -Page consultée le 9/01/2010

CROM, Nathalie, « Mark Twain » enfin en français – Le fil livres – Télérama.fr, adresse URL : <http://www.telerama.fr/livre/enfin-en-francais,33687.php> -Page consultée le 9/01/2010

HOEPFFNER Bernard, « Translating in Transit – Traduction & Translation », adresse URL : <http://wvorg.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article44> -Page consultée le 9/01/2010

HOEPFFNER Bernard, « Portrait of the Translator as a Chameleon », adresse URL : <http://wvorg.free.fr/hoepffner/spip/spip.php?article49> -Page consultée le 23/01/2010

LEMENAGER Grégoire, « C'est Mark Twain qu'il ressuscite – Grand entretien avec Bernard Hoepffner (traducteur) », adresse URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cest-mark-twain-quil-ressuscite> -Page consultée le 9/01/2010

SKIBINSKA, Elzbieta, « La retraduction, manifeste de la subjectivité du traducteur », <http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Skibinska.pdf> -Page consultée le 4 avril 2010

Le site de la bibliothèque de l'Université de Virginie, adresse URL : <http://www2.lib.virginia.edu/etext/index.html> -Page consultée le 30 avril 2010

Le site de l'Université de Toronto, adresse URL : <http://homes.chass.utoronto.ca/~mcuddy/ENG359Y/Twain.htm> --Page consultée le 9/01/2010

Mark Twain quotations, adresse URL : <http://www.twainquotes.com> –Page consultée le 20 février 2010

Le site de Wikipedia, l'encyclopédie libre, adresse URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

Le site archive.org pour la version en ligne de la traduction de William Little Hughes, adresse URL : http://www.archive.org/stream/lesaventuresdeh00twai/lesaventuresdeh00twai_djvu.txt -Page consultée le 4 avril 2010

Le site about.com, page « Classic literature », adresse URL : http://classclit.about.com/od/adventurosofhuckleberry/a/huckfinn_writer.htm -Page consultée le 31 mai 2010

Le site Fricfrac Club, adresse URL : <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article267> –Page consultée le 12 juin 2010

Le site Table rase, adresse URL : <http://table-rase.blogspot.com/2007/04/dcouverir-sorrentino-entretien-avec.html> -Page consultée le 12 juin 2010

Le site des génériques TV, adresse URL : <http://www.generiques-tv.com/tom-sawyer-c-est-l-amerique.html> -Page consultée le 12 juin 2010

d- Dictionnaires

DUNETON, Claude, *Le bouquet des expressions imagées*, Le Seuil, Paris, 1990, p. 247
<http://www.websters-online-dictionary.org>

Le Nouveau Petit Robert, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaires le Robert, 2003

Le site Wordnet Princeton, adresse URL : <http://wordnet.princeton.edu/>

Le Trésor de la Langue Française Informatisé, adresse URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

The English Dialects Dictionary, adresse URL :
http://www.archive.org/stream/englishdialectdi02wrig/englishdialectdi02wrig_djvu.txt

Le Webster's Dictionary, adresse URL :
<http://www.websters-online-dictionary.org>

e- Autres supports

DVD *Jamel en scène*, Universal Pictures, 2002