



Master

2019

Open Access

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

"Los recuerdos del porvenir" : enjeux d'une (re)traduction à la fois
littéraire, historique et transculturelle

Bruegger, Manon

How to cite

BRUEGGER, Manon. 'Los recuerdos del porvenir' : enjeux d'une (re)traduction à la fois littéraire, historique et transculturelle. Master, 2019.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:123929>

Manon Bruegger

***Los recuerdos del porvenir :*
enjeux d'une (re)traduction à la fois littéraire,
historique et transculturelle**

Directrice de mémoire : Madame Nathalie Sinagra Decorvet

Jurée : Madame Samantha Cayron

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation (Département de traduction, Unité de français) pour l'obtention de la Maîtrise universitaire en traduction, mention Traduction spécialisée

Août 2019 (année académique 2018-2019)



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

**FACULTÉ DE TRADUCTION
ET D'INTERPRÉTATION**

Déclaration de non-plagiat

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

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

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

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

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

Nom et prénom : Bruegger Manon

Lieu / date / signature : Genève, le 6 juillet 2019, Bruegger

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de mémoire, Madame Nathalie Sinagra Decorvet, pour son précieux suivi, sa disponibilité et ses conseils. Je remercie également ma jurée, Madame Samantha Cayron, dont les connaissances sur le Mexique et ses spécificités linguistiques, distillées avec générosité, m'ont été d'une grande aide.

Enfin, un grand merci à Corentin Frésard pour sa relecture attentive.

Muchas gracias a mis amigas y amigos mexicanos quienes me hicieron descubrir su país y su cultura, y contestaron a mis numerosas preguntas con paciencia.

Table des matières

Introduction	5
1. La retraduction	6
1.1. Définition	6
1.2. Pourquoi traduire encore	7
1.3. Les « grandes traductions »	8
1.4. L'hypothèse de la retraduction	8
1.5. Les enjeux de la retraduction	9
2. Présentation de l'œuvre	10
2.1. L'œuvre	10
2.2. Présentation des traducteurs et de leurs traductions	19
3. Critique des traductions : cadre méthodologique	22
3.1. La méthodologie de Hewson	23
3.2. La méthodologie de Berman	25
3.3. La méthodologie de Risterucci-Roudnicky	26
3.4. Notre méthodologie	26
3.5. Choix des passages	29
3.6. Structure du commentaire	29
4. Analyse	30
4.1. Axe 1 : la mémoire et le temps	30
4.2. Axe 2 : la Révolution mexicaine	53
4.3. Axe 3 : l'enjeu transculturel	73
5. Conclusion	90
6. Bibliographie	93
7. Annexes	100
Annexe 1 : terminologie utilisée pour les analyses	100
Annexe 2 : note du traducteur, Alice Gascar	104

Introduction

Avant même de commencer les recherches de sujet pour notre mémoire, nous savions que nous voulions consacrer ce travail à la traduction littéraire de l'espagnol latino-américain vers le français. En effet, plusieurs voyages de plus ou moins longue durée sur le continent américain ont développé chez nous un enthousiasme tout particulier pour la culture bigarrée de ces pays ainsi que pour leur espagnol souvent parsemé de variantes régionales. C'est finalement sur un roman mexicain que notre choix s'est porté, et de surcroît, par brin de militantisme peut-être, un roman écrit par une femme : *Los recuerdos del porvenir* d'Elena Garro, publié en 1963. Ce roman présente la particularité d'avoir été traduit vers le français de France une première fois en 1966 par Alice Gascar puis, malgré une notoriété relativement faible au sein de l'aire francophone, une deuxième fois en 2003 par Claude Fell. Ce sont avant tout l'originalité et la poésie de l'écriture, l'inscription de la narration dans un cadre historique (la Révolution mexicaine et la guerre des Cristeros¹) ainsi que l'atmosphère très « mexicaine » due aux descriptions et au vocabulaire employé qui ont attiré notre attention dans ce roman. Par ailleurs, il n'existe à notre connaissance que peu d'études (voire aucune) consacrées à la traduction vers le français de ce texte. Ce mémoire sera l'occasion d'y remédier et d'ouvrir la voie à une connaissance plus approfondie de cette œuvre.

Le présent mémoire se propose d'analyser les deux traductions françaises à la lumière des théories de la retraduction afin de déterminer les raisons qui ont poussé à la retraduction de cette œuvre. Pour ce faire, nous commencerons par définir ce qui peut inciter une maison d'édition à retraduire un texte : traduction déficiente, vieillie, découverte d'une nouvelle interprétation possible, critère marketing ? Nous nous pencherons ensuite sur l'œuvre en elle-même afin de déterminer les éléments qui la rendent si intéressante d'un point de vue littéraire et quels sont les enjeux qui l'entourent au niveau de la traduction. Après avoir défini la méthodologie d'analyse, nous procéderons à la critique de plusieurs extraits répartis en trois axes qui correspondent à trois enjeux majeurs : la traduction d'un texte littéraire, la traduction d'un contexte historique inconnu dans la langue-culture cible et le passage d'une culture à une autre, notamment pour ce qui est du lexique spécifique. Sur la base de cette

¹ Guerre civile qui a opposé, entre 1926 et 1929, le gouvernement de Calles et l'Église catholique soutenue par une bonne partie du peuple. Nous y reviendrons plus en détail dans les chapitres suivants.

analyse comparative, nous répondrons alors aux questions suivantes : qu'est-ce qui justifie la retraduction de cette œuvre ? Claude Fell a-t-il atteint l'objectif implicitement fixé, c'est-à-dire parvenir à une traduction qui soit « loyale » envers l'original, qui prenne à la fois compte des spécificités littéraires, des pistes d'interprétations et des éléments culturels ?

1. La retraduction

1.1. Définition

La retraduction existe depuis bien longtemps, mais la traductologie ne s'y est intéressée que récemment (Monti *et al.*, 2011). Les premières théories sur la retraduction datent des années 1990, lors de la publication de la revue *Palimpsestes* n° 4 consacrée à ce phénomène. Berman (1990 : 1) y définit la retraduction comme « [t]oute traduction faite après la première traduction d'une œuvre », définition à laquelle Gambier (1994) ajoute la précision que la retraduction doit être réalisée dans la même combinaison linguistique que la précédente. Dans un souci de cohérence avec notre sujet, nous n'aborderons donc pas ici le phénomène de la « traduction par relais » ou « traduction indirecte », qui est le fait de traduire à partir d'un texte lui-même traduit dans une langue autre que celle de l'original.

Au terme de « retraduction », utilisé en traductologie, peut en revanche être associé celui de « nouvelle traduction », comme le souligne Marty (2010). De même que l'allemand parle de « *Neuübersetzung*² », les éditeurs aiment accentuer le caractère nouveau de la retraduction et les traducteurs eux-mêmes voient dans ce terme une meilleure appréciation de leur travail, car leur regard sur l'original est neuf et leur interprétation innovante.

L'intérêt d'étudier la retraduction réside, selon Tegelberg (2011), dans les informations que tout texte littéraire traduit donne sur son époque. En effet, un texte traduit est indissociable de certains facteurs externes qui évoluent avec le temps : « cadres de référence des lecteurs en langue cible, normes traductionnelles en vigueur à l'époque de la traduction, conditions culturelles et sociales dans les deux communautés linguistiques engagées, etc. » (Tegelberg, 2011 : 452). Analyser des traductions et leurs retraductions permet donc de comprendre l'évolution des normes et attitudes qui influencent le

² Littéralement « nouvelle traduction ».

travail du traducteur à travers le temps. Afin de mettre en lumière cet aspect dans notre étude, il convient de connaître les raisons qui incitent un traducteur ou une maison d'édition à retraduire une œuvre.

1.2. Pourquoi traduire encore

Les raisons qui poussent à la retraduction d'une œuvre sont multiples et aussi bien d'ordre littéraire que financier. Un des motifs qui fait l'unanimité en traductologie est celui du vieillissement des textes, avancé par Bensimon (1990), Berman (1990) et Rodriguez (1990) et repris, entre autres, par Gambier (1994), Vanderschelden (1996), Collombat (2004) et Tegelberg (2011).

Alors que les originaux restent éternellement jeunes [...], les traductions, elles, « vieillissent ». Correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive, souvent assez vite, qu'elles ne répondent plus à l'état suivant. Il faut, alors, retraduire, car la traduction existante ne joue plus le rôle de révélation et de communication des œuvres. (Berman, 1990 : 1)

Ainsi, le texte d'origine se nourrit des changements historiques qui accompagnent sa perception au fil du temps. Tegelberg argumente que par cette évolution, l'original s'adapte à l'époque dans laquelle il est lu, alors que « la traduction, elle, ne sera jamais qu'une "version" de l'original liée à une certaine époque » (2011 : 453) et ce, en raison de l'effort du traducteur pour rendre le texte « accessible » à son lecteur. À cet égard, Topia (1990) parle également du « manque d'intertexte » dont souffre la traduction, continuellement dépendante de l'œuvre originelle.

Vanderschelden (1996) cite quatre autres incitations à la retraduction : l'existence d'une traduction insatisfaisante ou souffrant d'omissions ou de censures, l'apparition d'une nouvelle version de référence du texte source (par exemple lorsqu'un texte source n'était pas encore définitif au moment de sa traduction ou a été publié pour la première fois dans son intégralité après que des extraits ont été retrouvés³), le besoin d'adapter le texte à une fonction particulière (par exemple pour un jeune public) ou encore la nécessité d'apporter une nouvelle interprétation à l'œuvre. Monti (2011) ajoute à ces raisons des critères économiques et éditoriaux. Comme l'affirment également Koskinen et Paloposki (2003), la mise sur le marché d'une nouvelle traduction est souvent remarquée par la critique et attire donc l'attention du public. Enfin, il n'est pas rare que

³ C'est le cas par exemple de la traduction de Proust par Scott-Moncrieff qui présente plusieurs omissions dues au fait qu'il ne travaillait pas sur l'édition définitive (Vanderschelden, 1996 : 4).

les maisons d'édition attendent 70 ans après le décès d'un auteur, date à laquelle ses œuvres tombent dans le domaine public pour la plupart des pays⁴, pour publier des retraductions à moindre coût.

1.3. Les « grandes traductions »

Si la plupart des traductions sont vouées à un éternel recommencement, il en existe certaines qui entrent dans l'Histoire et se figent, à l'égal des originaux. C'est ce que Berman (1990) appelle les « grandes traductions ». Pour qu'une traduction atteigne cette quasi-perfection, il faut qu'elle survienne comme un « événement dans la langue d'arrivée, tant écrite qu'orale », qu' « elle se caractérise par une extrême systématité », qu'elle soit « le lieu d'une rencontre entre la langue de l'original et celle du traducteur », qu' « elle crée un lien intense avec l'original, qui se mesure à l'impact que celui-ci a sur la culture réceptrice » et qu' « elle constitue pour l'activité de traduction contemporaine ultérieure un précédent incontournable » (Berman, 1990 : 2-3). Pour que ces conditions puissent être réunies, il faut aussi que cette traduction soit une retraduction. Selon Berman, pour qu'une traduction soit « grande », il faut donc que l'œuvre originale appartienne au canon littéraire de la culture cible. Il cite par exemple la *Vulgate* de Saint Jérôme, le *Poe* de Baudelaire ou le *Paradis perdu* de Milton par Chateaubriand (1990 : 2). Collombat (2004) nuance cette théorie, argumentant que certaines des traductions que Berman avait à l'époque qualifiées de « grandes » ont depuis été retraduites. C'est le cas notamment du « Shakespeare de Schlegel » ou du « Don Quichotte de Tieck » (Collombat, 2004 : 6).

1.4. L'hypothèse de la retraduction

L'« hypothèse de la retraduction » (*retranslation hypothesis*) a été avancée par Bensimon et Berman en 1990, mais remonte à la conception de Goethe des cycles de traduction (Monti *et al.*, 2011). Selon l'auteur allemand, la première traduction d'une œuvre est toujours « intra ou juxtalinéaire (mot à mot) », la deuxième est « libre » (adaptation de l'original à la culture-cible) et la troisième est « littérale », c'est-à-dire

⁴ L'article 7, ch. 1, de la Convention de Berne (consulté le 17 juin 2019, <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/19710188/index.html>) établit la durée des droits d'auteur à 50 ans après la mort de l'auteur, mais plusieurs pays étendent cette protection jusqu'à 70 ans après le décès, notamment la France (consulté le 24 juin 2019, <https://www.inpi.fr/fr/comprendre-la-propriete-intellectuelle/les-autres-modes-de-protection/le-droit-dauteur>). Le Mexique en revanche établit cette protection à 100 ans après la mort de l'auteur (consulté le 24 juin 2019, <http://www.indautor.gob.mx/preguntas-frecuentes-generales.php>).

qu'elle « reproduit les “particularités” culturelles, textuelles, etc. de l'original » (dans Berman, 1990 : 4). Ainsi, selon l'« hypothèse de la retraduction », une première traduction (qui correspondrait automatiquement à la deuxième phase de la thèse de Goethe) serait plutôt cibliste afin de préparer le lecteur de la culture cible à la réception de l'œuvre, alors qu'une deuxième traduction, une fois que l'œuvre a été intégrée dans la culture cible, a tendance à être plutôt sourcière.

Cette hypothèse ne semble pas se confirmer dans tous les cas. Selon l'étude de Brownlie (2006) sur les retraductions de *Nana* de Zola en anglais, la différence entre les traductions serait plutôt due au contexte de production qu'à une « maturation » de l'œuvre. Koskinen et Paloposki (2010) s'accordent à penser que l'« hypothèse de la retraduction » n'est pas suffisante car d'autres facteurs entrent en jeu.

Si l'hypothèse avancée par Berman se confirmait peut-être dans les années 1990, quoique les arguments de Brownlie nous semblent plus pertinents, il nous paraît improbable qu'elle soit encore d'actualité aujourd'hui. En effet, la mondialisation croissante a contribué à élargir la culture générale du lecteur contemporain, lui façonnant une vision du monde beaucoup plus complète et l'habituant aux différences qui existent entre les cultures. Nous ne pensons donc pas qu'un traducteur puisse aujourd'hui se sentir contraint d'« adapter » les étrangetés d'une culture dans la langue-cible pour que l'œuvre puisse s'intégrer plus facilement dans la culture-cible.

1.5. Les enjeux de la retraduction

À la lumière des différentes considérations théoriques évoquées antérieurement, il nous semble que les enjeux de la retraduction sont les suivants. Tout d'abord, le retraducteur bénéficie en quelque sorte des différentes analyses littéraires, critiques de l'œuvre et de ses traductions précédentes, mais il a la lourde tâche de les prendre en compte, tout comme il doit prendre en compte l'intertextualité de l'œuvre et l'évolution de celle-ci dans son polysystème littéraire. Ensuite, il se propose un objectif ambitieux : améliorer la traduction existante dans l'espoir, peut-être, d'en faire une « grande traduction » ou du moins d'inscrire l'œuvre traduite dans le canon littéraire de la culture cible. Finalement, sur la publication d'une nouvelle traduction plane aussi un enjeu financier et marketing non négligeable.

Le but de ce travail n'est pas de comparer les deux traductions de *Los Recuerdos del porvenir* pour définir laquelle est la meilleure. Nous chercherons plutôt à comprendre ce

qui, dans le texte source, la première traduction et le contexte socio-historique des différents textes, a incité les Éditions de l'Herne à retraduire ce texte. À cette fin, nous privilégierons une approche systémique semblable à celle proposée par le projet de recherche madrilène RETRADES (*Studies on Cultural and Textual Interaction: Retranslation*), c'est-à-dire une analyse qui ancre les différentes traductions dans leur période respective de manière à établir des liens entre les traductions et leur contexte socio-historique et culturel (Cadera & Walsh, 2017). Ainsi, nous ne nous bornerons pas à comparer les deux traductions, mais nous chercherons à comprendre les différents choix des traducteurs en fonction d'un contexte plus large.

Nous étudierons ensuite si l'« hypothèse de la retraduction » se confirme dans le cas de notre œuvre ou si les différences rencontrées sont plutôt dues à d'autres facteurs, comme l'avancent Koskinen et Paloposki (2010). Pour finir, nous chercherons à comprendre les enjeux éditoriaux d'une telle retraduction.

2. Présentation de l'œuvre

2.1. L'œuvre

2.1.1. L'auteur : Elena Garro

Elena Garro naît le 11 décembre 1916 à Puebla, au Mexique, au sein d'une famille hispano-mexicaine plutôt aisée. Après une enfance heureuse à Iguala (Guerrero), bien que marquée par la guerre des Cristeros (1926-1929), Elena retourne vivre à Mexico avec sa famille. Elle y étudie la littérature et la philosophie, tout en se consacrant au théâtre et à la chorégraphie. C'est là qu'elle fait la connaissance d'Octavio Paz, qui deviendra une figure emblématique de la littérature⁵ et avec qui elle se mariera en 1937. Le couple vit quelques temps en Espagne durant la Guerre civile espagnole, mais aussi aux États-Unis et en France, où Elena Garro fera la connaissance d'auteurs appartenant au courant du surréalisme tels que Péret ou Breton. Après plusieurs expériences dans le journalisme, Elena Garro se met à écrire pour le théâtre : en 1957, elle publie ses premières pièces qui rencontrent un véritable succès⁶. Ce n'est qu'en 1963 que l'auteure mexicaine publie son premier roman, *Los recuerdos del porvenir*, que nous analyserons plus en détail dans ce travail.

⁵ Octavio Paz obtient le prix Nobel de littérature en 1990.

⁶ Consulté le 15 avril 2019, www.elem.mx/autor/datos/421.

Si la romancière a été reconnue pour ses écrits, elle a aussi souffert beaucoup de reproches d'ordre personnel, notamment pour ses critiques envers les intellectuels mexicains en 1968. Ces controverses, qui ont parfois fait de l'ombre à son œuvre littéraire, ont incité la Mexicaine à s'auto-exiler en Espagne pendant de nombreuses années. Elena Garro meurt le 22 août 1998 à Cuernavaca, peu de temps après Octavio Paz.

2.1.2. L'œuvre : *Los recuerdos del porvenir*

Los recuerdos del porvenir a été publié en 1963 et a reçu la même année le prix Xavier Villaurrutia qui récompense des auteurs mexicains publiés au Mexique. Ce roman est le plus connu et le plus abouti d'Elena Garro (Glantz, 1999) et il compte parmi les plus grandes œuvres de la littérature mexicaine (Seydel, 2002). Selon l'*Enciclopedia de la literatura en México*⁷, ce livre a été réédité huit fois, respectivement en 1985, 1993, 1994, 1999, 2003, 2011, 2013 et 2014, par plusieurs maisons d'éditions différentes. Pour notre analyse, nous nous baserons sur l'édition de 2011, publiée par « 451 Editores », puisque c'est celle qui était disponible en Suisse.

Los recuerdos del porvenir raconte les souvenirs du village mexicain d'Ixtepec occupé par les militaires à la fin des années 1920, soit durant la période post-révolutionnaire et la guerre des Cristeros. Le roman se divise en deux parties. Dans la première, le village d'Ixtepec vit sous le joug du général Francisco Rosas, dont les actions sont déterminées par l'évolution de ses relations avec la belle Julia. Celle-ci vit isolée dans un hôtel avec les maîtresses des autres haut-gradés et souffre de la jalousie de son homme. Les villageois, parmi lesquels la fratrie Moncada, composée de Nicolas, Isabel et Juan ; Ana et Martín Moncada, les parents ; Matilde et Joaquín ; Elvira et sa fille Conchita, voient, impuissants, comment les paysans se font dépouiller de leurs terres et assassiner, à la merci des sautes d'humeur de Rosas. Arrive alors au village un étranger du nom de Felipe Hurtado qui y apportera l'illusion (au propre comme au littéral) et qui sauvera Julia.

Dans la seconde partie, la guerre des Cristeros fait rage : l'église est fermée de force par les militaires et transformée en quartier général, les prêtres doivent se cacher pour éviter d'être assassinés, la terreur règne. Les familles aisées du village décident alors de prendre les choses en main pour sauver le père Beltrán, dissimulé dans la maison de la vieille Dorotea. Elles organisent alors une fête pour les militaires afin de permettre la

⁷ Consulté le 15 avril 2019, www.elem.mx/obra/datos/3408

fuite du curé. Leur plan échoue et plusieurs villageois sont jugés. Durant la fête, Isabel part avec Francisco Rosas. Elle trahit ainsi sa famille et le village, mais surtout l'esprit de son frère Juan, tué par les militaires durant la fuite du père Beltrán. Elle vit alors recluse dans l'hôtel, comme Julia auparavant. Elle implore la pitié du général pour qu'il sauve son frère Nicolas de la peine capitale, ce que celui-ci tente en vain : Nicolas veut mourir pour la patrie. Isabel, en colère pour la trahison de son amant et la mort de son frère, part à la poursuite de Rosas, qu'elle continue d'aimer passionnément, et se retrouve transformée en pierre, témoin éternel de l'histoire d'Ixtepec.

2.1.3. Les thèmes récurrents

Les analyses littéraires de cette œuvre sont nombreuses et se sont penchées sur des sujets aussi divers que l'intertextualité⁸, la figure de la Malinche⁹, la temporalité¹⁰ ou encore la place de la femme dans la société¹¹. Afin de mieux appréhender le roman d'Elena Garro, nous aborderons dans un premier temps certains thèmes récurrents tels que la révolution mexicaine, la mémoire et le rapport au temps, ainsi que la figure de la Malinche et le rôle de la femme. Dans un deuxième temps, nous analyserons l'œuvre sur le plan stylistique.

Elena Garro, comme dans plusieurs de ses écrits, accorde dans *Los recuerdos del porvenir* une place importante au récit historique, en particulier à la Révolution mexicaine (Glantz, 1999). Bradu (1987) et Glantz (1999) remarquent néanmoins que les dates et les événements sont quelque peu imprécis, ce qui ne fait pas de *Los recuerdos del porvenir* un roman historique à proprement parler. En effet, la trame historique (défaite des zapatistes, révolution aboutissant à un nouveau gouvernement et guerre des Cristeros) est bien présente, mais les événements quotidiens fictifs prennent plus de place que les faits historiques. Pour León Vega (2011), une des hypothèses possibles de ce « déplacement du discours historique » est l'intention de mettre en regard l'histoire officielle et l'histoire implicite, créée par le discours social. Seydel parle à cet égard de « mémoire collective » :

⁸ Voir à ce sujet : Hernán Mena, 2015.

⁹ Voir à ce sujet : Jennerjahn, 2001. La Malinche est une figure historique au Mexique. Nous aborderons ce sujet plus en détail au chapitre 2.1.3.

¹⁰ Voir à ce sujet : León Vega, 2011 et Glantz, 1999.

¹¹ Voir à ce sujet : Serrano, 2011.

Tomar en cuenta la memoria colectiva significa conjugar acontecimientos, recuerdos individuales y la imaginación en el texto historiográfico, acercándolo, por tanto, a los textos de ficción. (2002 : 68)

Elle associe en outre cette forme de souvenir à une forme de recherche d'identité par les communautés nationales et les groupes minoritaires. Mais l'insertion du récit dans un cadre historique sert d'autres desseins également. Glantz (1999) y voit par exemple une façon pour Garro d'ancrer dans le texte sa propre position politique, par le biais d'un narrateur collectif agrariste.

Dans notre analyse des traductions, nous tenterons de définir pour quelques passages quels éléments historiques nécessitent des explications pour le lecteur-cible, quel degré de précision est nécessaire pour ces explications et sous quelle forme celles-ci peuvent intervenir dans le texte.

Comme le titre l'indique, les souvenirs et la mémoire sont des éléments essentiels du roman. La mémoire collective, celle du village, est évidemment très importante, mais Hernán Mena (2015) souligne que chaque personnage a aussi ses propres souvenirs : Martín Moncada se souvient du futur et de choses qu'il n'a pas vécues alors que son domestique Felix lui sert de mémoire au quotidien. Le temps est d'ailleurs étroitement lié à la mémoire. Glantz (1999) et León Vega (2011) soulignent toutes deux l'existence de deux temporalités distinctes. L'une est celle du temps chronologique, « *el tiempo de los relojes* » (Glantz, 1999 : 692), et l'autre celle du temps intérieur, ou temps des histoires individuelles, et ne connaît pas de limites. Cette relation inégale entre le temps et la mémoire est d'ailleurs annoncée par le narrateur lui-même : « [...] *la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible* » (Garro, 2011 : 12). Ainsi, Elena Garro saute sans difficulté du passé au futur tout en restant dans le présent de narration : par exemple dans le premier chapitre, elle raconte au présent un épisode de l'enfance des Moncada, puis, en continuant avec le même temps verbal, elle narre un événement postérieur à la venue de Francisco Rosas. La temporalité de *Los recuerdos del porvenir* poursuit néanmoins une certaine logique : celle de la circularité (Hernán Mena, 2015 ; Seydel, 2002 ; León Vega, 2011). On retrouve par exemple cette circularité dans l'apparition de la pierre au début et à la fin du roman. Enfin, la mémoire est également liée à l'imagination, comme l'indique Seydel : « *Las lagunas de la memoria [...] las llenará la memoria colectiva con su imaginación* » (2002 : 72). Pour Hernán Mena, le roman

d'Elena Garro bâtit le récit, c'est-à-dire l'imagination, comme « un sauvetage et une reconstruction de la mémoire, une sorte de conjuration face à la violence, à l'oubli et à la mort » (2015 : 243 ; notre traduction). C'est, à notre avis, également le but que le traducteur doit garder à l'esprit. Le devoir de mémoire est la raison pour laquelle les traductions sont si importantes. Sans elles, tout un pan de l'Histoire et de la vision des autres cultures, pourtant intimement liée à la nôtre, resterait inaccessible.

La Malinche est un personnage très présent dans la culture mexicaine. Il s'agit de la femme indigène qui a trahi son peuple en s'unissant à Hernán Cortés et en lui servant d'interprète. La durabilité de la symbolique de ce personnage doit probablement beaucoup à l'essai d'Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950). En effet, il dépeint la Malinche comme l'image négative de la femme par excellence. Glantz (1992) avance que cette prise de position très réductrice de la femme a incité plusieurs auteures mexicaines à prendre la plume. Elena Garro, épouse d'Octavio Paz, en fait partie. Dans son roman, Garro utilise ce personnage, et plus particulièrement le motif de la trahison et de la culpabilité, à plusieurs reprises (Jennerjahn, 2001). Les deux principales figures féminines, Julia et Isabel, portent toutes deux leur part de culpabilité. En effet, le village voit en la belle Julia la source de tous ses maux et, à la fin de la première partie, cette dernière trahit le général en partant avec Felipe Hurtado. Isabel, quant à elle, trahit sa famille et son village en devenant la maîtresse de Francisco Rosas tout en sachant que celui-ci a tué son frère. En outre, la personne qui dénonce les manigances des villageois lors de la fête est une domestique indigène, la figure de la Malinche par excellence. Pour Jennerjahn, Elena Garro a une vision plutôt pessimiste de l'avenir. Elle reproduit le mythe de la Malinche pour montrer en quelque sorte que la mentalité mexicaine n'est pas prête de changer. En revanche, elle utilise le pouvoir de l'écriture pour démontrer que cette vision de la femme existe et déconstruire ces mythes, pour créer une « représentation contraire » du point de vue du sexe marginalisé (Jennerjahn, 2001). Bradu voit également dans l'écriture de Garro un souffle de révolte :

Un espíritu de rebelión recorre el mundo novelesco de Elena Garro y la creación literaria es, para ella, una suerte de compensación o de corrección de una realidad – muchas veces la del poder – que no acaba nunca de aceptar y que repudia a través de o gracias a sus ficciones. (Bradú, 1987 : 13)

Potter (2012) aborde également le rôle de la femme chez Garro et met en lumière que la seule arme des femmes est leur silence : Julia ne partage jamais ses pensées avec Rosas, ce qui le rend malade, et Isabel reste silencieuse face à Rosas quand il part pour l'exécution de Nicolas, source d'un grand mal-être pour le général. En résumé, Elena Garro utilise les schémas patriarcaux habituels dans les années 1950-1960 dans le but de les remettre en question.

2.1.4. Le style d'Elena Garro dans *Los recuerdos del porvenir*

Il a souvent été dit qu'Elena Garro, bien avant Gabriel García Márquez et ses *Cent ans de solitude*, avait inventé le genre du réalisme magique, bien que l'auteure elle-même s'en défende (Rosas Lopátegui, 2008). Le réalisme magique¹² est, comme son nom l'indique, un courant littéraire où réalisme et magie se mélangent. Selon Flores (dans Brando, 2004), le réalisme magique se caractérise par une préoccupation stylistique et un intérêt à transformer le commun, le quotidien, en quelque chose d'extraordinaire et d'irréel. Pour Leal (dans Brando, 2004), le réalisme magique est plutôt une attitude face à la réalité. Selon lui, l'auteur chercherait à se confronter à la réalité pour essayer de la décortiquer, de découvrir ce qu'il y a de mystérieux dans les choses, la vie, les actions humaines, etc. Pour Alejo Carpentier, auteur cubain considéré comme le maître du réalisme magique, ce genre se caractérise par un certain « dynamisme et [des] métaphore[s], la puissance tellurique et un lien étroit avec les grands mythes indigènes » (dans Durix, 1998 : 10). Il oppose ces éléments « à la stagnation, au classicisme excessif du vieux continent ». Chiampi (1983) cite différents éléments fréquents dans ce genre, parmi lesquels la désintégration de la logique linéaire du récit par le biais de coupures dans la chronologie, la multiplication et la simultanéité des espaces de l'action, la caractérisation polysémique des personnages ainsi qu'une diversité des focalisations ; éléments que l'on retrouve, à mon avis, dans le roman d'Elena Garro. Pour l'auteure néanmoins, la réalité magique présente dans son œuvre « n'est autre que la représentation de ce qu'elle a vu, entendu, expérimenté depuis son enfance ; c'est-à-dire, la représentation de la pensée magique et millénaire de la cosmovision indigène qui a toujours été présente au Mexique » (Rosas Lopátegui, 2008 : 42 ; notre traduction). Réalisme magique ou tradition culturelle ? Une chose est sûre : « *[h]ay un goce*

¹² Le réalisme magique est parfois aussi appelé « réalisme merveilleux ». Quoique certains auteurs les considèrent comme différents, nous traiterons dans ce mémoire les deux courants comme des synonymes par souci de simplicité, et n'utiliserons que le terme « réalisme magique ».

indiscutable por parte de la escritora en la explotación literaria de su realismo mágico, un goce que da lugar a hermosas imágenes poéticas y a una ironía que suena a sabrosa revancha de la literatura sobre la realidad » (Bradú, 1987 : 17).

Si Elena Garro a « inventé » un nouveau genre, ou du moins a apporté un souffle nouveau à la littérature mexicaine, elle s'est aussi inspirée d'un genre vieux comme le monde : le conte de fée (Franco & Córdoba, 1994). En effet, la première partie du roman suit le schéma actantiel du conte (Jennerjahn, 2001). En appliquant à notre roman le schéma (cf. figure 1) proposé par Greimas¹³ (Hébert, 2006) et encore fréquemment utilisé de nos jours, nous aboutissons au modèle suivant : Julia (le sujet) cherche à se libérer de l'emprise du général Rosas (l'opposant). Sa quête est donc de retrouver la liberté et son amour pour Felipe. Pour se faire, elle se fait aider par Felipe Hurtado lui-même ainsi que par certains membres du village (adjuvants). Felipe est donc à la fois émetteur de la quête (c'est lui qui vient la voir à Ixtepec et lui demande de le suivre) et destinataire (tout comme Julia), puisque c'est lui qui profite de la fuite de Julia. La magie fait également irruption : le temps s'arrête pour permettre le départ des amoureux et terminer la première partie par une fin heureuse.

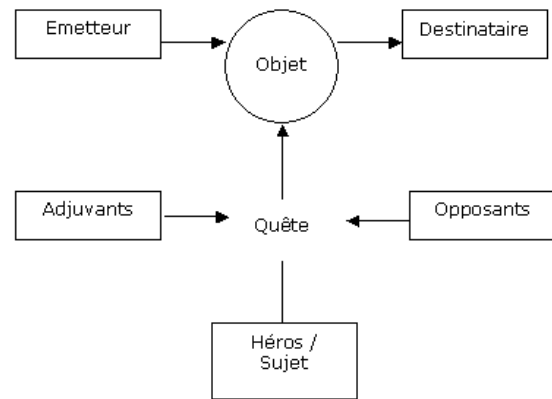


Figure 1 : le schéma actantiel, wikipedia.org

Potter (2012) nous livre une lecture de *Los recuerdos del porvenir* qui met en regard le récit et les contes de fée. Ainsi, certaines caractéristiques des contes se retrouvent dans le roman de Garro. Premièrement, les contes se prêtent, dans leur essence même, à une « multiplicité de temps et de voix, puisque les contes de fée trouvent leurs origines dans l'oralité [...] » (Potter, 2012 : 111 ; notre traduction). On retrouve cette multiplicité des voix dans l'usage de différents narrateurs et dans cette mémoire collective déjà évoquée. De plus, de cette caractéristique découle le fait que l'histoire n'est pas définitive, elle peut être réinterprétée encore et encore. Cette ouverture à l'imagination est également présente chez Garro, chaque partie offrant deux fins possibles : dans la première, le

¹³ Consulté le 15 avril 2019, www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp.

temps s'immobilise, permettant à Julia et à Felipe de fuir... ou d'être assassinés par Rosas sans laisser de traces. Dans la deuxième partie, Isabel se transforme en pierre et Gregoria, une domestique qui voit la conversion, y inscrit une « confession », un texte écrit à la première personne du singulier et racontant l'histoire d'Isabel, qu'elle a très bien pu modifier ou enjoliver (Potter, 2012). Deuxièmement, selon la théorie de Jack Zipes (dans Potter, 2012), les contes sont un miroir de la moralité et du comportement d'une société et culture données : ils sont sans cesse transformés pour s'adapter aux valeurs et aux goûts des gens. Chez Elena Garro, on pourrait voir dans le recours au conte de fée un moyen de questionner l'Histoire officielle ou la place des femmes dans la société mexicaine. Finalement, le texte fait lui-même référence à un conte de fée : celui de l'oiseau qui parle, l'arbre qui chante et l'eau jaune couleur d'or¹⁴, tiré des *Mille et une nuits*. C'est Julia qui, la première, fait allusion au conte qui la guidait durant son enfance (Garro, 2011 : 137). On peut en effet voir certains parallèles entre ce conte et notre roman : il raconte l'histoire de deux frères et une sœur qui partent l'un après l'autre à la recherche de l'oiseau qui parle, l'arbre qui chante et l'eau jaune. Les deux frères échouent dans leur quête et sont transformés en pierre, mais leur sœur réussit et les sauve de leur tragique destin. Il s'agit d'un des rares contes où la figure féminine est récompensée pour son courage. En outre, comme le souligne Potter, les contes des *Mille et une nuits* sont tous racontés par Schéhérazade dans le but de survivre :

Tal y como Scheherezada usó su ingenio para negociar con la autoridad masculina en la forma del sultán Shariar, se puede decir que Garro usó sus considerables destrezas como escritora para negociar con la autoridad intelectual masculina y así, por medio de los recursos de tiempo, sujeto y narración provistas [sic] por los cuentos de hadas y Las mil y unas noches, armar un profundo cuestionamiento de los paradigmas de la identidad y la historia mexicanas previamente establecidas. (2012 : 118)

Dramaturge avant de devenir également romancière, Elena Garro s'est évidemment inspirée du théâtre. Hernán Mena (2015) repère tout d'abord le théâtre dans l'incipit : la pierre, ou le village d'Ixtepec, représente le « ici » et « maintenant » qui forment la coprésence, soit, au théâtre, la présence au même moment et au même endroit des acteurs et des spectateurs (Bardiot, 2016). En effet, les événements, qui sont en fait des

¹⁴ « Histoire des deux sœurs jalouses de leur cadette » in : Galland, A., & Silvestre de Sacy, A. (1839). *Les mille et une nuits : Contes arabes* (Edition illustrée par les meilleurs artistes français et étrangers, revue et corrigée sur l'édition princeps de 1704 / augmentée d'une dissertation sur les Mille et une nuits par M. le baron Silvestre de Sacy. ed.). Paris: E. Bourdin. pp. 429-481.

souvenirs, surviennent à mesure qu'ils sont racontés. La dramaturgie se retrouve également dans les dialogues qui tentent de recréer le parler populaire provincial¹⁵. Puis le théâtre arrive dans le village grâce à Felipe Hurtado. Chez Garro, le théâtre permet l'illusion et l'illusion offre la possibilité de tout revivre différemment au-delà de la mort et de l'oubli (Hernán Mena, 2015).

La poésie, enfin, est un autre genre exploité par Garro. Si Hurtado représente le théâtre et l'illusion, Juan Cariño, lui, représente la poésie et le pouvoir des mots. Sa mission secrète consiste à récolter sous son chapeau les mots mauvais prononcés autour de lui, car les paroles ont des effets bien réels :

Todos los días buscaba las palabras ahorcar y torturar y cuando se le escapaban volvía derrotado, no cenaba y pasaba la noche en vela. Sabía que en la mañana habría colgados en las trancas de Cocula y se sentía responsable. (Garro, 2011 : 64)

N'oublions pas de mentionner également Tomás Segovia, un personnage secondaire, ami des Moncada, qui se dit poète. Sa présence est particulièrement intéressante car Tomás Segovia existe véritablement : c'est un poète espagnol exilé au Mexique en 1940. Au vu du portrait qu'Elena Garro en fait dans son livre, il semblerait qu'elle ne le portait pas vraiment dans son cœur.

La poésie apparaît aussi dans l'écriture de Garro, riche en figures de style. Les **métaphores** et comparaisons sont évidemment très présentes, mais on trouve aussi de nombreuses **personnifications**, en particulier en relation avec le temps et les mots, ainsi que des **oxymores** qui rendent le texte très poétique et imagé. Nous citerons en guise d'illustration un passage de la page 270 :

*Y descubren también que hubo un tiempo en que pudieron poseer el **viaje inmóvil** de los árboles y la navegación de las estrellas, y recuerdan el **lenguaje cifrado** de los animales y las ciudades abiertas en el aire por los pájaros. Durante unos segundos vuelven a **las horas que guardan su infancia y el olor de las hierbas**, pero ya es tarde y tienen que decir adiós y descubren que en un rincón está **su vida esperándoles** y sus ojos se abren al **paisaje sombrío de sus disputas y sus crímenes** y se van asombradas del dibujo que hicieron con sus años.*

Hernán Mena met également en lumière la présence du silence qui renforce cette poésie : « *La escritura de Garro está recorrida, en lo más profundo, por los silencios,*

¹⁵ Consulté le 13 mars 2019, <http://www.elem.mx/obra/datos/3408>. Par exemple, p. 135, lorsque Gregoria demande à Julia comment Francisco s'est entiché d'elle : « *¿A poco él solito se le engrió tanto?* ».

silencios de las historias y de los personajes: por lo tanto, está atravesada por la poesía. »
(2015 : 234)

Un aspect particulièrement intéressant de *Los recuerdos del porvenir* est celui de l'usage des narrateurs. En effet, le narrateur est présent sous trois formes différentes : à la première personne du pluriel, il représente la communauté d'Ixtepec ; à la première personne du singulier, il se distancie de la collectivité et représente une sorte de conscience indépendante et distante ; enfin, il prend parfois la forme de l'un ou l'autre des personnages. À ce sujet, Potter souligne que ce changement constant de narrateur « rend impossible la perception d'un narrateur-sujet fixe, solide et unique » (2012 : 109 ; notre traduction). Dès les premières lignes, « le lecteur se rend compte que le narrateur-village est, d'une certaine manière, la figure la moins digne de confiance de toutes [...]. Il admet ne pas se souvenir de certains événements, en ignore d'autres [...] » (Potter, 2012). Ce mélange de voix quelque peu chaotique est évidemment voulu par l'auteure. En outre, il permet, selon Franco (1994), de donner une voix à tous les éléments marginaux du Mexique, de la vieille aristocrate au paysan zapatiste en passant par les indigènes et les femmes.

En conclusion, Elena Garro puise des ressources narratives et stylistiques dans des genres et courants aussi variés que le réalisme magique, le conte, le théâtre et la poésie. Elle cherche, par son écriture polyphonique, à donner une voix au peuple dans sa globalité, tout en laissant parfois place au silence. Sa plume est très travaillée : comparaisons, métaphores, oxymores et autres figures de style émaillent le texte et en font une œuvre magistrale. En outre, l'auteure joue aussi beaucoup sur les champs lexicaux : on retrouve notamment celui de l'immobilité, des souvenirs, de la magie, des reflets et de l'eau. La symbolique des couleurs occupe également une place de choix dans l'attirail d'Elena Garro.

2.2. Présentation des traducteurs et de leurs traductions

2.2.1. *La Fête à Ixtepec*, trad. Alice Gaspar, 1966, Editions Stock

La traductrice

Comme il fallait s'y attendre, la place du traducteur n'est pas très visible dans l'édition de 1966. Le nom de la traductrice, Alice Gaspar, figure bien en première page du roman, mais pas sur la couverture. En outre, aucune information n'est donnée à son sujet dans

le livre. De maigres résultats de recherche sur Internet nous informent néanmoins qu'Alice Gascar a traduit d'autres textes d'auteurs latino-américains, notamment de l'Uruguayen Juan Carlos Onetti et du poète chilien Pablo Neruda. Elle a également traduit une pièce de théâtre du dramaturge espagnol Rafael Alberti.

Les Éditions Stock

Les Éditions Stock sont une maison d'édition parisienne fondée en 1708. Elles doivent leur nom à Pierre-Victor Stock qui reprend le commerce en 1877. Les deux grands axes d'édition sont la littérature étrangère et les grands enjeux de société. En 1961, les Éditions Stock deviennent propriété de Hachette¹⁶.

Le contexte de la publication

Berman affirme que la traduction des œuvres hispano-américaines en France a connu quatre étapes : « l'avant-guerre, l'immédiat après-guerre, la période du "boom", et la période actuelle » (1985 : 208). La première période correspond à une première introduction des œuvres latino-américaines et à un premier enthousiasme du public francophone pour les œuvres empreintes d'exotisme. Nous devons notamment ces débuts au traducteur Francis de Miomandre ainsi qu'à Robert Desnos et son ami Alejo Carpentier qui ont participé, grâce à leurs voyages respectifs à Cuba et en France, à l'échange culturel. Après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle collection dirigée par Roger Caillois voit le jour aux éditions Gallimard : « La Croix du Sud » publie une cinquantaine de titres latino-américains en France entre 1954 et 1968, contribuant ainsi à la notoriété de Borges, Carpentier ou encore Vargas Llosa en France. On notera d'ailleurs que *Pedro Páramo*, le grand roman de Juan Rulfo qui a souvent été lu en parallèle de *Los recuerdos del porvenir*¹⁷, a été publié pour la première fois dans la collection « La Croix du Sud ». Berman souligne néanmoins le caractère sélectif de la collection, qui n'accepte pas certains auteurs tels que Carlos Fuentes ou Julio Cortázar, dont les thèmes ou le style ne concordent pas avec les choix de Caillois (Berman, 1985). C'est également durant cette période qu'a été publié *La Fête à Ixtepec*. Sa publication n'a vraisemblablement pas eu la même réception que d'autres romans publiés à la même époque. La période du « boom » est celle qui voit s'accroître le lectorat francophone, en

¹⁶ Consulté le 15 avril 2019, www.editions-stock.fr/lhistoire-des-editions-stock.

¹⁷ Voir par exemple Hernán Mena, 2015 et Seydel, 2002 .

particulier (et presque exclusivement) grâce aux œuvres de Gabriel García Márquez. Là encore, Berman déplore le caractère exclusif de ce boom qui ne touche finalement qu'une poignée d'auteurs (Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, etc.). L'époque « actuelle », soit durant les années 1980 vu la date de publication de l'article, s'ouvre un peu plus à des auteurs moins connus, bien que cette littérature demeure sous-représentée dans la sphère francophone au regard de la grandeur du continent et de sa production littéraire.

2.2.2 *La Maîtresse d'Ixtepec*, trad. Claude Fell, 2003, Éditions de l'Herne

Le traducteur

Le nom du deuxième traducteur ne figure pas non plus sur la couverture bien que le roman ait été publié en 2003. Le traducteur occupe néanmoins une place plus visible grâce à une note sur le traducteur figurant à la fin du livre. Nous y apprenons que Claude Fell est professeur émérite à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, qu'il a créé le centre de recherche interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine (CRICCAL), qu'il a fondé la revue *América* et qu'il est coauteur, avec Claude Cymerman, de *La Littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*¹⁸. Outre un curriculum vitae amplement axé sur la littérature latino-américaine, Fell a traduit de nombreux auteurs du Nouveau Monde : les Mexicains Carlos Fuentes, Fernando del Paso, Sergio Pitol et Juan Villoro, la Chilienne Isabel Allende, le Vénézuélien Salvador Garmendia ou encore le Nicaraguayen Sergio Ramírez font partie de son palmarès.

Les Éditions de l'Herne

Les Éditions de l'Herne sont une maison d'édition parisienne qui a vu le jour il y a une soixantaine d'années sous la forme de cahiers consacrés à des auteurs marginaux ou controversés. Outre les « Cahiers de l'Herne », la maison d'édition publie également des romans et des essais. *La Maîtresse d'Ixtepec* a été publié sous la section « Romans » qui regroupe aussi bien des textes français qu'étrangers, « avec pour seule constante l'éclectisme du fond et l'exigence de la forme »¹⁹.

Le contexte de publication

Si l'on en croit Guerrero, la réception internationale est décisive « dans le processus de formation des signes d'identité d'une littérature périphérique à travers l'inscription du

¹⁸ Cymerman, C. & Fell, C. (2001). *La Littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours* (Fac). Paris : Nathan.

¹⁹ Consulté le 15 avril 2019, www.editionsdelherne.com/catalogue/nos-collections/romans/.

texte étranger dans un contexte d'accueil qui va le transformer en l'adaptant à ses propres valeurs, intérêts, fantaisies, possibilités et nécessités. » (2012 : 301). Dans le cas de la littérature latino-américaine, c'est la France qui a joué ce rôle de catalyseur, notamment durant les années 1970. Cependant, le boom n'a touché qu'un secteur exclusif de cette littérature : le courant du réalisme magique. Selon l'auteur, ce stéréotype « "s'auto-perpétue" bien au-delà de la génération qui l'a inventé, tout en devenant un obstacle non seulement pour une compréhension plus profonde de la diversité et la modernité des sociétés latino-américaines actuelles, mais également pour l'accès des différentes littératures produites par ces sociétés à une plus grande reconnaissance internationale » (Guerrero, 2012 : 301). Nous pouvons supposer que la retraduction de *Los recuerdos del porvenir* s'inscrit dans cette perpétuation étant donné que l'œuvre a souvent été présentée comme faisant partie de ce courant.

3. Critique des traductions : cadre méthodologique

Dans ce chapitre, nous allons développer la méthodologie de critique des traductions introduite par Hewson dans *An Approach to Translation Criticism* (2011) ainsi que celle proposée par Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne* (1994). Nous évoquerons également quelques points dégagés par Risterucci-Roudnicky dans *Introduction à l'analyse des œuvres traduites* (2008). C'est sur ces bases théoriques que nous créerons notre propre méthodologie d'analyse. Mais tout d'abord, qu'est-ce que la critique ? L'approche de Hewson nous a semblé particulièrement pertinente :

[Translation criticism] involves an interpretative act whereby the basis of the value judgement is explicitly spelled out. Translation criticism attempts to set out the interpretative potential of a translation seen in the light of an established interpretative framework whose origin lies in the source text. (2011 : 6)

En effet, cette approche aborde d'emblée la question de l'interprétation de l'œuvre tout en inscrivant la critique dans un cadre précis. Tout comme Hewson, nous nous accordons à penser que toute œuvre littéraire peut être interprétée de multiples façons et que c'est le texte lui-même, par ses particularités linguistiques et stylistiques, qui ouvre les différentes pistes d'interprétation. Le traducteur doit donc tenter de les démasquer pour pouvoir les transmettre au lecteur-cible. Berman avance, dans sa définition de la critique, deux éléments que nous souhaitons également retenir. Premièrement, il affirme que toute analyse de traduction doit être *par essence* un

jugement sur celle-ci, car « on n'est jamais naturellement neutre face à une traduction » (1994 : 16). Nous avons certes mentionné précédemment que notre travail ne consisterait pas à définir laquelle des traductions analysées était la meilleure, mais nous ne pourrions nous empêcher d'émettre, de la façon la plus objective possible, certains jugements de valeur. Deuxièmement, Berman met l'accent sur la nécessité de la critique pour, d'une part, permettre d'introduire la traduction dans la langue-culture cible, c'est-à-dire lui permettre de se manifester, de s'accomplir et de se perpétuer et, d'autre part, préparer le terrain d'une prochaine retraduction potentielle.

3.1. La méthodologie de Hewson

Hewson propose une méthodologie de la critique des traductions très structurée et précise qui se subdivise en six étapes (2011 : 24-27).

- 1) La première étape consiste à relever des données préliminaires réparties en six catégories :
 - informations de base sur le texte source (TS) : l'auteur, son œuvre, l'édition consultée par les traducteurs pour la traduction, etc.
 - informations de base sur le texte cible (TC) : la réception des traductions, si le texte est une première traduction ou une retraduction, s'il a été traduit vers d'autres langues et sa réception dans les autres cultures-cibles, etc.
 - informations de base sur le(s) traducteur(s) : les autres traductions qu'ils ont publiées, les éventuels commentaires sur la traduction ou leur méthode de travail, etc.
 - paratexte et péri-texte du TS et du TC : introduction, notes du traducteur, préface, postface, couverture, etc.
 - discours critique autour de l'œuvre
 - vue d'ensemble de la macrostructure des textes, afin de déterminer s'il y a eu des ajouts ou des omissions notables, si le texte est structuré différemment en chapitres/paragraphes, etc.
- 2) La deuxième étape consiste à identifier les caractéristiques stylistiques de l'œuvre et les fondements des principales pistes d'interprétation possibles. Cette étape est entièrement orientée sur le TS. Sur la base de ces considérations, la critique peut alors déterminer quels passages ou éléments ont une importance particulière pour l'interprétation.

- 3) L'étape 3 correspond donc au choix des passages à analyser.
- 4) Durant la quatrième étape, le critique analyse les passages choisis au niveau micro et meso-textuel : il analyse premièrement les éléments sémantiques, lexicaux et stylistiques, puis l'effet que les choix du traducteur ont sur le passage en question (le niveau meso-textuel).
- 5) Les résultats de cette première analyse sont mis en commun lors de l'étape 5 afin de voir l'impact des différents effets sur l'ensemble de l'œuvre. Pour ce faire, Hewson propose une approche statistique qui lui permet alors d'émettre une hypothèse : la traduction appartient à la catégorie « similarité divergente », « divergence relative », « divergence radicale » ou « adaptation ».
- 6) Cette hypothèse est vérifiée dans la sixième étape au moyen d'autres passages choisis au hasard.

Hewson, en plus de sa méthodologie, propose aussi plusieurs outils pour décrire les choix traductifs, qu'ils soient syntaxiques, lexicaux, grammaticaux ou stylistiques (2011 : 58-83). Nous en donnons un aperçu dans l'annexe 1. Selon lui, ces choix micro-textuels entraînent deux types d'effets différents sur le niveau meso-textuel: les **effets de voix** (*voice effects*) de l'auteur, des protagonistes ou du traducteur, autrement dit sur leur style, et les **effets d'interprétation** (*interpretational effects*), c'est-à-dire sur les potentielles interprétations. Chacun de ces deux types est subdivisé en trois catégories que nous expliciterons en détail puisque nous les utiliserons également dans notre analyse. Pour les effets de voix, on compte l'**accroissement** (*accretion*), qui intervient lorsque le traducteur en dit plus que la voix de l'auteur (par exemple embellissement, étoffement, explicitation, ajout, etc.) ; la **réduction**, qui implique un appauvrissement, une rationalisation ou une homogénéisation (par exemple implicite, simplification de structures syntaxiques, ellipses, etc.) et la **déformation**, due notamment à des changements de focalisation, d'aspect, de modalité, de lexique (85-86). Pour les effets d'interprétation, on liste l'**expansion**, lorsqu'un ensemble d'interprétations potentielles est enrichi par les choix traductifs (tels que l'explicitation et l'ajout) ; la **contraction**, qui correspond à l'inverse, et la **transformation**, qui implique des modifications menant à un certain flou entre les potentielles interprétations du TS et celles du TC (86-87). Une forte récurrence de tel ou tel effet meso-textuel sur l'ensemble de l'œuvre peut avoir alors un effet global sur la traduction, correspondant respectivement aux catégories « accentuation » (*markedness*), « concision », « anamorphose », « rétrécissement »

(*shrinkage*), « gonflement » (*swelling*) ou « transmutation ». S’y ajoutent également les catégories « traduction ontologique », « traduction hybride », « traduction métamorphosante » et « traduction idéologique ». C’est ensuite associés à un jugement sur l’interprétation (celle-ci peut être juste ou fausse) que ces effets déterminent la catégorie hypothétique de la traduction dans son ensemble.

3.2. La méthodologie de Berman

La méthodologie de Berman s’articule également autour de six étapes :

- 1) Contrairement à Hewson, Berman propose de s’attarder premièrement sur le texte cible, par une série de lectures attentives afin de déterminer si le texte est lisible en soi, puis afin de relever les passages « problématiques ».
- 2) La deuxième étape consiste à lire et relire le TS en effectuant une analyse textuelle et stylistique, basée notamment sur d’autres lectures telles que des critiques, des analyses, etc.
- 3) Vient ensuite la sélection des passages pertinents dans l’original. Le choix se porte sur des « *exemples stylistiques* (au sens large) pertinents et significatifs dans l’original. [...] [Ces passages] sont les *zones signifiantes* où une œuvre atteint sa propre visée [...] » (Berman, 1994 : 70 ; c’est l’auteur qui souligne).
- 4) Dans la quatrième étape, le critique collecte des informations sur le traducteur : sa position, son projet et son horizon. La position traductive correspond à la conception qu’a le traducteur de l’acte traductif, mêlée aux normes de traduction en vigueur (74). Le projet de traduction se réfère à la manière dont le traducteur va traduire. Enfin, l’horizon du traducteur englobe « l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui “déterminent” le sentir, l’agir et le penser du traducteur » (79).
- 5) L’étape suivante correspond à l’analyse mettant en confrontation le TS avec le TC, les passages problématiques du TC avec le TS et le TC avec le projet de traduction.
- 6) Ces différentes confrontations permettent alors, et c’est l’étape six, de produire une critique productive, qui a pour but de proposer des « principes » en vue d’une retraduction ou de « (dé)montrer l’excellence et les raisons de l’excellence de la traduction » (97).

3.3. La méthodologie de Risterucci-Roudnicky

Risterucci-Roudnicky propose une lecture critique des traductions axée avant tout sur le traducteur. Selon elle, un texte traduit porte les traces d'une hybridité textuelle. Les différences inéluctables entre le TS et le TC sont autant de signaux qui permettent de dégager les « résistances de l'original » et de définir une problématique à la base de l'analyse (2008 : 87). Risterucci-Roudnicky propose elle aussi une analyse en six étapes, mais précise que l'enchaînement est sujet à modification selon la problématique choisie. De plus, elle n'exclut pas une analyse intralinguale, c'est-à-dire une analyse qui ne prendrait en compte que le texte cible.

- 1) La première étape, comme chez Hewson, consiste à présenter l'œuvre, son auteur, son contexte.
- 2) La deuxième étape cherche à identifier la posture du traducteur, que ce soit de façon externe (dans des textes écrits par ou à propos du traducteur) ou interne (marques d'hybridité dans le texte même).
- 3) Dans la troisième étape, il faut choisir une problématique axée par exemple sur le contexte de la publication, le genre de l'original, le type de texte ou encore le ton.
- 4) Comme notre analyse sera à la fois inter- et intralinguale, puisque nous nous intéresserons aux textes cibles en comparaison avec le TS, mais aussi de façon globale et indépendamment du TS, nous accorderons peu d'importance à la quatrième étape qui est celle de choisir le mode de comparaison.
- 5) L'analyse à proprement parler (étape 5) se base sur des critères internes et externes à l'œuvre ainsi que quantitatifs et qualitatifs.
- 6) L'analyse se conclut par un rapport détaillant l'objectif défini et la problématique dégagée.

3.4. Notre méthodologie

Notre méthodologie, comme celle de Hewson, se veut structurée et précise. En revanche, conformément au plaidoyer de Malgorzata pour une analyse qui s'adapte à la poétique de l'œuvre (2017 : 31), notre méthodologie comportera deux branches d'analyse. Les trois premières étapes suivront néanmoins un tronc commun visant à situer l'œuvre, ses traductions et son contexte ; à lire et analyser les textes, ainsi qu'à sélectionner les passages. Ensuite, deux branches distinctes de deux étapes chacune permettront de mieux servir les besoins de l'analyse en fonction de notre problématique.

- 1) Notre première étape est identique à celle proposée par Hewson (étapes 1 et 2) et Risterucci-Roudnicky (étape 1) et correspond d'ailleurs au chapitre 2 du présent mémoire. En effet, nous y avons analysé les différentes études sur le roman d'Elena Garro et relevé certains traits stylistiques de l'œuvre. Nous avons également présenté les traducteurs et étudié les contextes de traduction des versions françaises.
- 2) Notre deuxième étape est empruntée à Berman (étapes 1 et 2) : les (premières) lectures. Dans notre modèle méthodologique, il ne nous semble pas pertinent de lire le TC avant le TS. En effet, ayant lu l'original avant de lire la traduction, suivre l'ordre des étapes de Berman à la lettre fausserait certainement notre « première » impression. Selon nous, les deux lectures doivent être effectuées indépendamment l'une de l'autre, mais l'ordre ne joue pas un rôle très important. Nous veillerons toutefois à annoter au long de notre première lecture tout ce qui nous semble étonnant dans le TC et tout ce qui soulève des questions quant à la traduction dans le TS.
- 3) Notre troisième étape, celle du choix des passages, s'inspire à la fois de la méthodologie de Hewson (étape 3) et de celle de Risterucci-Roudnicky (étape 3). Hewson propose de choisir des passages pertinents quant à l'interprétation de l'œuvre. Risterucci-Roudnicky, quant à elle, n'est pas aussi restrictive et propose des problématiques plus larges, par exemple des phénomènes linguistiques observés ou des champs sémantiques. Nous détaillerons dans la section suivante les choix des passages, mais il convient à ce stade d'expliquer le besoin d'une scission méthodologique en deux branches. La problématique de notre mémoire étant de définir les enjeux littéraires, historiques et transculturels dans *Los recuerdos del porvenir* et ses traductions françaises successives, nous articulerons notre analyse autour de ces trois axes :
 - a) enjeux littéraires : nous étudierons le premier axe en nous concentrant sur la thématique de la mémoire collective ;
 - b) enjeux historiques : le deuxième axe s'intéressera à la thématique de la Révolution mexicaine ;Ces deux axes sont analysables sur le modèle proposé par Hewson dans son étape 4, c'est-à-dire par extraits.

- c) enjeux transculturels : le troisième axe invitant à une confrontation entre l'univers mexicain et notre univers franco-européen, il sera analysé principalement du point de vue du lexique, raison pour laquelle nous ne souhaitons pas suivre l'analyse par passages proposée par Hewson.
- 4) Nous appellerons « analyse littéraire et historique » l'étape de la série consacrée aux deux premiers axes d'analyse (points a et b). Durant cette étape, nous procéderons à une analyse micro- et meso-textuelle en nous aidant des outils d'analyse et de la terminologie des effets proposés par Hewson et résumée dans l'annexe 1.
- Nous appellerons « analyse transculturelle » l'étape de la série consacrée au troisième enjeu (point c). Afin d'avoir une vue d'ensemble plus pertinente sur l'ensemble de l'œuvre, nous nous contenterons de lister de la façon la plus exhaustive qui soit les occurrences de « mexicanismes » ou d'éléments culturels mexicain. Nous les classerons ensuite par thème (par exemple la nourriture, la faune et la flore, les insultes, etc.), puis, en nous appuyant sur les traductions proposées par les deux traducteurs, nous tenterons d'établir la règle suivie par chacun d'eux.
- 5) L'étape 5, identique pour les deux séries, sera semblable à la sixième étape de Berman et consistera à rédiger une critique productive.

Nous choisissons délibérément de ne pas appliquer les deux dernières étapes de la méthodologie de Hewson, à savoir l'analyse des effets macro-textuels et la vérification de l'hypothèse basée sur les statistiques, car il nous semble qu'une conclusion purement statistique rend quelque peu opaque un travail d'analyse minutieux et ne permet pas de prendre en compte les éventuels phénomènes de compensation présents dans les traductions.

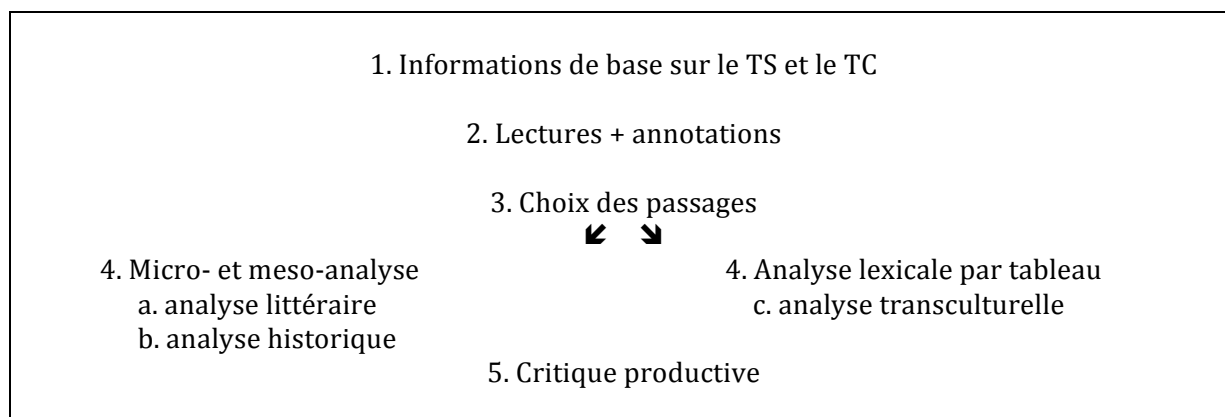


Tableau 1 : vue d'ensemble de la méthodologie appliquée à ce travail

3.5. Choix des passages

Tel qu'introduit précédemment, notre analyse explorera trois axes différents : littéraire, historique et transculturel. Le choix de la problématique d'analyse pour l'axe historique n'a pas été difficile étant donné que le roman se déroule durant une période historique bien précise. Nous avons donc sélectionné, au fil de notre lecture, des passages ayant trait à l'Histoire du Mexique et plus précisément à la Révolution. Nous nous sommes également appuyée sur les notes du traducteur qui jalonnent la traduction de Claude Fell et qui introduisent celle d'Alice Gascar.

Nous avons rencontré plus de difficultés avec l'enjeu littéraire car, comme le montre notre chapitre sur les thèmes récurrents, les pistes d'interprétation sont nombreuses. Dans un travail de cette envergure et par souci d'équilibre avec les deux autres axes, nous avons décidé de nous borner à une seule piste d'interprétation. Un des sujets fondamentaux de ce roman est sans aucun doute celui de la mémoire et du temps. Choisir cette problématique d'analyse nous permettra par ailleurs d'aborder la question du titre ainsi que de nombreux points stylistiques tels que la poésie, les différents narrateurs ou les figures de style. Nous avons sélectionné pour cette analyse critique plusieurs extraits d'intérêt stylistique ou traductif.

3. 6. Structure du commentaire

Le commentaire de notre analyse suivra le modèle utilisé par Hewson. Les deux premiers axes seront analysés successivement de la sorte :

- Nous présenterons tout d'abord la problématique en général puis nous introduirons, dans un ordre chronologique ou thématique, les différents passages. Chacun d'entre eux sera premièrement analysé en regard du TS, ceci permettant de mettre en évidence les éléments clés.
- Les deux traductions seront ensuite analysées au niveau micro-textuel et nous tenterons d'expliquer les choix des traducteurs.
- Finalement, nous montrerons les effets produits au niveau meso-textuel et nous conclurons par un commentaire plus général sur l'ensemble de l'œuvre. Les outils que nous utiliserons pour décrire les choix traductifs sont ceux proposés par Hewson et listés en annexe 1.

La troisième thématique sera étudiée sur la base de tableaux récapitulatifs mettant en regard le terme ou l'expression présentant un élément culturel, la traduction d'Alice

Gaspar et le procédé utilisé ainsi que celle de Claude Fell et le procédé utilisé. Elle donnera lieu à un commentaire structuré par thème et par traducteur.

4. Analyse

4.1. Axe 1 : la mémoire et le temps

Notre analyse débute par l'étude des enjeux littéraires que nous nous proposons d'aborder par l'axe de la mémoire et du temps. En effet, ces deux thèmes sont non seulement très récurrents dans l'œuvre de Garro, mais ils sont aussi très intéressants car ils permettent d'approcher plusieurs traits stylistiques et interprétatifs présents dans le roman. Les extraits choisis, au nombre de neuf, exploreront les diverses facettes de la mémoire telle qu'envisagée par l'auteure, à savoir la mémoire collective et individuelle, la circularité du temps, le dédoublement de la mémoire, l'immobilité ou encore le rapport entre passé et futur. Nous analyserons les extraits en langue source afin d'en souligner les caractéristiques et les pistes d'interprétation, puis nous les confronterons à leurs traductions. Par convention, le texte source sera toujours présenté à gauche des traductions et chaque extrait sera agrémenté des initiales de l'auteur (Elena Garro : EG) ou du traducteur (Alice Gaspar : AG, Claude Fell : CF) ainsi que de la page de l'édition correspondante. Nous indiquerons sous les extraits traduits les initiales des effets de voix et d'interprétation listés dans notre méthodologie, à savoir : A pour accroissement, R pour réduction, D pour déformation (ce sont les effets de voix) et E pour expansion, C pour contraction, T pour transformation (ce sont les effets d'interprétation). En outre, nous indiquerons ces effets en **gras** dans le corps du texte. Certains extraits ne se verront octroyer aucune lettre pour la simple raison que les éventuels écarts entre l'original et la traduction n'engendrent pas d'effets notables. D'autres en revanche en présentent plusieurs pour un même écart, car un changement de modalité, par exemple, peut influencer à la fois la voix et l'interprétation. Par souci de clarté, dans le commentaire, nous mentionnerons tous les termes tirés des textes entre guillemets ; les termes en langue étrangère seront en outre mis en italique.

Le titre

Comme déjà mentionné, c'est le titre même qui attire l'attention sur la thématique de la mémoire. Il va sans dire qu'une analyse du titre est indispensable, d'autant plus qu'il n'a

pas été traduit littéralement en français. Risterucci-Roudnicky (2008), dans son *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, propose une typologie des titres. Un titre peut être littéral, c'est-à-dire, repris tel quel dans la langue originale ou traduit par une équivalence linguistique et culturelle. Elle donne pour exemple *Germinal* de Zola qui a été publié sous le même titre dans plusieurs langues puisque le titre, lié au calendrier révolutionnaire français, n'avait pas d'équivalent culturel (Risterucci-Roudnicky, 2008 : 32). Mais un titre peut aussi être modifié ou transformé. Un titre modifié ressemble au titre original mais a subi des ajouts, des suppressions ou des substitutions. Un exemple d'un tel titre serait *Bartleby the Scrivener : A Wall Street Story* de Melville, traduit en français par *Bartleby le Scribe*. Le sous-titre a donc été tronqué. Un titre transformé est un titre complètement différent de l'original et c'est le cas de notre ouvrage. En effet, *Los recuerdos del porvenir*, littéralement « Les souvenirs de l'avenir », a été traduit par *La Fête à Ixtepec*, puis retraduit par *La Maîtresse d'Ixtepec*. Comme les éditeurs n'ont pas répondu à notre sollicitation, nous nous contenterons d'émettre des hypothèses quant au choix des traducteurs ou des éditeurs. Mais avant cela, nous analyserons le titre original pour comprendre quelles attentes et quelles pistes de lecture il éveille chez le lecteur hispanophone.

Tout d'abord le titre espagnol est constitué d'un oxymore : le passé, évoqué par les souvenirs, est mis en relation directe avec le futur au moyen d'un complément de nom qui qualifie ces souvenirs. Pour Hernán Mena, cette expression nous oblige à remettre en question la chronologie :

La frase "recuerdos del porvenir" nos obliga a desconjuntar las supuestas sucesiones cronológicas y pensar en que los recuerdos pueden venir del futuro, pueden no venir de ningún lugar o, tal vez, de la imaginación (aunque, en ese caso, ya tienen un "origen") [...], a preguntarse sobre la consistencia de las fronteras en el tiempo, a reflexionar sobre los límites y pensarlos como espacios de contacto entre presencia y ausencia, memoria y olvido, "escritura" y contingencia, lugares (geográficos) y sonidos, usos e intemperies, sueños y pesadillas. (2015 : 228)

En résumé, cette expression invite le lecteur à questionner les frontières du temps et attire son attention sur une figure de style qui reviendra fréquemment : l'oxymore. Jennerjahn (2001) souligne également que le titre annonce le programme. Plus qu'un récit historique ou une histoire d'amour, le roman cherche à questionner la mémoire collective, l'identité mexicaine, la relation qui existe entre le temps et les souvenirs. Par

l'usage d'une figure de style, le titre crée aussi chez le lecteur l'attente d'un texte empreint de poésie.

En proposant comme titre *La Fête à Ixtepec*, les Éditions Stock renoncent à ouvrir cette piste d'interprétation pour le lecteur. Nous verrons dans notre analyse que différents extraits montrent que la piste de lecture de la mémoire n'est pas privilégiée par Alice Gascar. En revanche, le titre choisi par la traductrice évoque un autre thème, étudié notamment par Karageorgou-Bastea dans un article intitulé « Fiesta y memoria en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro » (2009). Le thème de la fête est certes intéressant, mais à notre sens, il se concentre trop sur le final du livre et n'incarne pas l'histoire dans sa globalité. En revanche, cette transformation a l'avantage d'introduire un élément d'extranéité (du moins, c'était probablement le but de la maison d'édition), le nom du village, ce qui montre au lecteur que l'histoire ne se déroule probablement pas dans un pays francophone. Il convient de préciser que la couverture de l'édition de 1966 comprend le titre et, directement en dessous (et non sur la quatrième de couverture), un résumé du livre qui précise le contexte géographique et historique.

Le titre de la première édition n'a vraisemblablement pas convaincu les Éditions de l'Herne, qui ont choisi de le retraduire. Aussi étrange que cela puisse paraître au vu de la traduction plutôt proche du texte de Claude Fell (nous le verrons plus en détail dans les exemples suivants), la maison d'édition n'a pas souhaité revenir à un titre plus littéral, comme l'ont par exemple privilégié les traducteurs allemand, anglais ou italien²⁰. Nous considérons que dans pareil cas, un titre plus littéral aurait eu plus d'effet : il aurait, d'une part, annoncé la couleur et, d'autre part, permis de faire plus facilement le lien avec l'original. *La Maîtresse d'Ixtepec* peut faire référence aussi bien à Julia, maîtresse de Francisco Rosas dans la première partie du livre, qu'à Isabel, qui le devient dans la seconde partie. La structure article-nom-complément géographique nous porte à penser que les Éditions de l'Herne ont souhaité garder un certain lien avec la première traduction, peut-être pour inciter ceux qui connaissaient la première traduction, ou du moins en connaissaient le titre, à se plonger dans la nouvelle traduction. Par ailleurs, le titre apparaît tel quel à la page 29 de la traduction de Claude Fell. Il n'en reste pas moins que dans les deux éditions, la piste de lecture relative au temps et à la mémoire est délaissée : au lecteur d'être suffisamment perspicace pour la retrouver au fil des pages.

²⁰ Les titres de leur traduction sont respectivement *Erinnerungen an die Zukunft*, *Recollections of things to come* et *I ricordi dell'avvenire*. Consulté le 24 avril 2019, <http://www.elem.mx/obra/datos/3408>.

Extrait 1 : l'incipit

<p>Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Solo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo solo soy memoria y la memoria que de mí se tenga.</p>	<p>Me voici là, sur cette espèce de pierre saillante. C'est ma propre mémoire qu'elle renferme. Je la regarde et je me souviens, à la façon de l'eau qui retourne à la rivière. Avec mélancolie, je me retrouve en elle qui gît là, entourée d'herbes, couverte de poussière, parfaitement close et condamnée à la mémoire, condamnée à me tendre sans fin ce miroir changeant. Je m'y vois transfigurée par les couleurs du passé et par tous les regards qui se sont posés sur moi. Je suis à la fois mon propre souvenir et celui qu'on garde de ce que je fus.</p>	<p>Je suis là, assis sur cette pierre saillante. Seule ma mémoire sait ce qu'elle renferme. je la vois et je me souviens, et comme l'eau va à l'eau, moi aussi, mélancolique, je me retrouve dans son image recouverte de poussière, envahie par les herbes, enfermée en elle-même et prisonnière du chatolement multiple de la mémoire. Je la vois et je me transfigure en une infinité de couleurs et de temps. Je ne suis rien que mémoire, que la mémoire qu'on gardera de moi.</p>
EG, 9	AG, 13 R/C/D	CF, 7 R/C

Le premier extrait que nous allons analyser est d'une importance majeure pour le roman puisqu'il s'agit de l'incipit. Il a d'ailleurs déjà fait l'objet de nombreuses analyses. Dans toute œuvre littéraire, l'incipit donne le ton, instaure le contrat de lecture avec le lecteur, fait les présentations, donne les clés du texte et, tout comme le titre, peut contenir et résumer le livre tout entier (Émond, 1993).

Dans notre cas, l'incipit ancre le texte dans un espace-temps unique semblable à celui du théâtre (Hernán Mena, 2015). L'espace (« *Aquí* ») est tout d'abord très vague, aucune indication n'est donnée sur le lieu géographique. L'incipit se focalise ensuite sur la pierre, inspirant une certaine stabilité qui contraste avec l'adjectif qui suit (« *aparente* »). Cet oxymore invite le lecteur à remettre en question tout ce qu'il lit (Potter, 2012). Le narrateur est à la première personne, mais le lecteur ne comprend qu'au paragraphe suivant qu'il s'agit du village d'Ixtepec. En effet, l'utilisation du verbe « *sentado* » invite le lecteur à penser que le narrateur est un personnage.

La clé du récit est annoncée d'emblée par un champ lexical de la mémoire très marqué avec quatre occurrences du mot « *memoria* » et une du verbe « *recordar* » en seulement six phrases. Karageorgou-Bastea, dans son article sur la mémoire et la parole, montre comment cette mémoire, par un habile jeu de pronoms, oscille entre la mémoire d'Isabel

devenue pierre (dans un jeu de circularité avec l'explicit, que nous étudierons également) et celle du village d'Ixtepec :

El paso de la mujer a la piedra se basa en un uso ambiguo de los pronombres – “La veo”, “su imagen” – y a su ausencia – el verbo “encierra” no tiene sujeto explícito, así no se puede distinguir si quien encierra es la memoria de Isabel/piedra o la memoria de Ixtepec.
(2008 : 149)

En effet, il existe bien une ambiguïté entre la pierre comme représentation d'Isabel et la pierre comme mémoire d'Ixtepec. En outre, le passage de la femme à la pierre se fait effectivement par les pronoms féminins. En revanche, il ne faut pas oublier qu'à ce point de l'histoire, le lecteur ne sait pas encore que la pierre représente à la fois Isabel et le village. Les multiples pronoms et référents créent donc une confusion certaine, mais le lecteur n'est pas encore à même de comprendre le passage de la pierre à la femme.

L'emploi de la tournure « *me recuerdo* » peut, selon nous, soulever des ambiguïtés. En effet, selon le *Diccionario panhispánico de dudas*²¹, « *[e]n el español general culto este verbo es transitivo (recordar [algo]) en sus acepciones más comunes [...]* », or ici, il n'est pas suivi par un COD, ce qui permet deux interprétations : ou le narrateur se souvient de lui-même (le « *me* » ferait alors office de COD) ou l'emploi de la tournure pronominale est due au parler populaire²² – c'est bien un village qui s'exprime –, et prend alors le sens de « *acordarse* », se souvenir.

Dans cet extrait, nous pouvons également observer la répétition de « *veo* » qui va de paire avec le champ lexical de l'image (« *imagen* », « *espejo* », « *ojos* ») : cela souligne que le narrateur ainsi que les habitants d'Ixtepec ont une fonction de témoin. De plus, selon Seydel (2002), l'usage de la métaphore du miroir introduit l'existence de plusieurs mémoires différentes et cherche également à montrer qu'il n'est pas possible d'offrir une seule et unique vérité sur des faits passés.

²¹ Consulté le 24 avril 2019, <http://lema.rae.es/dpd/?key=recordar>.

²² Point 2a de la définition précitée (c'est nous qui soulignons en gras) : « 'Tener presente [algo] en la memoria' [...] **En el habla culta formal se desaconseja el uso de *recordar* en forma pronominal**, ya sea como transitivo (*recordarse* [algo]) [...]; ya sea como intransitivo seguido de un complemento con *de* (*recordarse de algo*) [...]. **Estos usos, normales en el español medieval y clásico, han quedado relegados al habla coloquial o popular de algunas zonas, tanto de España como de América** (en algunos países como Venezuela o Chile, son usos frecuentes en el habla informal). [...] Los verbos *recordar* y *acordar* comparten este significado, pero en la lengua general culta se construyen de modo diferente: *recordar*, como se acaba de explicar, es transitivo (*recordar* [algo]), mientras que *acordar* [...] es intransitivo pronominal (*acordarse de algo*). » Consulté le 24 avril 2019, <http://lema.rae.es/dpd/?key=recordar>.

En résumé, tous les enjeux majeurs du roman sont introduits dans l'incipit : le narrateur instable, le motif de la pierre, le thème principal de la mémoire ainsi que le style poétique de Garro parsemé de figures de style. Nous pouvons donc dès à présent analyser les deux traductions afin de voir dans quelle mesure elles respectent le contrat de lecture proposé par l'auteure.

Observons d'abord la toute première phrase. Dans les deux traductions, l'espace-temps unique est rendu par une courte phrase efficace. En revanche, l'oxymore « *pedra aparente* » perd un peu de sa force par le choix du syntagme « pierre saillante », identique pour les deux traducteurs. En effet, selon la *Real Academia Española* (RAE), « *aparente* » possède deux acceptions pertinentes pour nous : « 1. *que parece y no es. [...] 3. que aparece y se muestra a la vista* »²³. Ces deux acceptions sont particulièrement intéressantes puisqu'elles dénotent deux réalités presque opposées. Or l'adjectif « saillante » choisi en français n'offre pas ce double sens. *Le Grand Robert en ligne* (GRL) propose les définitions suivantes : « 1. Qui avance, dépasse (par rapport à un plan de référence) [...] 3. Fig. Qui est en évidence, en relief, ressort du contexte et s'impose à l'attention »²⁴. L'oxymore est donc bel et bien perdu, d'autant plus que le syntagme français est un cliché et n'éveille donc pas l'attention du lecteur. Cela entraîne chez les deux traducteurs un effet de **réduction** et de **contraction**. Nous pensons que l'emploi de l'adjectif « apparent » en français rendrait mieux le double sens, puisque ses acceptions françaises correspondent à celles de la définition espagnole²⁵. Alice Gascar rétablit toutefois un peu de l'instabilité voulue par Garro en ajoutant « espèce de ». En revanche, l'absence du participe passé « assis » gomme l'effet de personnification du village.

Venons-en à présent au thème de la mémoire. Alice Gascar opère une modulation dans la deuxième phrase. Alors que, dans l'original, c'est la mémoire qui sait ce que la pierre renferme, chez Alice Gascar la pierre renferme la mémoire du village. Il s'agit là selon nous d'une **déformation de la voix** et d'une **contraction de l'interprétation** puisque l'on apprend directement que la pierre renferme la mémoire, ce qui n'est pas le cas dans l'original. Par le choix d'éviter la répétition de « mémoire » en le substituant une fois en « souvenir » et en l'abandonnant à la fin, on perd également une partie du martèlement voulu. Outre des changements dans la forme générale, tels que scission et fusion de

²³ Consulté le 16 avril 2019, dle.rae.es/?id=35advYT.

²⁴ Consulté le 16 avril 2019, gr.bvdep.com/robert.asp.

²⁵ « 1. Qui apparaît, se montre clairement aux yeux. [...] 3. [Littér.] Qui n'est pas tel qu'il paraît être ; qui n'est qu'une apparence. [...] », Consulté le 26 août 2019, gr.bvdep.com/robert.asp.

phrases, on peut également noter plusieurs petites modifications qui, mises côte à côte, produisent un effet de **contraction** sur l'ensemble :

- la métaphore de l'eau et des reflets passe à la trappe à cause de la pronominalisation de l'image (« je me retrouve en elle » plutôt que « dans son image ») et en raison de la périphrase « condamnée à me tendre sans fin ce miroir changeant » qui est assez étrange et omet le lien entre la mémoire et le miroir. La répétition du verbe « voir », qui contribue à cette piste de lecture dans le TS, est également abandonnée.
- la piste de lecture de la multiplicité des temps, que l'on retrouve tout au long de l'œuvre, est également moins exploitée : on repère une modulation due à un changement de préposition (« *me transfiguro en* » devient « Je m'y vois transfigurée par »), ce qui fait que les couleurs deviennent agent alors qu'elles étaient résultat de l'action. De plus, Gascar choisit de fusionner en un seul syntagme les couleurs et les temps, ce qui change complètement la dimension des temps : ceux-ci ne sont plus que passé, alors que tout le texte tourne aussi autour du futur. Elle gomme également l'usage du verbe « *estar* » au présent et au passé pour ne garder que le passé. Finalement, elle interprète le subjonctif « *que de mí se tenga* » comme ayant une valeur de passé, ce qui est rarement le cas avec le subjonctif.

Claude Fell privilégie dès le début le calque syntaxique. Sa traduction suit presque mot à mot le texte espagnol. On peut toutefois relever le choix de « prisonnière » pour « *condenada* », ce qui change le degré de « culpabilité », et la fusion de la fin de cette phrase en « chatolement multiple de la mémoire », mais ces choix n'engendrent pas d'effets notoires sur l'interprétation. Seule l'omission de la répétition « *La veo, me veo* » pourrait mener à une très **légère contraction**. En effet, la répétition amène à associer la pierre au narrateur, donc soit au village, soit à Isabel.

Ainsi, l'incipit proposé par Alice Gascar n'offre pas le même contrat de lecture que celui proposé par Claude Fell, puisque des effets de contraction récurrents, ainsi que de déformation et de réduction de la voix, occultent les principales pistes de lecture du roman, à savoir la mémoire et le temps.

Extrait 2 : l'instabilité de la mémoire

Ya sé que todo esto es anterior al general Francisco Rosas y al hecho que me entristece ahora delante de esta piedra aparente. Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó a esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento .	Je sais bien que tout cela est antérieur à l'apparition du général Francisco Rosas et à ce qui fait que je m'attriste aujourd'hui devant cette espèce de pierre. La mémoire mêle toutes les époques et ne nous les restitue que dans un ordre imprévisible. Voici qu'elle m'apporte maintenant ces autres images : [...]	Je sais que tout cela est antérieur au général Francisco Rosas et à l'événement qui me rend aujourd'hui si triste, face à ce promontoire de pierre. Et comme la mémoire renferme tous les temps et que son ordre est imprévisible, je me retrouve maintenant devant la constellation de lumières qui a inventé cette colline illusoire comme une prémonition de ma naissance .
EG, 12	AG, 16	T/C CF, 10

Le deuxième extrait choisi se déroule dans le chapitre 1, juste après le passage où les enfants Moncada jouent dans les arbres de leur jardin. C'est le narrateur-village qui parle et qui fait le lien avec le présent. On trouve dans ce court passage plusieurs informations importantes pour l'interprétation et la compréhension de la suite du texte :

- la première phrase établit un lien clair entre le général, la tristesse et la pierre ;
- la deuxième phrase avertit le lecteur des sauts à travers le temps (Potter, 2012 : 110) ;
- la deuxième partie de la seconde phrase, par une comparaison et un oxymore (« *premonición de mi nacimiento* »), fait un lien avec le titre du roman et la dualité passé-futur.

Comme dans l'extrait précédent, on retrouve la « *piedra aparente* », que Gascar a traduit de la même façon que dans le premier extrait, ce qui nous semble être une bonne solution, alors que Fell a privilégié une paraphrase : « promontoire de pierre ». Cette solution nous semble modifier un peu l'image mentale de la pierre pour en faire quelque chose de plus imposant. Ce choix du traducteur n'a néanmoins pas d'influence sur l'interprétation du texte. Un changement plus radical est opéré par Gascar avec la substitution de « temps » par « époque ». En effet, la piste d'interprétation est bien celle du temps puisque Garro cherche à opposer passé et futur et à mélanger les temps sans forcément mélanger les époques : le récit se poursuit chronologiquement dans la même époque, celle de la Révolution. Une certaine **transformation** se fait ressentir à ce niveau. De plus, on peut observer une omission en fin de paragraphe chez Gascar : tout le passage poétique sur la lumière est supprimé et, plus grave encore, la comparaison et

l'oxymore entre futur (« *premonición* ») et passé (« *nacimiento* ») est évincée pour continuer directement sur la description plus terre-à-terre (« Isabel dansant avec son frère »). On dirait que la traductrice n'a pas saisi l'importance de ce passage ou l'a jugé inutile et un effet de **contraction** se fait ressentir.

La traduction de Claude Fell est à nouveau très proche du TS au niveau syntaxique et grammatical et transmet tous les enjeux de l'espagnol.

En résumé, l'interprétation est modifiée par des effets de contraction et de transformation chez Gascar, mais demeure intacte chez Fell.

Extrait 3 : la mémoire de Martin Moncada

<p>- ¡El porvenir! ¡El porvenir...! ¿Qué es el porvenir? – exclamó Martín Moncada con impaciencia.</p> <p>Felix movió la cabeza, y su mujer y sus hijos guardaron silencio. Cuando pensaba en el porvenir una avalancha de días apretujados los unos contra los otros se le venía encima y se venía encima de su casa y de sus hijos. Para él los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás. Nunca se decía: “el lunes haré tal cosa” porque entre ese lunes y él, había una multitud de recuerdos no vividos que lo separaba de la necesidad de hacer “tal cosa ese lunes”. Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él.</p>	<p>- L'avenir ! L'avenir ! Qu'est-ce que l'avenir ? s'écria Martin Moncada avec impatience.</p> <p>Felix hochait la tête, la femme et les enfants de Martin gardèrent le silence. Lorsqu'il pensait à l'avenir, Martin Moncada avait l'impression qu'une avalanche de jours, pressés les uns contre les autres, roulait sur lui, sur sa maison et ses enfants. Pour lui, les jours ne comptaient pas de la même façon que pour les autres. Il ne disait jamais : « Lundi, je ferai telle chose » car, dans l'espace qui le séparait du lundi, se pressaient une foule de souvenirs non vécus qui reléguaient bien loin la nécessité de « faire telle chose le lundi ». Il était partagé entre plusieurs mémoires et les souvenirs de ce qui s'était effectivement produit étaient les seuls qui lui paraissaient irréels.</p>	<p>- L'avenir ! L'avenir ! Qu'est-ce que l'avenir ? s'exclama Martin Moncada avec exaspération.</p> <p>Félix bougea la tête, sa femme et ses enfants gardèrent le silence. Quand il pensait à l'avenir une avalanche de journées serrées les unes contre les autres déferlait sur lui, sur sa maison et sur ses enfants. Pour lui les jours ne comptaient pas de la même façon que pour les autres. Il ne disait jamais : « Lundi je ferai telle chose » car entre ce lundi et lui, il y avait une foule de souvenirs non vécus qui le séparait de la nécessité de faire « telle chose le lundi ». Il bataillait entre plusieurs mémoires et la mémoire de ce qui était arrivé était la seule irréaliste à ses yeux.</p>
EG, 20	AG, 23-24 R	CF, 20

Dans le troisième extrait, issu du troisième chapitre du livre, le lecteur se familiarise avec le rapport bien particulier de Martin Moncada au temps et à la mémoire. Nous pouvons y apprécier plusieurs figures de style : une métaphore de l'avenir sous la forme d'une avalanche, des répétitions, ainsi que des oxymores.

Martin Moncada est le père de Nicolas, Isabel et Juan. Personnage rêveur, souvent dans la lune, il vit dans un temps parallèle à celui des horloges. Il lui arrive, par exemple, d'avoir des souvenirs d'événements qu'il n'a pas vécus et n'aurait jamais pu vivre, comme le souvenir de la neige et du chalet, alors qu'il vit dans le sud du Mexique.

La métaphore de l'avalanche pour décrire l'avenir tel que ressenti par Martin est très forte. La violence est augmentée par la répétition de la locution verbale « venirse encima » qui est connotée négativement et évoque à la fois la vitesse et la surprise (Robles-Sáez, 2011). Gascar affaiblit un peu l'effet en supprimant la métaphore : elle introduit l'avalanche par le syntagme « avait l'impression que ». De plus, tout comme Fell, elle fait l'économie de la répétition. La perte de l'élément métaphorique poétique peut être qualifiée de **réduction** car la voix de l'auteur subit des pertes. Chez Fell en revanche, la métaphore est préservée. On remarque néanmoins le choix de « journée » pour éviter la répétition de « jour », choix qui ne se pose pas en espagnol puisque la distinction n'existe pas.

Garro utilise plus bas une autre figure de style : elle juxtapose par la préposition « *entre* » une notion temporelle (le lundi) et une notion spatiale (Martin). La traductrice rend ce procédé par une modulation bienvenue qui permet de compenser la perte métaphorique : elle personnifie les souvenirs et explicite l'incompatibilité espace-temps par « l'espace qui le séparait du lundi ». Nous pouvons également saluer le bon rendu des oxymores chez les traducteurs qui ont tous deux fait le choix du calque. Le contraste entre la mémoire de ce qui était arrivé et l'irréalité est également approprié.

Hormis une réduction de la voix chez Gascar, l'étrangeté du personnage et la multiplicité de ses mémoires sont rendus chez les deux traducteurs.

Extrait 4 : la mémoire d'Ixtepec

<p>El porvenir era la repetición del pasado. Inmóvil, me dejaba devorar por la sed que roía mis esquinas. Para romper los días petrificados solo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios. Como en las tragedias, vivíamos dentro de un tiempo quieto y los personajes sucumbían presos en ese instante detenido. Era en vano que hicieran gestos cada vez más sangrientos. Habíamos abolido al tiempo.</p>	<p>L'avenir ne m'apparaissait plus que comme la reproduction du passé. Immuable, j'étais dévorée par la sécheresse qui blanchissait mes carrefours. Le seul recours contre la monotonie des jours était l'illusion de la violence, qui n'apportait aucun assouvissement. La cruauté s'abattait aveuglément sur les femmes, les chiens errants, les Indiens. Comme dans les tragédies, nous vivions un temps parfaitement calme et naturel, fait de moments inéluçables qui se refermaient ainsi que des pièges sur les personnages. C'était en vain qu'ils accomplissaient des actes de plus en plus sanglants. Ils frappaient dans le vide du temps.</p>	<p>L'avenir était la répétition du passé. Immuable, je me laissais dévorer par la soif qui rongea le coin de mes rues. Pour briser la gangue pétrifiée de mes jours je n'avais plus que le mirage dérisoire de la violence, et la cruauté s'abattait furieusement sur les femmes, les chiens errants et les indiens. Comme dans les tragédies, nous vivions dans un temps suspendu et les personnages succombaient, prisonniers de cet instant arrêté. Vainement, ils semblaient dans une barbarie de plus en plus sanglante. Nous avions aboli le temps.</p>
EG, 68	AG, 67-68	R/C
		CF, 72

L'extrait 4, que l'on retrouve au milieu du chapitre 7, présente plusieurs aspects intéressants pour l'interprétation. La première phrase est énoncée comme une vérité générale dans le passé et fait écho au thème introduit par le titre. Dans la deuxième phrase, le narrateur à la première personne du singulier correspond au village d'Ixtepec. Le champ lexical de l'immobilité, présent dans les termes « *inmóvil* », « *petrificados* », « *quieto* » et « *detenido* », fait peser sur le village une atmosphère calme et tendue, condamnant toute tentative de mouvement à l'échec (« *en vano* »). Karageorgou-Bastea (2008) voit dans l'abolition du temps explicitée dans la dernière phrase l'impossibilité du changement. On retrouve également un condensé des thèmes analysés dans l'incipit : la figure de la pierre (« *petrificados* »), la métaphore du reflet (« *espejismo* ») et la référence au théâtre (« *tragedias* »). Enfin, on peut observer un subtil passage du « je » au « nous », le « je » représentant le village et le « nous » les villageois, la mémoire collective.

Un simple coup d'œil aux textes mis en parallèle montre que la traduction d'Alice Gascar est plus fournie que celle de Claude Fell. En s'y attardant un peu plus, nous pouvons déterminer si les ajouts potentiels sont efficaces ou superflus. Tout d'abord, nous observons une modulation dans la première phrase : là où l'espagnol semble énoncer tout simplement un fait, Gascar introduit le point de vue d'Ixtepec en ajoutant un pronom personnel (« m'apparaissait »). Ce choix a pour effet d'éliminer l'étrangeté de l'affirmation, ce qui équivaut à une **réduction** au niveau de la voix. Cet effet est, par ailleurs, renforcé par une autre modulation qui survient dans la phrase suivante. Gascar élimine la nuance d'impuissance introduite par le verbe « *dejar* » en ayant recours à un simple passif (« j'étais dévorée »). Nous pouvons noter au passage que la traductrice a fait le choix de donner le genre féminin au village d'Ixtepec, choix qui se justifie probablement par la relation entre le village, la pierre et Isabel. Un effet de **contraction** de l'interprétation se fait en outre ressentir avec la perte de l'allusion à la pierre. En effet, « monotonie des jours » rend bien l'idée de l'immobilité, mais nous pensons que le choix de l'adjectif « *petrificados* » n'est pas anodin.

Analysons maintenant les choix traductifs relatifs aux adjectifs qualifiant le temps et l'instant. En espagnol, l'auteure parle de « *tiempo quieto* », littéralement « temps calme », et de « *instante detenido* », littéralement « instant arrêté ». Comme à son habitude, Fell reste proche du texte avec l'utilisation de l'équivalent établi et d'un synonyme (« temps suspendu »). Gascar, en revanche, choisit également un équivalent établi pour la première occurrence, mais y ajoute un adjectif inutile selon nous : « naturel ». Elle opère en outre une modulation en changeant le sujet de la seconde proposition (« *los personajes* » dans le TS et « moments inéluctables » dans le TC). Le choix de l'adjectif « inéluctable » va dans le sens de la vanité évoquée plus bas, mais ne reprend pas l'idée d'immobilité, d'arrêt. Cette formulation nous semble donc trop éloignée du texte.

Claude Fell procède à une antéposition de l'adverbe qui met celui-ci en relief. Ce choix a l'avantage de renforcer l'idée d'impuissance mais ne produit pas, à notre avis, d'effet particulier sur la voix ou l'interprétation. Pour la dernière phrase, qui est relativement opaque en espagnol, il choisit de suivre la syntaxe et le lexique de l'espagnol, choix judicieux en ceci qu'il ne ferme aucune piste d'interprétation. En revanche, Alice Gascar propose une interprétation subjective qui n'est pas sans conséquence. Dans le TS, la troisième personne du pluriel est utilisée dans la comparaison entre la vie et la tragédie. Par l'allusion à la violence, les personnages peuvent être assimilés aux militaires. La

première personne du pluriel est, quant à elle, utilisée pour la collectivité, les villageois en général. La modulation du sujet de la dernière phrase chez Gascar implique que ce sont les soldats (et non les villageois) qui sont les maîtres du temps, or, si l'abolition du temps représente l'impossibilité du changement, elle est bien due à l'inaction des villageois et non pas aux accès de violence des militaires. En outre, en optant pour une phrase peut-être plus manifestement poétique, elle donne au temps une caractéristique (le vide) qui ne lui est pas associée ailleurs dans le livre.

Selon nous, les ajouts et les prises de liberté de la première traductrice ont un effet **réducteur** de la voix de l'auteure (certains choix lexicaux sont passés à la trappe) et du narrateur à la fois, étant donné que la focalisation est souvent modifiée par des modulations. En outre, les pistes d'interprétation du temps et de l'immobilité ne sont pas révélées dans leur entièreté en raison de certains choix grammaticaux et lexicaux (**contraction**).

Là encore, Gascar masque certaines pistes d'interprétation par ses prises de liberté souvent réductrices de la voix de l'auteur, alors que Fell, proche du texte, conserve tous les éléments cruciaux.

Extrait 5 : la mémoire des morts

<p>¿A dónde quería irse? Había entrado al mundo subterráneo de las hormigas, complicado de túneles minúsculos donde no había ni siquiera un pensamiento y donde la memoria era capas de tierra y raíces de árboles. Tal vez eso era la memoria de los muertos, un hormiguero sin hormigas; solo pasadizos estrechos abiertos en la tierra, sin salida a las hierbas.</p> <p>- Siempre supe lo que está pasando... También lo supo Nicolás... Desde niños estamos bailando en este día...</p> <p>Las palabras de Isabel provocaron derrumbes; capas de tierra silenciosa borrarón el mundo subterráneo donde Martín Moncada perseguía su memoria.</p>	<p>Où voulait-elle aller? Il était dans le monde souterrain des fourmis, dans un labyrinthe constitué de tunnels filiformes où même une pensée n'avait pas place et où la mémoire n'était plus que des couches de terre superposées et des racines d'arbres. C'était peut-être cela, la mémoire des morts : une fourmilière sans fourmis, faite de petits passages étroits creusés dans la terre et ne donnant pas accès aux herbes...</p> <p>- J'ai toujours su ce qui nous arrive aujourd'hui. Nicolas aussi le savait... Depuis que nous étions petits, nous savions que nous danserions de cette façon-là, en ce moment.</p> <p>Les paroles d'Isabel tirèrent Martin Moncada de son rêve souterrain ; elles provoquèrent des éboulements, des couches de terre glissèrent silencieusement et abolirent le monde dans lequel il s'était réfugié pendant quelques instants.</p>	<p>Où voulait-il aller? Il était entré dans le monde souterrain des fourmis, un fouillis de tunnels minuscules où il n'y avait même pas de place pour une pensée et où la mémoire était faite de couches de terre et de racines d'arbres. C'était peut-être cela la mémoire des morts ; uniquement des galeries étroites creusées dans la terre, sans issue vers l'herbe.</p> <p>- J'ai toujours su ce qui arrive... Nicolas lui aussi l'a su... Depuis notre enfance nous dansons comme aujourd'hui...</p> <p>Les paroles d'Isabel provoquèrent des éboulements ; des couches de terre silencieuses effacèrent le monde souterrain où Martin Moncada pourchassait ses souvenirs.</p>		
EG, 224	AG, 203-204	T/R	CF, 240	R/D/T

L'extrait 5 survient dans la deuxième partie du roman, au chapitre 6. La fête fatidique touche à sa fin après que Francisco Rosas et ses hommes ont décidé de partir. Tous les invités sont alors condamnés à danser toute la nuit jusqu'à ce que le général revienne ; seule Isabel peut partir. L'extrait choisi se déroule juste après un dialogue entre Isabel et son père. Les dernières paroles d'Isabel évoquent le souhait de la jeune fille de s'en aller (« *Yo ya no bailo, quiero irme de aquí – pidió Isabel.* » p. 223), d'où la confusion de pronoms que nous pouvons observer au début de l'extrait. La troisième personne du

singulier évoque-t-elle Isabel ou Martin ? Les traducteurs ne sont vraisemblablement pas d'accord sur ce point. D'un point de vue grammatical, le changement de pronom entre la première et la deuxième phrase est étrange : si Garro avait voulu parler d'abord d'Isabel puis de son père, elle aurait ajouté le sujet « *Martín* » avant le verbe « *entrar* ». Du point de vue du sens cependant, la solution de Gascar suit une logique plausible : la question reprend en discours indirect libre les pensées de Martin suite à la phrase de sa fille, puis la description du monde souterrain est forcément associée à Martin, puisqu'il est dit plus bas : « *capas de tierra silenciosa borrarón el mundo subterráneo donde Martín Moncada perseguía su memoria* ». À notre avis, cette ambiguïté est souhaitée par Garro : cette fête est un véritable chaos, les gens ne savent plus que penser, que faire. Malheureusement, contrairement à l'espagnol, le français exige l'usage d'un pronom, et il faut donc opérer un choix. La solution de Fell avec deux masculins singuliers est plus correcte grammaticalement, mais présente le désavantage d'être trop « limpide » : le lecteur ne s'y attarde pas. L'effet de surprise créé par l'ambiguïté en espagnol est perdu, nous avons donc là un léger effet de **déformation**.

Arrêtons-nous à présent sur le discours d'Isabel. L'espagnol utilise la forme progressive « *está pasando* » qui indique la continuité. En choisissant un présent simple, les deux traducteurs aplatissent un peu l'effet (**réduction**). Une formule telle que « ce qui est *en train* d'arriver » aurait été préférable selon nous, d'autant plus qu'il s'agit d'un dialogue où l'oralité de la formule n'aurait pas posé problème.

La dernière phrase d'Isabel fait clairement référence à la fin du tout premier chapitre, à l'exception près qu'Isabel est alors en train de danser avec son frère Nicolas et non avec Francisco, comme quelques instants auparavant²⁶. L'ajout, chez Alice Gascar, d'un verbe de modalité (« savions ») et le changement de temps verbal (« danserions », passage d'un présent continu à un conditionnel à valeur de futur) ne permettent pas de faire le lien avec cet épisode du roman. L'interprétation en est donc **transformée**. La solution proposée par Claude Fell est plus appropriée, mais il nous semble que l'utilisation du présent simple (« dansons ») amène une valeur de répétition qui n'est pas présente en espagnol, comme si les Moncada dansaient régulièrement de cette façon. En effet, la combinaison de l'indication de durée (« *desde niños* »), du présent continu et de l'indication de temps dans le présent (« *en este día* ») donne au verbe « danser » une

²⁶ « [...] y ahora Isabel está otra vez ahí, bailando con su hermano Nicolás, en el corredor iluminado por linternas anaranjadas, girando sobre sus tacones, con los rizos en desorden y una sonrisa encandilada en los labios. » p. 12.

nuance de répétition à la fois dans le futur et dans le passé : les fameux souvenirs de l'avenir. Nous pouvons qualifier cet écart de **transformation** ; il modifie un peu l'interprétation, mais n'empêche pas le lecteur de s'y retrouver ni ne ferme d'autres pistes d'interprétation.

Les effets sont nombreux chez les deux traducteurs pour cet extrait compliqué. L'ambiguïté introduite par Garro en est certainement la cause et l'interprétation s'en voit malheureusement transformée.

Extrait 6 : la mémoire du futur

<p>Las estrellas brillaban solitarias; Francisco Rosas las miró con nostalgia y recordó el tiempo en que bajaban a su cama y corrían por el cuerpo de Julia luminoso y frío como un arroyo. Isabel las miró también. En otros tiempos la habían llevado al sueño de su casa. Trató de imaginar cómo era su otra casa, su otra vida, su otro sueño, y se encontró con su memoria olvidada.</p> <p>- Francisco, tenemos dos memorias...Yo antes vivía en las dos y ahora solo vivo en la que me recuerda lo que va a suceder. También Nicolás está dentro de la memoria del futuro...</p>	<p>Les étoiles brillaient, solitaires. Francisco les regarda avec regret. Il se rappelait le temps où elles venaient jusque dans la chambre éclairer le corps de Julia, miroitant et froid comme une rivière. Isabel aussi regardait les étoiles. En d'autres temps, elles l'avaient fait rêver de sa maison. Elle tenta d'imaginer ce que serait son autre maison, son autre vie, ses autres rêves. Elle se trouva devant sa mémoire perdue.</p> <p>- Francisco, nous avons deux mémoires... Moi, avant, je vivais avec les deux et maintenant je ne me rappelle que ce qui va arriver. Nicolas aussi fait partie de ma mémoire du futur...</p>	<p>Les étoiles brillaient, solitaires ; Francisco Rosas les regarda avec nostalgie et se rappela le temps où elles descendaient dans son lit et couraient sur le corps de Julia, lumineux et froid comme un ruisseau. Isabel les regarda elle aussi. En d'autres temps elles l'avaient entraînée à rêver de sa maison. Elle tenta d'imaginer comme était son autre maison, son autre vie, son autre rêve, et elle ne trouva qu'une mémoire déserte.</p> <p>- Francisco, nous avons deux mémoires... Avant je vivais dans les deux et à présent je ne vis que dans celle qui me rappelle ce qui va arriver. Nicolas lui aussi est dans cette mémoire du futur...</p>
EG, 273	AG, 245	T CF, 296

Dans cet extrait, les étoiles font le lien entre les souvenirs de Francisco et ceux d'Isabel. Isabel semble avoir hérité de la relation particulière de son père à la mémoire : elle affirme qu'il existe une mémoire du passé, celle qu'elle a désormais oubliée, et une mémoire du futur, la seule qu'il lui reste. En outre, la mémoire n'est pas un simple souvenir, mais bien un espace de vie, comme la préposition « *en* » associée au verbe « *vivir* » le démontre.

Observons tout d'abord les temps verbaux. Dans le TS, la scène débute par une description à l'imparfait (« *brillaban* ») avant d'insérer l'action au prétérit parfait (« *miró* »). Une première différence se note chez Gaspar qui choisit de revenir sur un imparfait après l'action de Rosas. Ce choix n'a pas de grandes conséquences sur l'interprétation. En revanche, un autre choix de la première traductrice mérite réflexion : l'imparfait « *era* » traduit par un conditionnel (« *serait* »). Ce choix modifie complètement le sens de la phrase, il lui donne une nuance de futur alors que l'espagnol mentionne bel et bien un souvenir passé. Cette affirmation est d'ailleurs corroborée par le discours d'Isabel : elle dit ne vivre plus que dans la mémoire de ce qui va survenir. Il s'agit là d'un effet de **transformation**. Le second traducteur a rétabli l'écart en utilisant un imparfait comme dans le TS. Nous remarquons par ailleurs que Gaspar a choisi de mettre les rêves au pluriel. Cette modification est assez logique si l'on prend en compte que la phrase a désormais une portée future. En revanche, nous pensons que ce singulier n'est pas anodin : son autre rêve, dans le passé, était de partir avec son frère Nicolas, rêve qu'elle a enterré en partant avec Francisco. Alice Gaspar a également gommé l'étrangeté de la préposition espagnole « *en* » associée au verbe « *vivir* », éliminant ainsi l'idée de la mémoire comme « espace » plutôt que comme « réalité intangible ». En optant pour le syntagme « faire partie de », elle dirige le lecteur vers l'hypothèse qu'elle voit Nicolas dans sa mémoire du futur et non qu'il en fait « physiquement » partie, avec elle. Ces constatations nous amènent à penser que l'interprétation est **transformée**. Claude Fell a surmonté ces difficultés avec brio, en restant très proche du texte, mais en gardant tous ces éléments.

En résumé, les choix verbaux de Gaspar transforment l'enjeu principal du texte : le mélange entre mémoire du passé et du futur. Fell, lui, reste toujours proche du texte tant au niveau du style que du sens.

Extrait 7 : la circularité

<p>En su tiempo inmóvil los árboles no cambiaban de hojas, las estrellas estaban fijas, los verbos ir o venir eran el mismo, Francisco Rosas detenía la corriente amorosa que hace y deshace las palabras y los hechos y nos guardaba en su infierno circular. Los Moncada habían querido huir para hallar el ir y venir de las estrellas y de las mareas, el tiempo luminoso que gira alrededor del sol, el espacio donde las distancias están al alcance de la mano; habían querido escapar al día único y sangriento de Ixtepec, pero Rosas abolió la puerta que nos lleva a la memoria del espacio y rencoroso los culpó de las sombras inmóviles que él había acumulado sobre nosotros.</p>	<p>A cette époque où le temps semblait suspendu, les arbres ne perdaient pas leurs feuilles, les étoiles restaient fixes dans le ciel, les verbes indiquant le mouvement dans une direction quelconque avaient perdu leur sens. Francisco Rosas avait interrompu le courant même de la vie et nous maintenait dans son enfer circulaire. Les Moncada avaient tenté de fuir pour retrouver les étoiles mobiles, les marées, le temps lumineux qui tourne autour du soleil, l'espace où la distance existe à notre portée. Ils avaient voulu échapper au jour éternel et sanglant d'Ixtepec. Mais Rosas était parvenu à effacer jusqu'au souvenir de la porte qui s'ouvre sur la liberté. Il rendait maintenant les deux jeunes gens responsables des ombres sinistres qu'il avait lui-même accumulées sur nos têtes.</p>	<p>Dans son temps immobile, les arbres ne changeaient pas de feuilles, les étoiles étaient fixes, les verbes aller et venir étaient synonymes ; Francisco Rosas bloquait le flux amoureux qui fait et défait les mots et les événements, et il nous enfermait dans son enfer circulaire. Les Moncada avaient voulu fuir pour retrouver le va-et-vient des étoiles et des marées, le temps lumineux qui tourne autour du soleil, l'espace où les distances sont à portée de la main ; ils avaient voulu échapper au jour unique et sanglant d'Ixtepec, mais Rosas condamna la porte qui nous mène à la mémoire de l'espace ; dans sa rancœur, il les rendit coupables des ombres immobiles que lui-même avait accumulées au-dessus de nous.</p>
EG, 281-282	AG, 253	D/T
		CF, 307

Le septième extrait a été choisi pour son écriture poétique très recherchée. En effet, les nombreux oxymores, les répétitions, les choix lexicaux mettent pleinement en lumière l'écriture travaillée d'Elena Garro. La relation antonymique entre l'immobilité et le mouvement y est particulièrement frappante et met en relief la circularité du temps.

Pour ce qui est de la structure syntaxique de l'extrait original, Garro a divisé son texte en deux phrases de façon à opposer l'immobilité et la circularité (première phrase) au désir de mouvement de la fratrie Moncada (deuxième phrase). Alice Gascar a opéré un changement conséquent de la forme générale : sa traduction compte six phrases. Claude Fell a su maintenir la forme générale en allégeant la longueur des phrases par l'emploi de points-virgules. Le choix de Gascar répond probablement à l'envie de rendre le texte plus « digeste » pour le lecteur francophone. Il ne porte pas vraiment à conséquence,

mais produit néanmoins un léger effet de **déformation** de la voix dû à un rythme plus saccadé qui contribue à masquer la circularité qui se retrouve aussi dans la structure des phrases, celles-ci débutant par des éléments poétiques et terminant par l'évocation du pouvoir de Francisco Rosas.

Étudions à présent les choix lexicaux et stylistiques. Garro joue sur les antonymies : « *tiempo inmóvil* », « *estrellas [...] fijas* », « *ir o venir* », « *que hace y deshace* ». Les éléments « *estrellas* » et « *ir y venir* » se retrouvent du reste dans la seconde phrase au moyen d'un chiasme. La figure de Rosas ainsi que le motif de l'immobilité y sont également reproduits. Chez Gascar, qui a utilisé une périphrase pour l'opposition des verbes aller et venir (« les verbes indiquant le mouvement dans une direction quelconque ») et un adjectif (« mobiles »), ces oppositions et le chiasme ne sont pas aussi évidents. En outre, la traductrice a tronqué la relative qui caractérise « *la corriente amorosa* », éliminant ainsi un élément emblématique chez Garro : la parole. À cela s'ajoute l'emploi d'un verbe de modalité épistémique (« semblait ») qui a pour effet de **déformer** la voix du narrateur, puisque la réalité affirmée par la présence d'un seul verbe descriptif est atténuée par l'ajout d'une apparence. Il y a donc une perte de réalisme, ce qui n'est pas anodin au regard du genre qui a été attribué par certains critiques à cette œuvre. Nous pouvons en contrepartie saluer à nouveau les efforts de Fell pour une traduction à la fois agréable à lire et proche du texte original.

La dernière proposition coordonnée de l'extrait (« [...] *pero Rosas abolió [...]* ») est assez opaque : la combinaison du verbe « *abolir* » avec le mot « *puerta* » est très étrange, de même que le groupe nominal « *memoria del espacio* ». Ces éléments contribuent cependant, selon nous, à l'opposition entre réalisme et magie. À cet endroit, Gascar a préféré interpréter la phrase à sa façon en ajoutant une idée de liberté qui n'est nulle part explicite. L'interprétation s'en voit **transformée**.

Nous regrettons les prises de liberté de Gascar dans cet extrait : transformations et déformations modifient considérablement le style et la poésie, que nous retrouvons en revanche chez Fell grâce à une traduction plus calquée.

Extrait 8 : la mémoire de Nicolas

<p>Su pasado no era ya su pasado, el Nicolás que hablaba así era un personaje desprendido del Nicolás que lo recordaba desde la celda de la cárcel. No había continuidad entre los dos; el otro tenía una vida propia distinta de la suya; se había quedado en un espacio separado del espacio del Nicolás que lo recordaba con la precisión inapresable de los sueños. Él, como Isabel, tampoco recordaba con exactitud la forma de su casa ni los días que había pasado en ella; su casa ya solo era un montón de ruinas olvidadas en un pueblo polvoriento y sin historia. Su pasado era esta celda de Ixtepec y la presencia continua de los centinelas. Recordaba su futuro y su futuro era la muerte en un llano de Ixtepec.</p>	<p>Mais, déjà, ce passé ne lui appartenait plus. Nicolas était un personnage différent du Nicolas dont il se répétait les paroles. Aucun lien entre les deux : l'autre vivait une autre vie, évoluait dans un autre univers, était semblable au personnage d'un rêve. Comme Isabel, Nicolas ne parvenait pas à se souvenir avec précision de leur maison, des jours qu'il y avait passés. Elle s'était effondrée, elle n'était que ruines dans un village sans histoire et couvert de poussière. Il semblait à Nicolas qu'il avait toujours vécu dans cette cellule où résonnait le pas des sentinelles. Il se rappelait son futur, et son futur, c'était la mort dans une plaine d'Ixtepec.</p>	<p>Son passé n'était plus son passé, le Nicolas qui parlait ainsi était un personnage détaché du Nicolas qui se le rappelait depuis sa cellule. Il n'y avait pas de continuité entre les deux ; l'autre avait une vie propre, distincte de la sienne ; il était resté dans un espace séparé de l'espace du Nicolas qui se souvenait de lui avec la précision impalpable des songes. De même qu'Isabel, il ne se rappelait plus avec exactitude la forme de leur maison ni les jours qu'il y avait passés ; leur maison n'était plus qu'un tas de ruines oubliées dans un village poussiéreux et sans histoire. Son passé, c'était cette cellule d'Ixtepec et la présence continue des sentinelles. Il se rappelait son futur et son futur était la mort dans une plaine d'Ixtepec.</p>
EG, 286	AG, 257	R/C
		CF, 312

Cet extrait se déroule dans le chapitre 11, lorsque Nicolas est dans sa cellule en attente de son exécution. Ce passage nous intéresse particulièrement car il reprend la mémoire du futur présentée dans l'extrait 6, mais du point de vue de Nicolas. Cet extrait est construit sur une duplicité des éléments : « *pasado* », « *Nicolás* », « *espacio* » et « *futuro* » sont répétés. À ce sujet, Karageorgou-Bastea avance que « [...] *en vez de que así [, por esa duplicidad,] se afirme la existencia, las dimensiones temporales del ser se pierden en una redundancia que toma la forma de un eco al filo del desvanecimiento.* » (2008 : 152) En effet, cette duplicité renforce l'existence des deux mémoires, l'une étant la mémoire du passé, l'autre du futur.

La duplicité est respectée par Fell, mais pas vraiment par Gascar. En effet, les tournures qu'elle a choisies sont partiellement identiques au niveau du sens, mais l'emphase est perdue, ce qui provoque un effet de **réduction**. On remarque par ailleurs que la

première traduction est légèrement plus courte que l'original : on observe une ellipse du lieu dans la première phrase ainsi qu'un raccourci dans la suivante. Dans le TS, Nicolas se souvient de l'autre Nicolas avec la précision des rêves ; il n'est pas dit que l'autre Nicolas était un personnage de rêve comme l'avance la première traduction. Gascar opère également une **contraction** de l'interprétation en supprimant l'occurrence du mot « passé » dans l'avant-dernière phrase de l'extrait. Garro joue avec ce mot et la description d'un moment présent (la cellule) pour continuer sur le jeu entre passé et futur.

L'enjeu principal de l'extrait, la duplicité du temps, a été parfaitement saisi par Fell. Gascar en revanche pêche à nouveau par contraction et réduction.

Extrait 9 : l'explicit

<p>Aquí sigue la piedra, memoria de mis duelos y final de la fiesta de Carmen B. de Arrieta. Gregoria le puso una inscripción que ahora leo. Sus palabras son cohetes apagados. “Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el 5 de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos.”</p>	<p>Il ne demeure que la pierre, souvenir de mes deuils, point final de la fameuse fête donnée par Carmen B. de Arrieta. Gregoria y fit graver une inscription : « Je suis Isabel Moncada, fille de Martin Moncada et d’Ana Cuétara de Moncada. Je suis née à Ixtepec le 1^{er} décembre 1907. Je suis devenue une pierre le 5 octobre 1927, sous les yeux de Gregoria Juárez. J’ai été la cause du malheur de mes parents et de la mort de mes frères Juan et Nicolas. En venant demander à la Vierge de me guérir de mon amour pour le général Francisco Rosas, qui a tué mes frères, j’ai changé d’avis et j’ai préféré l’amour de l’homme responsable du calvaire de ma famille et de ma propre perte. Je demeurerai ici, seule avec mon amour, jusqu’à la consommation des siècles. »</p>	<p>La pierre est toujours à la même place, en mémoire de mes deuils et comme finale de la fête de doña Carmen B. de Arrieta. Gregoria y grava une inscription que je lis maintenant. Ses mots sont autant de fusées éteintes. « Je suis Isabel Moncada, née de Martin Moncada et de Ana Cuétara de Moncada, dans le village d’Ixtepec le premier décembre 1907. Je me suis changée en pierre le cinq octobre 1927 sous les yeux épouvantés de Gregoria Juárez. J’ai causé le malheur de mes parents et la mort de mes frères Juan et Nicolas. Alors que je venais demander à la Vierge de me guérir de l’amour que je porte au général Francisco Rosas qui a tué mes frères, je me suis rétractée et j’ai préféré l’amour de l’homme qui m’a perdue et qui a perdu ma famille. Je resterai là, solitaire, avec mon amour comme souvenir du futur, pour les siècles des siècles.</p>
EG, 317	AG, 283	C CF, 347-348

Le dernier extrait que nous analysons pour l’axe de la mémoire et du temps correspond à l’explicit, c’est-à-dire au dernier paragraphe du livre. Dans ce paragraphe, tout invite à la rétrospection et rappelle la circularité du temps, à commencer par la première phrase (« *Aquí sigue la piedra* »), construite comme la première phrase du livre (« *Aquí estoy* »). Il y a donc une véritable distinction entre la pierre et le village d’Ixtepec, mais Isabel et la pierre ne font qu’un. L’inscription lue par le narrateur est celle qui figure sur la pierre et qui a été rédigée par Gregoria, la vieille bonne d’Isabel. Nous relevons que le texte débute au passé (« *puso* »), passe par le présent (« *el amor que tengo* ») et termine avec un futur (« *estaré* »). La dernière phrase résume tout l’enjeu du livre introduit par le

titre : elle débute par la même construction que l'incipit, mais au futur (« *Aquí estaré* ») et reprend mot pour mot le titre (« *como recuerdo del porvenir* »).

Nous regrettons tout d'abord chez les deux traducteurs la perte du parallélisme avec le début du roman : ni Gaspar ni Fell n'ont osé le calque et utiliser la même traduction pour « *aquí* ». Nous regrettons en outre deux omissions importantes chez Gaspar : premièrement, la référence aux mots et aux fusées, deux thèmes récurrents dans le roman, les mots représentant souvent le pouvoir d'action et les fusées éteintes étant le symbole de la fête avortée. Deuxièmement, la comparaison qui fait le lien avec le titre : « *como recuerdo del porvenir* ». Cette élimination est particulièrement évocatrice de l'interprétation de l'œuvre : la première traductrice est passée à côté du thème principal du roman : la mémoire et le temps (**contraction**).

Ce dernier extrait résume bien les différentes observations faites au long de l'analyse de cet axe : la première traductrice passe une fois de plus à côté de la piste d'interprétation de la mémoire et du temps et Claude Fell demeure proche du texte de façon à transmettre l'écriture de Garro dans ses moindres détails. Nous regrettons néanmoins que le lien avec le titre, devenu apparent à la dernière ligne (« comme souvenir du futur ») n'ait pas été repris comme titre du roman.

Conclusion

Dans notre premier axe d'analyse, nous avons étudié le titre et procédé à la comparaison de neuf extraits relatifs à la mémoire et au temps. Cette étape nous permet de tirer les conclusions suivantes :

- Nous observons une majorité d'effets chez Alice Gaspar, la plupart étant des contractions, donc des effets d'interprétation. Ces contractions touchent très fréquemment la mémoire et les souvenirs du futur, comme si la traductrice n'avait pas compris l'importance de ces éléments. Certains choix traductifs influencent également la voix, déformant ou réduisant la plume travaillée de Garro. Nous notons également certaines prises de liberté et omissions, en particulier lorsque la phrase espagnole est un peu abstraite voire surréaliste. En revanche, la traductrice ne tombe pas dans l'excès : aucun cas d'accroissement de la voix ou d'expansion de l'interprétation n'est à noter. En outre, le texte est agréable à lire de manière générale et reste poétique, malgré les différents effets observés.

- Nous remarquons d'emblée que les traductions de Claude Fell sont pour la plupart exemptes d'effets. Le traducteur reste très proche du texte, autant dans la syntaxe que dans le lexique. Le passage de l'espagnol au français est propice au calque syntaxique et Fell en fait pleinement usage. Ce choix, s'il peut être critiqué pour son manque d'originalité, présente l'avantage de n'omettre aucun des traits recherchés par l'auteur. Toutes les allusions aux souvenirs de l'avenir, à la circularité du temps, à la relation entre passé et futur et aux différentes mémoires sont maintenues, de surcroît sous une plume habile.

Ces constatations nous permettent d'émettre une première hypothèse quant aux motifs de la retraduction : la première édition française présente des lacunes au niveau de l'interprétation puisque la piste de la mémoire n'est pas exploitée au maximum. La retraduction pourrait être justifiée par le besoin d'une nouvelle interprétation.

4.2. Axe 2 : la Révolution mexicaine

Le deuxième axe de notre analyse se propose d'étudier le contexte historique du roman. Bien que le roman ne soit pas historique à proprement parler, il est truffé de références à la Révolution et à la guerre des Cristeros. Seydel va même jusqu'à interpréter le livre comme une réflexion sur la naissance d'une nouvelle nation mexicaine :

*Tanto Los recuerdos del porvenir como Pedro Páramo*²⁷ arrojan luz sobre los acontecimientos de la historia nacional desde una distancia temporal que permite reflexionar sobre el significado que tuvieron la revolución mexicana y la lucha contra los cristeros respecto del proyecto de crear una nación moderna, laica y mestiza. (2002 : 76)

Afin de plonger le lecteur du présent mémoire dans l'histoire mexicaine, nous débuterons ce chapitre par un rapide survol historique de la Révolution mexicaine, après quoi nous procéderons à l'étude des deux pages de notes de la traduction proposées par les Éditions Stock, puis à l'analyse de différents extraits concernés par cette thématique. Nous aborderons le même schéma que celui utilisé pour notre premier axe, c'est-à-dire que nous nous intéresserons aussi bien à la traduction en tant que telle (le texte) qu'aux différents éléments historiques présents. Nous utiliserons également le même code pour désigner les effets.

²⁷ *Pedro Páramo* est un roman de l'auteur mexicain Juan Rulfo publié en 1955 et qui a souvent été comparé à *Los recuerdos del porvenir* pour les thèmes similaires qu'il aborde et pour l'univers magique qu'ils exploitent tous deux.

Bref survol historique

Los recuerdos del porvenir, bien qu'il ne soit pas explicitement daté, se déroule *grosso modo* entre 1924 et 1928. La première partie se passe durant la présidence du général Calles et la seconde durant la guerre des Cristeros. De nombreuses références historiques aux années antérieures apparaissent néanmoins dans le livre, raison pour laquelle nous survolerons toute la période de la Révolution mexicaine. Notre principale source pour ce chapitre est « La Révolution mexicaine : 1910-1940 » de Jean Meyer (2010).

« Le Porfiriat » désigne la présidence de **Porfirio Díaz**, entre 1876 et 1910. Cette période est marquée par une croissance démographique et économique, mais également par un fort déséquilibre entre régions et entre classes sociales. En 1911, après la publication d'un livre intitulé *La succession présidentielle en 1910*, **Francisco I. Madero** reprend le pouvoir : c'est le coup d'envoi de la Révolution. Sa principale revendication est le respect de la démocratie, avec pour mot d'ordre « suffrage respecté, pas de réélection ». Parallèlement à cette prise de pouvoir, **Emiliano Zapata**, **Pancho Villa** et **Pascual Orozco** se soulèvent pour lutter notamment pour la réforme agraire et le retour des terres spoliées. Le règne de Madero ne dure pas longtemps : il est assassiné en 1913 et **Victoriano Huerta** prend le pouvoir. Le deuxième président indigène de l'histoire du Mexique fait l'unanimité dans les couches supérieures de la population, jusqu'à ce que la rébellion agraire reprenne de plus belle (Covo-Maurice, 1999). Les trois principales factions sont celle de **Venustiano Carranza**, constitutionnaliste, celle de Villa, révolutionnaire, au Nord, et celle de Zapata, agrariste, au Sud. Carranza finit par s'imposer en 1917 et proclame la nouvelle constitution. Lui non plus ne restera pas longtemps à la présidence : il sera assassiné en 1920, laissant la présidence à **Álvaro Obregón** par voie légale. Comme la réélection est impossible, **Plutarco Elías Calles** est nommé à sa succession en 1924. Celui-ci fait appliquer des lois anticléricales qui engendreront le soulèvement des Cristeros entre 1926 et 1929, un conflit sanglant entre l'Église et l'État.

La note du traducteur : quelques considérations théoriques

Comme nous le remarquerons lors de l'analyse de cet axe, la note du traducteur (N.d.T.) est un procédé de traduction utilisé par les deux traducteurs, mais de façon distincte, pour éclairer le lecteur sur le contexte historique du Mexique. Afin de mieux

comprendre les enjeux de ce choix traductif, nous recensons brièvement dans ce paragraphe quelques considérations théoriques.

Selon Jackson, « la note du traducteur est une intervention extérieure, métatextuelle. Son rôle est d'expliquer en bas de page au lecteur de la traduction ce qui va sans dire pour le lecteur de l'original » (1999 : 13). Nous élargissons un peu la portée de cette définition, car nous considérons que la note peut se trouver n'importe où (pas uniquement en bas de page) du moment qu'elle est hors du texte. La N.d.T. peut être utilisée dans diverses situations : elle peut expliciter des difficultés d'ordre culturel, telles que des événements historiques, des termes politiques, des références culturelles ou tout autre fait de culture propre à la langue-culture source. Elle peut également résoudre des difficultés d'ordre linguistique, tels que la traduction de noms propres ou de jeux de mots. Dans notre cas, selon la terminologie de Pascale Sardin, la N.d.T. a principalement une fonction exégétique, par opposition à herméneutique, c'est-à-dire que « le traducteur donne au lecteur les outils contextuels nécessaires à une compréhension immédiate du texte » (2007 : 3). En outre, une N.d.T. peut être présentée de différentes manières : en note de bas de page (c'est la solution choisie par les Éditions de l'Herne), en fin de texte, en préface (sous forme de texte qui concerne l'ensemble du livre ; c'est l'option privilégiée par les Éditions Stock), ou encore sous forme de commentaire inclus, c'est-à-dire dans le texte même. Les différentes méthodes sont choisies par le traducteur ou son éditeur selon le destinataire et ses connaissances présumées. Un texte destiné au grand public dans un but de distraction évitera l'usage de N.d.T. tandis qu'une collection plus érudite ou axée sur les textes traduits cherchera à expliciter le plus de détails possibles.

Analyse de la note du traducteur des Éditions Stock

Les Éditions Stock consacrent deux pages de note du traducteur à une mise en contexte historique (reproduction en annexe 2). Alice Gaspar y évoque les différents présidents et révolutionnaires ayant marqué la Révolution, mettant brièvement en relief les liens de cause à effet. Elle introduit également le mot d'ordre « Suffrage effectif sans [sic] réélection » qui apparaît à plusieurs reprises dans le roman, la réalité des péones, ces ouvriers des haciendas, ainsi que les cris poussés par les Cristeros. Principalement rédigée au passé simple et dans un style littéraire, cette N.d.T. se veut romanesque plus que scientifique. Elle ne contient qu'une seule citation, vraisemblablement tirée du *Que sais-je ?* sur l'histoire du Mexique (Weymuller, 1953) et présente même une imprécision

historique : selon nos recherches, le slogan « *Sufragio efectivo no reelección* » a bien été instauré par Madero et non par Porfirio Díaz comme elle l'affirme (Covo-Maurice, 1999; Meyer, 2010).

Extrait 1 : la problématique raciale

<p>A los mestizos, el campo les producía miedo. Era su obra, la imagen de su pillaje. Habían establecido la violencia y se sentían en una tierra hostil, rodeados de fantasmas. El orden de terror establecido por ellos los había empobrecido. De ahí provenía mi deterioro.</p>	<p>La campagne faisait peur aux métis. Ils y voyaient leur œuvre, le résultat de leurs pillages. Ils avaient établi le règne de la violence et ils se sentaient maintenant sur une terre hostile, entourés de fantômes. La terreur qu'ils avaient imposée les avait finalement appauvris. De là venait l'état lamentable dans lequel je me trouvais.</p>	<p>Les métis avaient une peur viscérale de la campagne. Elle était leur œuvre, l'image de leurs pillages. Ils avaient semé la violence et ils s'y sentaient sur une terre hostile, entourés de fantômes. La terreur qu'ils y avaient fait régner les avait appauvris. Ma propre décrépitude venait de là.</p>		
EG, 27	AG, 29	R	CF, 27	T

Le premier extrait analysé est issu du chapitre 4. Il décrit le climat de tension qui existe au Mexique entre les métis et les indiens²⁸. Lund interprète le roman de Garro comme la représentation de l'incompétence de la nation mexicaine à former une seule et même nation :

I would argue, then, that the novel's sharpest critical edge is not the narration of a nation of marginals (women, Indians, prostitutes, clerics, decadent aristocracy) allied for a revolutionary moment against state-military power. To the contrary, it narrates a kind of disgust in the face of the utter failure, incompetence, indeed, historical impossibility of this necessary alliance. (2006 : 403)

Le narrateur se détache du village et parle de la classe supérieure, les métis, à la troisième personne du pluriel. Le langage est racialement marqué et l'emphase se situe sur le mot « *mestizos* » placé en début de phrase avec une inversion verbe-agent. Selon Lund, cela montre que cette classification est problématique pour Garro. Le métissage

²⁸ Elena Garro utilise dans son roman le terme « indio » et non « indígena » qui ne possède pas la même connotation négative. Les deux traducteurs français ont gardé la traduction littérale « indien », raison pour laquelle nous utilisons également ce mot dans cette section, malgré les débats qu'il soulève. Voir par exemple https://elpais.com/diario/2006/01/22/opinion/1137884409_850215.html, consulté le 13 mai 2019.

est source de honte, comme le démontre la symbolique de la Malinche, mais aussi de peur, l'identité nationale reposant sur la violence. Pour Elena Garro, parler de « métis » revient à parler des Mexicains, c'est-à-dire d'une classe sociale et politique plutôt que d'une caste, à exprimer le problème de l'hégémonie des métis sur les indiens (Lund, 2006 : 401).

Dans la première traduction, l'emphase sur le mot « métis » est abandonnée, mais le changement de focalisation opéré dans la deuxième phrase (le sujet devient les métis, et non la campagne) contribue à compenser cette légère **réduction** de la voix. Dans la seconde traduction, une modulation transforme l'agent en sujet, permettant ainsi de l'antéposer comme en espagnol, ce qui ne correspond toutefois pas à la même emphase qu'en espagnol. En procédant à l'addition d'un adjectif pour caractériser la peur, Fell porte même l'emphase sur la peur plutôt que sur la classification raciale. Nous considérons cet effet comme une **transformation** de l'interprétation. Les choix lexicaux d'Alice Gaspar (« règne de la violence », « imposée ») et de Claude Fell (« semé la violence », « fait régner ») accentuent favorablement l'hégémonie qui caractérise les métis. En revanche, la périphrase de Gaspar pour « *mi deterioro* », bien que fidèle syntaxiquement, nous apparaît un peu longue : le rythme saccagé qui souligne le détachement entre la mémoire collective et Ixtepec lui-même en est perdu (**réduction**). La solution proposée par Fell contient l'ajout de l'adjectif « propre », dans l'objectif probable d'accentuer l'opposition ils-je explicitée auparavant.

L'enjeu de cet extrait était de transmettre la position de Garro sur la problématique raciale. Une transformation de l'interprétation chez Fell l'éloigne de cet objectif, alors qu'une réduction de la voix chez Garro modifie un peu la focalisation.

Extrait 2 : La Adelita

<p>La Revolución estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros. En ese instante de esplendor sus hermanos se fueron a la Sierra de Chihuahua y más tarde entraron ruidosos en su casa, con botas y sombreros militares. Venían seguidos de</p>	<p>La révolution éclata un matin et ce fut pour nous comme si les portes des temps nouveaux s'étaient ouvertes. Dans la splendeur et l'exaltation de cet instant, les frères de doña Ana partirent pour la Sierra. Ils revinrent un peu plus tard, bruyants, chaussés de bottes et portant</p>	<p>La Révolution éclata un matin et les portes du temps s'ouvrirent pour nous. En cet instant glorieux ses frères partirent pour la Sierra de Chihuahua et plus tard ils revinrent bruyamment à la maison, avec leurs bottes et leurs chapeaux militaires. Ils venaient suivis d'officiers et</p>
--	---	---

<p>oficiales y en la calle los soldados cantaban <i>La Adelita</i>.</p> <p><i>Que si Adelita se fuera con otro la seguiría por tierra y por mar,</i> <i>si por mar en un buque de guerra</i> <i>si por tierra en un tren militar</i></p>	<p>des chapeaux militaires. Ils étaient suivis par des officiers. Dans la rue, les soldats chantaient « La Adelita ».</p> <p><i>Et si Adelita s'en allait avec un autre</i> <i>Je la suivrais sur la terre et sur la mer.</i> <i>Si c'était sur la mer, dans un bateau de guerre,</i> <i>Si c'était sur terre, dans un train militaire...</i></p>	<p>dans la rue les soldats chantaient <i>La Adelita</i>.</p> <p><i>Que si Adelita se fuera con otro la seguiría por tierra y por mar,</i> <i>si por mar en un buque de guerra</i> <i>si por tierra en un tren militar...¹</i></p> <p>1. Si Adelita s'en allait avec un autre Je la suivrais sur terre et sur mer. Sur la mer, avec un bateau de guerre, Sur terre, avec un train militaire...</p>
EG, 38	AG, 40	D CF, 39

Cet extrait issu du chapitre 5 remonte dans les souvenirs d'Ana Moncada, lorsque ses frères rejoignaient les troupes de Villa dans les montagnes du Chihuahua, au début de la Révolution. La Révolution est décrite comme un événement réjouissant (« *instante de esplendor* ») et l'allusion aux portes du temps qui s'ouvrent représente un mouvement bienvenu, action qui s'éteindra malheureusement avec l'arrivée de Francisco Rosas, comme le montre l'extrait 7 de l'axe 1 qui fait également usage de cette métaphore. Une des particularités de cet extrait est bien évidemment la chanson *La Adelita*. Covo-Maurice attribue ce *corrido*²⁹ ou chanson révolutionnaire aux femmes soldates qui accompagnaient les troupes et s'occupaient des campements et des blessés (1999 : 60). Sur le plan syntaxique, Fell a opté pour le calque alors que Gascar a préféré les phrases courtes et plus nombreuses. La traductrice opère des ajouts inutiles à notre sens (« nouveaux » et « exaltation »), elle atténue la mysticité du temps en ajoutant une comparaison (« *comme si* les portes des temps ») alors qu'il s'agit d'un fait (**déformation**) et omet l'indication géographique (« *de Chihuahua* »). Quant à la chanson, elle a été traduite en français. Le lecteur a toutefois l'indication du titre en espagnol (entre guillemets) et peut, s'il le souhaite, retrouver facilement l'original. Fell, lui, a laissé la chanson originale, avec en note de bas de page une traduction française des paroles. Ce choix nous semble judicieux car il conserve l'élément d'extranéité qui indique au lecteur que la chanson existe vraiment et que c'est le statut révolutionnaire de la chanson qui est important plus que le texte lui-même. En outre, il permet quand même

²⁹ Un *corrido* est une « composition narrative et musicale constituée de quatrains d'octosyllabes, qui relate des événements divers relevant de la mémoire collective » (Covo-Maurice, 1999 :115).

au lecteur non-hispanophone de comprendre de quoi il est question, puisque le texte peut également être interprété comme une référence à l'amour de Rosas pour Julia.

Dans cet extrait, ce sont principalement les ajouts et les modulations qui déforment la voix de l'auteure dans la traduction de Gascar. Celle de Fell suit l'original à la lettre, laissant même la chanson en espagnol avec une note de bas de page.

Extrait 3 : les pistoleros

<p>En efecto, después de cada viaje, Rodolfo, ayudado por sus pistoleros traídos de Tabasco, movía las mojoneras que limitaban sus haciendas y ganaba peones, chozas y tierras gratuitas. Bajo uno de los almendros del atrio, esperando la misa de siete, estaba Ignacio, el hermano de Agustina la panadera. Observó largo rato al hijo de doña Lola, luego se acercó cortésmente a él y le pidió un aparte. Se decía que Ignacio era un agrarista. La verdad era que había militado en las filas de Zapata y que ahora llevaba la vida descalza de cualquier campesino.</p>	<p>En effet, après chacun de ses voyages, Rodolfo, aidé des hommes de main qu'il avait amenés de Tabasco, reculait les piquets qui délimitaient ses propriétés et s'appropriait ainsi gratuitement des terres, les peones qui les cultivaient et les cabanes où ils vivaient. Sous un des amandiers de la place de l'église, attendant l'heure de la messe, se trouvait Ignacio, le frère d'Agustina, la boulangère. Il observa un long moment le fils de doña Lola. Il s'approcha ensuite de lui et lui demanda poliment un entretien. On disait qu'Ignacio était un partisan des réformes agraires. Il avait milité dans les rangs de Zapata et menait à présent la vie misérable des paysans.</p>	<p>En effet, après chaque voyage, Rodolfo, aidé par des hommes de main ramenés du Tabasco, déplaçait les bornes qui limitaient ses propriétés et empochait gratuitement des travailleurs agricoles, des chaumières et des terres. Sous un des amandiers du parvis, Ignacio, le frère d'Agustina la boulangère, attendait la messe de sept heures. Il observa longuement le fils de doña Lola : puis il s'approcha poliment et il demanda à lui parler en aparté. On disait qu'Ignacio était agrariste. Il est vrai qu'il avait milité dans les rangs du zapatisme et qu'à présent il menait la vie de tout paysan démuné.</p>
EG, 71	AG, 71	CF, 76

Le troisième extrait décrit le comportement de Rodolfo, jeune homme du village qui profite de la situation pour s'enrichir. Nous avons sélectionné cet extrait afin d'étudier le

traitement terminologique de certains termes profondément ancrés dans la Révolution mexicaine, sélectionnés arbitrairement, que nous avons marqué en gras. Nous définirons tout d'abord les termes espagnols et les mettrons en contexte, puis nous décrirons les solutions envisagées par les traducteurs.

Le terme « *pistoleros* » désigne les hommes qui utilisaient les pistolets pour abattre leurs ennemis³⁰. Le terme choisit par les deux traducteurs est celui d'« hommes de main ». Il renvoie à une personne qui agit pour le compte d'une autre, souvent avec le sens de meurtre. Si cet équivalent existe et renvoie plus ou moins à la même notion, l'idée du pistolet en moins, il est curieux qu'aucun traducteur n'ait opté pour l'emprunt qui existe également en français³¹. Cela pourrait se justifier chez Alice Gascar par l'envie de préserver ce mot pour le passage qui survient quelques pages plus loin et où il est question de la nouveauté du mot (voir extrait 6).

Les « *mojoneras* » sont, selon la RAE, un « *Lugar o sitio donde se ponen mojones (// señales para fijar los linderos)* »³². En effet, Rodolfo agrandit ses propriétés à sa guise au détriment des paysans. Alice Gascar parle de « piquets » et Claude Fell de « bornes ». Ces deux équivalents nous paraissent tout à fait corrects.

Covo-Maurice donne la définition suivante des « *haciendas* » : « propriété rurale de vaste extension, consacrée à l'agriculture ou l'élevage ; le terme s'applique à des modes d'exploitation et des superficies diverses, selon les régions » (1999 : 116). Les traducteurs choisissent tous deux l'hyperonyme « propriétés », alors même que l'emprunt est d'usage en français (il apparaît dans le Grand Robert depuis 1827) et qu'aucune occurrence ne se trouve à proximité. L'idée de richesse et de puissance associée à ce terme est donc perdue en français.

Le terme « *peón* » est défini ainsi par Covo-Maurice : « ouvrier non spécialisé ; le terme désigne particulièrement l'ouvrier agricole employé dans les *haciendas* ; [...] » (1999 : 117). Nous observons un emprunt chez Gascar, assorti d'une inversion des termes de l'énumération et d'une explicitation par le verbe « cultiver » pour une meilleure compréhension. Il est étrange que la traductrice n'ait pas utilisé ici le terme français issu de l'emprunt, à savoir « péon »³³. Fell utilise une description, stratégie

³⁰ Consulté le 13 mai 2019, <https://dle.rae.es/?id=TDqUcfg>.

³¹ Consulté le 13 mai 2019, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/pistolero>.

³² Consulté le 13 mai 2019, <https://dle.rae.es/?id=PXtsC6t>.

³³ « Paysan pauvre ou ouvrier agricole employé à demeure sur une terre, en Amérique centrale et du Sud. », consulté le 26 août 2019, <https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9on>.

également judicieuse selon nous, bien que l'emprunt eût ajouté une petite note d'exotisme bienvenue.

Le terme « *agrarista* » dénote tout simplement les partisans des réformes agraires, explicitation du reste retenue par Gascar. Fell opte pour l'équivalent établi « agrariste » qui est tout de suite compréhensible pour le lecteur puisqu'il est formé sur la même racine que l'adjectif « agraire ».

En résumé, les termes sont tous rendus avec justesse dans les traductions, bien que les procédés utilisés soient différents selon les traducteurs et les occurrences.

Extrait 4 : l'opinion politique du village I

<p>- ¡Fue maderista! – comentó en voz muy baja para hacer un resumen de las rarezas de Moncada. El extranjero sonrió ante la confidencia de doña Elvira y no supo qué decir.</p> <p>- Con Madero empezaron nuestras desdichas... – suspiró la viuda con perfidia. Sabía que una discusión reanimaría la conversación moribunda.</p> <p>- En el principio de Francisco Rosas está Francisco Madero – sentenció Tomás Segovia.</p>	<p>- Il a été un partisan de Madero, lui dit-elle d'une voix très basse, pensant lui donner ainsi une idée de la bizarrerie de Moncada. L'étranger sourit et ne sut que répondre.</p> <p>- C'est avec Madero qu'ont commencé tous nos malheurs, soupira perfidement la veuve. Elle se disait qu'une discussion ranimerait la conversation moribonde.</p> <p>- A l'origine de Francisco Rosas, il y a Francisco Madero, affirma Tomas Segovia.</p>	<p>- Il a été madériste¹ ! commenta-t-elle à voix très basse pour résumer les bizarreries de Moncada. L'étranger sourit devant la confiance de doña Elvira et il ne sut que dire.</p> <p>- C'est avec Madero que nos malheurs ont commencé... soupira perfidement la veuve. Elle savait qu'une discussion réanimerait la conversation moribonde.</p> <p>- À l'origine de Francisco Rosas il y a Francisco Madero, trancha Tomás Segovia.</p> <p>1. Madériste : partisan de Francisco Madero, élu président du Mexique en 1911 à l'issue de la Révolution de 1910 et assassiné en 1913 sur ordre de Victoriano Huerta. N.d.T.</p>
EG, 73-74	AG, 73	R Mi, 79

Cet extrait est également issu du chapitre 7. Nous l'avons sélectionné car il donne un aperçu de l'opinion du village, sous forme de dialogue entre doña Elvira et Tomás Segovia qui se trouvent en compagnie de Felipe Hurtado et des gens du village, et donc, comme certains critiques l'ont avancé (Lund notamment), il dévoile l'opinion de l'auteure sur la Révolution mexicaine. En outre, Claude Fell y introduit une N.d.T. que nous analyserons également.

Analysons tout d'abord le dialogue. Les verbes introduisant les paroles de Doña Elvira contribuent à la dépeindre comme une personne fourbe, qui aime les ragots et les messes basses (« *comentó en voy muy baja para hacer un resumen de las rarezas de Moncada* », « *suspiró con perfidia* »). Tomás Segovia, quant à lui, est un beau parleur et le verbe « *sentenciar* » le résume bien. Outre les verbes introducteurs de parole, le rythme et la ponctuation sont également travaillés. La première réplique est courte et le point d'exclamation dénote l'opinion défavorable de doña Elvira à l'égard de son ami Moncada. La deuxième réplique qui se termine par des points de suspension ouvre la voie à un débat. Alice Gascar a pris le parti d'ôter tout signe de ponctuation finale puisque les phrases de dialogue sont suivies par des verbes. Ce choix **réduit** un peu le dynamisme de l'extrait, mais ne porte pas atteinte à la compréhension. En outre, le dialogue nous paraît un peu moins fluide : l'utilisation de la périphrase « partisan de Madero » à la place du très court « madériste » et l'inversion verbe-sujet dans la deuxième réplique font perdre un peu d'oralité (**réduction**). Claude Fell, comme à son habitude, conserve tous les éléments cités : ponctuation, rythme et oralité sont maintenus comme dans le TS. En revanche, puisqu'il choisit d'utiliser l'adjectif « madériste », probablement inconnu de la plupart des lecteurs, il introduit une note de bas de page qui se construit comme suit : définition du mot et description du personnage dont il est question. Cette N.d.T. exégétique est bienvenue, elle permet au lecteur de comprendre le rôle de Madero et son implication dans la Révolution ainsi que d'introduire le penchant révolutionnaire de Martin Moncada.

Dans la traduction de Gascar, les dialogues sont rendus avec moins de dynamisme et d'oralité, ce qui contribue à un effet de réduction regrettable. Nous apprécions par contre le rythme des dialogues chez Fell.

Extrait 5 : l'opinion politique du village II

<p>- Desde que asesinamos a Madero no tenemos sino una larga noche que expiar – exclamó Martín Moncada, siempre de espaldas al grupo. Sus amigos lo miraron con rencor. ¿Acaso Madero no había sido un traidor a su clase? Perteneía a una familia criolla y rica y</p>	<p>- Depuis que nous avons assassiné Madero, nous sommes plongés dans une longue nuit d'expiation ! s'écria Martin Moncada, sans cesser de tourner le dos au groupe. Ses amis dirigèrent vers lui des regards pleins de reproche. Madero n'avait-il pas trahi sa</p>	<p>- Depuis que nous avons assassiné Madero nous vivons une longue nuit d'expiation, s'exclama Martin Moncada, qui tournait toujours le dos au groupe. Ses amis le regardèrent avec rancœur. Ne pouvait-on pas considérer que Madero</p>
--	---	---

<p>sin embargo encabezó la rebelión de los indios. Su muerte no solo era justa sino necesaria. Él era el culpable de la anarquía que había caído sobre el país. Los años de guerra civil que siguieron a su muerte habían sido atroces para los mestizos que sufrieron a las hordas de indios peleando por unos derechos y unas tierras que no les pertenecían. Hubo un momento, cuando Venustiano Carranza traicionó a la Revolución triunfante y tomó el poder, en que las clases adineradas tuvieron un alivio. Después, con el asesinato de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, se sintieron seguras. Pero los generales traidores a la Revolución instalaron un gobierno tiránico y voraz que solo compartía las riquezas y los privilegios con sus antiguos enemigos y cómplices en la traición: los grandes terratenientes del porfirismo.</p>	<p>clase ? Bien qu'appartenant à une riche famille créole, il avait pris la tête de la révolte des Indiens. Sa mort avait été non seulement juste mais nécessaire. Il était responsable de l'anarchie qui s'était installée dans le pays. Les années de guerres civiles qui suivirent avaient été atroces pour les métis submergés par des hordes d'Indiens se disputant des droits et des terres usurpés. Les classes possédantes ne connurent un soulagement que lorsque Venustiano Carranza, trahissant la révolution triomphante, prit le pouvoir. Ensuite, le meurtre d'Emiliano Zapata, de Francisco Villa et de Felipe Angeles acheva de les rassurer. Mais les généraux qui avaient trahi la révolution mirent en place un gouvernement tyrannique et cupide qui ne partagea les richesses et les privilèges qu'avec leurs anciens ennemis, complices de leur revirement: les grands propriétaires terriens porfiristes.</p>	<p>avait trahi sa classe ? Il appartenait à une riche famille créole et pourtant il avait pris la tête de la révolte des indiens. Sa mort était non seulement juste mais aussi nécessaire. Il était coupable de l'anarchie qui s'était abattue sur le pays. Les années de guerre civile qui ont suivi sa mort ont été atroces pour les métis qui ont dû subir les hordes d'indiens combattant pour des droits et des terres qui ne leur appartenaient pas. Les classes aisées connurent un moment de soulagement quand Venustiano Carranza trahit la Révolution triomphante et s'empara du pouvoir. Ensuite, avec l'assassinat d'Emiliano Zapata², de Francisco Villa et de Felipe Angeles, elles se sentirent en sécurité. Mais les généraux félons envers la Révolution installèrent un gouvernement tyrannique et vorace qui ne partageait les richesses et les privilèges qu'avec ses anciens ennemis et complices dans la trahison: les grands propriétaires terriens de l'époque porfiriste.</p> <p>2. Zapata: Emiliano Zapata, assassiné en 1919, leader d'un mouvement paysan favorable à la réforme agraire. N.d.T.</p>
EG, 74-75	AG, 74-75	R
		CF, 80-81
		R

L'extrait n° 5, relativement dense, suit de près l'extrait n° 4. Il se déroule durant la même soirée chez Matilde et Joaquín. Martin Moncada fait mention de son adhérence au programme de Madero en regrettant l'assassinat de celui-ci. Les réactions de ses amis à cette réplique sont données au travers d'un discours indirect libre (DIL) mêlé à différentes explications qui se veulent générales mais contiennent néanmoins des jugements de valeur. Pour Hernán Mena, l'assassinat de Madero, c'est-à-dire la trahison de Victoriano Huerta, marque le début d'une longue nuit d'immobilité. Selon lui, « *[l]a historia comienza a moverse a partir de las traiciones, como si fueran el mismo eco que vuelve una y otra vez, para dejar todo en el mismo lugar* » (2015 : 235-236). En effet, dans cet extrait, le champ lexical de la trahison est largement exploité avec quatre termes issus de la même racine (« *traidor* », « *traicionó* », « *traidores* » et « *traición* ») ainsi qu'une allusion à la trahison de Huerta. Ces quatre termes sont repris de différentes manières par les deux traducteurs. Gascar garde la racine pour les trois premières occurrences, privilégiant toujours la forme verbale en dépit du substantif, puis, probablement pour éviter la répétition, elle utilise le mot « revirement ». Ce choix, s'il rend l'idée de la trahison et ne perd donc aucun élément d'interprétation, **réduit** l'effet de voix, le martèlement du motif de la trahison. Notons que ce motif traverse l'Histoire, de Madero à Calles en passant par Carranza, faisant de la Révolution un enchaînement infructueux de trahisons. Fell fait également usage d'un synonyme issu d'une autre racine, à la troisième occurrence : le terme qu'il choisit, « félons », ne nous semble pas idéal. Premièrement, il **réduit** également l'effet de voix et secondement, il ajoute une connotation ironique³⁴ qui ne convient pas à la situation plutôt sérieuse puisqu'elle relève du point de vue de l'auteure.

Les passages en gras sont en DIL : ils expriment l'opinion des autres personnes présentes sans attribuer les paroles à quelqu'un en particulier. L'opinion exprimée correspond à celle de la majorité de la classe aisée du Mexique à cette époque alors que l'opinion de Moncada s'en détache. Alice Gascar conserve avec justesse cette perspective narrative. En revanche, Claude Fell passe à côté en ajoutant un verbe d'introduction (« considérer »), certes associé à un pronom impersonnel, mais également à un verbe de possibilité, ce qui **réduit** l'effet d'opposition Moncada-villageois. Le deuxième passage de DIL est conservé dans les deux cas en français.

³⁴ Le Robert en ligne (consulté le 20 mai 2019) indique que « *Félon*, sauf lorsqu'il s'agit de l'époque féodale, ne s'emploie plus que par archaïsme ou ironie ».

Arrêtons-nous à présent sur la N.d.T. de Claude Fell. Celle-ci porte sur « Emiliano Zapata », fait étonnant puisque Zapata apparaît déjà au préalable (notamment dans l'extrait 3, « zapatisme », p. 76). De surcroît, Zapata n'est pas le seul révolutionnaire cité dans l'extrait, mais c'est le seul qui a droit à une explication pour le lecteur. D'où viendra ce choix ? Est-il plus important pour le lecteur de comprendre qui est Zapata plutôt que Villa ? Villa et Ángeles sont-ils plus connus que Zapata ? Cette hypothèse ne nous semble pas tenir la route étant donné que le zapatisme existe aujourd'hui encore au Mexique. Cet extrait s'intéresse au thème de la trahison, mais les choix lexicaux des deux traducteurs ont tendance à réduire son importance. En outre, Claude Fell fait disparaître le DIL, taisant l'opinion des villageois au profit d'un « on » plus général encore.

Extrait 6 : *los pistoleros*

<p>“¡Los pistoleros!”. La palabra todavía nueva nos dejó aturdidos. Los pistoleros eran la nueva clase surgida del matrimonio de la Revolución traidora con el porfirismo. Enfundados en trajes caros de gabardina, con los ojos cubiertos por gafas oscuras y las cabezas protegidas por fieltros flexibles, ejercían el macabro trabajo de escamotear hombres y devolver cadáveres mutilados. A este acto de prestidigitación, los generales le llamaban “Hacer Patria” y los porfiristas “Justicia Divina”. Las dos expresiones significaban negocios sucios y despojos brutales.</p>	<p>Les hommes de main dont parlait Martin Moncada étaient communément appelés « pistoleros ». Ce mot nous plongea dans l'ahurissement, la première fois que nous l'entendîmes. Les « pistoleros » constituaient une nouvelle classe issue du mariage entre la révolution trahie et le porfirisme. Vêtus de coûteux costumes de gabardine, les yeux cachés par des lunettes noires, coiffés de feutres souples, les « pistoleros » avaient pour fonction d'escamoter des hommes et de rendre à leur place des cadavres mutilés. Les généraux appelaient cet acte de prestidigitation « fonder la patrie » ; les porfiristes le désignaient sous le nom de « Justice divine ».</p>	<p>« Les tueurs à gages ». Le mot encore neuf nous laissa étourdis. Les tueurs à gage constituaient la nouvelle classe issue du mariage de la Révolution renégate avec le porfirisme. Engoncés dans de coûteux costumes de gabardine, les yeux recouverts par des lunettes noires et la tête protégée par un feutre mou, ils exerçaient la macabre fonction d'escamoter des hommes et de rendre des cadavres mutilés. Les généraux appelaient cet acte de prestidigitation « créer une Patrie » alors que les porfiristes parlaient de « Justice divine ». Les deux expressions signifiaient des affaires louches et des spoliations brutales.</p>		
EG, 76	AG, 75-76	R/T/C	CF, 81-82	R

Ce passage du chapitre 7 aborde les « *pistoleros* » que nous avons déjà rencontrés dans l'extrait 3. C'est don Joaquín qui évoque cette réalité nouvelle pour parler des hommes

de main de Rodolfo. Cet extrait mêle à la fois les événements historiques du moment tels que ressentis par les villageois et les principaux intéressés (les généraux et les porfiristes) et plusieurs des thèmes récurrents du roman tels que la trahison, l'illusion et le pouvoir des mots. En effet, Garro qualifie de « *acto de prestidigitación* » les actes barbares des « *pistoleros* ». Ce mot relatif à la magie s'oppose à l'illusion introduite par Hurtado à la page suivante. Ce terme-ci, associé au théâtre, est beaucoup plus positif, d'où un effet de contraste saisissant. En outre, l'acte de prestidigitation est associé aux mots, tout comme l'illusion du théâtre : les généraux parlent de patriotisme et les porfiristes de justice divine, deux euphémismes mensongers.

L'extrait débute par une exclamation qui fait ressentir au lecteur toute l'émotion qui entoure le terme. Les choix des deux traducteurs nous laissent quelque peu perplexes : Alice Gascar module la phrase pour pouvoir expliciter l'emploi de « *pistoleros* ». En outre, elle attribue l'utilisation de ce mot à Martin alors que le texte montre clairement que c'est don Joaquín qui l'a prononcé le premier dans le dialogue. Elle fait aussi un glissement de sens en traduisant « *La palabra todavía nueva* » par, « la première fois que nous l'entendîmes ». Or, le texte mentionne ce mot à la page 71 déjà, ce n'est donc pas la première fois que les villageois l'entendent. En utilisant « la première fois », elle fait remonter l'événement à plus loin dans la mémoire et **réduit** donc l'effet d'instantanéité.

Claude Fell, quant à lui, conserve la syntaxe, mais utilise le terme « tueur à gage », une désignation relativement fréquente qui contraste donc avec la phrase suivante : ce n'est pas le mot qui est neuf, mais la réalité qu'il apporte au village. Le fait qu'il ait utilisé « hommes de main » dans l'extrait 3, puis « tueurs à gage » ici démontre une incohérence : le terme est bien « neuf » pour le roman, mais n'est pas « nouveau » au niveau du sens, alors que c'est justement cette réalité nouvelle que Garro souhaitait mettre en avant. Selon nous, le choix de l'emprunt aurait eu un impact plus fort sur le lecteur, il s'agit donc ici d'une **réduction** de la voix.

La phrase qui suit donne au lecteur une explication sur ces « *pistoleros* », où transparaît l'opinion de l'auteure. Là encore, la trahison est évoquée pour qualifier la Révolution. Notons ici le contre-sens de Gascar, qui parle de « révolution trahie », un point de vue passif, alors que Garro met l'accent sur la trahison active, une nouvelle critique de la Révolution. Il s'agit là d'une **transformation** de l'interprétation.

Dans l'extrait sélectionné ainsi que dans les paragraphes qui suivent, les mots occupent une place particulièrement importante. Mis entre guillemets, ils dénotent plusieurs

choses : ils renvoient d'une part à la propagande des factions au pouvoir et des journaux associés et d'autre part, à la création de la mémoire collective, qui s'est construite sur des mots. Ainsi, les meurtres sont justifiés par les généraux comme étant des actes patriotiques et par les porfiristes comme des actes divins. La phrase qui clôt l'extrait montre le gouffre qui existe entre la réalité et les mots pour la décrire. Il est assez étonnant que Gaspar choisisse de l'omettre complètement (**réduction et contraction**).

Cet extrait met les mots et leur pouvoir à l'honneur. Les choix des traducteurs réduisent par endroit cette dimension. En outre, un glissement de sens, un contre-sens et une omission accentuent cet effet de voix chez Gaspar.

Extrait 7 : la réélection de Calles

<ul style="list-style-type: none"> - Calles se va a querer reelegir – se dijo casi con frivolidad. - Es anticonstitucional – intervino el doctor. - ¡Sufragio efectivo, no reelección! – comentó con pedantería Tomás Segovia mientras lanzaba una mirada a Isabel. 	<ul style="list-style-type: none"> - Calles voudra être réélu, dit quelqu'un presque en plaisantant. - C'est anticonstitutionnel, répondit le docteur. - Suffrage effectif sans réélection, expliqua doctoralement Tomás Segovia, en lançant une œillade à Isabel qui, sans lui prêter la moindre attention, continuait de rire avec Hurtado et avec ses deux frères. 	<ul style="list-style-type: none"> - Calles¹ va vouloir se faire réélire, dit quelqu'un sur un ton presque frivole. - C'est anticonstitutionnel, intervint le docteur. - Suffrage effectif, pas de réélection, commenta avec suffisance Tomás Segovia tout en lançant un regard à Isabel. <p>1. Calles : Plutarco Elías Calles, président du Mexique de 1924 à 1928. Sa politique antireligieuse déclencha la guerre des <i>cristeros</i> (1926-1928). N.d.T.</p>
EG, 98	AG, 96	CF, 106

Cet extrait se situe dans le chapitre 9. Les villageois, à nouveau réunis chez doña Matilde, parlent de politique et de la potentielle réélection de Calles. Le slogan de la Révolution « *Sufragio efectivo, no reelección* » est amené par Segovia dans le but de montrer à Isabel l'étendue de ses connaissances. Nous nous arrêtons sur ce passage afin de mentionner la N.d.T. chez Fell qui porte sur Calles. En deux phrases, les éléments les plus importants sont énoncés : les dates de sa présidence et la caractéristique principale de son mandat, l'anticléricisme. Nous nous étonnons néanmoins que le traducteur n'ait pas voulu préciser l'origine du slogan énoncé par Segovia, d'autant plus qu'il le fait plus loin quand l'expression revient. En effet, cette expression est ancrée dans la culture politique du Mexique depuis la Révolution et le lecteur qui ne la connaît pas ne comprendra pas l'allusion à la pédanterie de Tomás Segovia. Nous qualifions cette omission de

contraction de l'interprétation car une information manque au lecteur pour bien comprendre toutes les allusions.

Nous regrettons, dans la traduction de Fell, l'absence de note du traducteur portant sur le slogan. La traduction de Gascar nous semble en revanche complète et agréable à lire.

Extrait 8 : le point de vue de l'auteure

<p>Y Martín Moncada continuó la lectura del diario. En aquellos días empezaba una nueva calamidad política; las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes. Había intereses encontrados y las dos facciones en el poder se disponían a lanzarse en una lucha que ofrecía la ventaja de distraer al pueblo del único punto que había que oscurecer: la repartición de las tierras. Los periódicos hablaban de la “fe cristiana” y los “derechos revolucionarios”. Entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos preparaban la tumba del agrarismo. Hacía menos de diez años que las dos facciones habían acordado los asesinatos de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, y el recuerdo de los jefes revolucionarios estaba fresco en la memoria de los indios. La Iglesia y el Gobierno fabricaban una causa para “quemar” a los campesinos descontentos.</p>	<p>- C’est un peu plus qu’un manque de délicatesse... répondit Martin Moncada en se replongeant dans la lecture de son journal.</p> <p>A cette époque, s’annonçaient de nouvelles calamités politiques : les relations entre le gouvernement et l’Église étaient devenues tendues. Des conflits d’intérêts se déclaraient et les factions au pouvoir se préparaient à une lutte qui aurait l’avantage de détourner l’attention du peuple du problème brûlant : le partage des terres.</p> <p>Les journaux parlaient de la « foi chrétienne » et des « droits de la révolution ». Les porfiristes catholiques et les révolutionnaires athées creusaient ensemble la tombe de l’agrarisme. Quelques années à peine s’étaient écoulées depuis que les deux partis s’étaient mis d’accord pour l’assassinat d’Emiliano Zapata, de Francisco Villa et de Felipe Angeles. Le souvenir des chefs révolutionnaires restait vivace dans l’esprit des Indiens. Aussi, l’Église et le gouvernement trouvaient-ils opportun de monter une histoire qui pût faire oublier pour un temps aux paysans leurs revendications.</p>	<p>Et Martin Moncada poursuivait la lecture de son journal. C’était l’époque où une nouvelle calamité politique se faisait jour ; les relations entre le gouvernement et l’Église s’étaient tendues. Les intérêts des deux factions au pouvoir étaient contradictoires et elles se préparaient à se lancer dans un combat qui présentait l’avantage de distraire le peuple du seul point qu’il fallait occulter : la répartition des terres.</p> <p>Les journaux parlaient de la « foi chrétienne » et des « droits révolutionnaires ». Entre porfiristes catholiques et révolutionnaires athées on creusait la tombe de l’agrarisme. Il y avait moins de dix ans que les deux factions avaient décidé les assassinats d’Emiliano Zapata, de Francisco Villa et de Felipe Angeles, et le souvenir des chefs révolutionnaires était encore frais dans la mémoire des indiens. L’Église et le gouvernement fabriquaient une cause pour « griller » les paysans mécontents.</p>
EG, 165-166	AG, 155-156 R/C	CF, 178-179

Nous voilà dans le premier chapitre de la seconde partie du roman. Les événements historiques narrés dans cet extrait sont introduits par Martin Moncada lisant le journal. Le lecteur s’attend donc à des informations « neutres », mais trouve au contraire des prises de position bien tranchées que l’on peut facilement attribuer à Elena Garro,

comme le confirme du reste Lund, qui la qualifie de « théoricienne du complot » (2006 : 403; notre traduction). Nous pouvons interpréter ce passage à la fois comme une critique du journalisme qui utilise des mots pour endormir le peuple et comme une critique de la Révolution de la part de Garro. En effet, l'expression à forte connotation négative « *calamidad política* », l'ironie présente dans la subordonnée relative « *que ofrecía...* » et la dernière phrase de l'extrait sont clairement des prises de position personnelles. Regardons comment les traducteurs les ont restituées. En traduisant « *del único punto que había que oscurecer* » par « du problème brûlant », Alice Gascar perd un peu de l'ironie voulue par Garro et introduite notamment par l'adjectif « *único* » (**réduction**). Nous pouvons cependant imaginer que Gascar a souhaité compenser l'omission du verbe « *quemar* » plus bas par l'adjectif « brûlant ». Claude Fell conserve l'ironie en suivant la structure de l'espagnol presque mot-à-mot. Le reproche que Garro fait à l'Église et à l'État, introduit par le verbe « *fabricar* » et souligné par l'emploi des guillemets autour de « *quemar* » est explicité et paraphrasé par Gascar. La traductrice a décidé de simplifier la compréhension au lecteur en apportant sa propre interprétation au verbe « *quemar* ». Ce verbe est polysémique et l'une de ses significations pourrait effectivement être celle choisie par Gascar, probablement inspirée par le verbe « *oscurecer* » qu'elle n'a pas traduit plus haut. Mais le verbe « *quemar* » peut aussi signifier « *desacreditar* » ou « *dejar a alguien en condiciones poco adecuadas para seguir ejerciendo una actividad o desempeñando un cargo* »³⁵. En choisissant l'explicitation là où l'espagnol reste relativement flou, la traductrice pêche par **contraction**. Nous saluons en revanche la proposition de Claude Fell : le verbe « griller » en français est également polysémique et peut signifier « dépasser » ou « compromettre ». Ces deux sens rejoignent un peu les signifiés espagnols, tout en restant suffisamment vagues et en jouant sur le même champ lexical de la chaleur.

Les choix lexicaux de Fell rendent donc mieux les opinions de l'auteure que ceux de Gascar qui réduisent la voix de Garro et contractent l'interprétation.

³⁵ Consulté le 20 mai 2019, <https://dle.rae.es/?id=Un85JJr>.

Extrait 9 : le slogan révolutionnaire

<p>El lunes se pegaron bandos en los cuales se acusaba a los detenidos de sedición, traición a la patria y asesinato; los firmaban los nombres conocidos del general, el presidente municipal y un personaje de nombre riguroso: Sufragio Efectivo, No Reelección.</p>	<p>Le lundi, des affiches furent apposées sur les murs. On y lisait que les détenus étaient accusés de « sédition, trahison envers la Patrie et assassinat ». Le texte était signé par le général, le maire et un personnage au nom rébarbatif: Suffrage effectif, non réélection.</p>	<p>Le lundi des arrêtés officiels furent placardés, où l'on accusait les détenus de sédition, de trahison envers la patrie et d'assassinat; ils portaient la signature des proches du général, du maire et d'un personnage au nom austère: Vote effectif, non réélection*.</p> <p>* Une des revendications à la source de la Révolution de 1910. Cette formule figure sur tous les documents officiels mexicains. N.d.T.</p>
EG, 269	AG, 242	D CF, 291 D/T

Ce passage du chapitre 10 de la seconde partie mentionne à nouveau le slogan révolutionnaire de Madero. Cette fois-ci pourtant, il est introduit d'une façon étonnante : sous forme de nom propre. Par cette méthode, Garro semble vouloir dérider le lecteur ou se moquer de ce slogan qui apparaît sur tous les documents officiels sans véritable raison. Elle semble vouloir dire que s'il n'est resté qu'une seule chose de la Révolution, c'est bien ce principe de suffrage effectif.

Gascar modifie la forme générale du passage en fractionnant les phrases et ajoute des guillemets autour de « sédition, trahison envers la Patrie et assassinat » sans raison apparente. Ce choix ne porte toutefois pas préjudice au texte. En revanche, on observe une incohérence entre le slogan tel que présenté dans sa N.d.T. ainsi que dans l'extrait 7 et celui-ci : « sans réélection » est changé en « non réélection ». Nous pouvons d'ailleurs appliquer cette même remarque à Claude Fell, qui écrit une fois « Suffrage effectif, pas de réélection », puis « Vote effectif, non réélection ». Nous qualifions ces incohérences de **déformation** de la voix. Toutes les traductions proposées sont correctes, mais le lecteur apprécierait un choix unique lui permettant de s'y retrouver et de comprendre qu'il s'agit bien du même slogan, bien que l'on puisse arguer que le lecteur lambda n'est pas forcément attentif à ces détails d'une page à l'autre. En revanche, Fell commet un faux sens (**transformation**) en lisant l'adjectif « *conocidos* » comme un substantif. Les deux traducteurs tombent dans le calque erroné avec l'adjectif « *riguroso* » : il vient de l'expression « *de rigor* » qui, selon la RAE, signifie « *ser indispensable por requerirlo así la*

costumbre, la moda o la etiqueta »³⁶. Une traduction correcte aurait été : « le texte était signé par les noms **bien connus** du général, du maire et d'un **personnage inévitable** : Suffrage effectif, pas de réélection ». Comme mentionné précédemment, ce n'est qu'à cette occurrence-là que le traducteur décide d'inscrire sa N.d.T. Par ailleurs, celle-ci est introduite par un astérisque alors que toutes les autres N.d.T. suivent un chiffre. Ces différentes imperfections soulèvent l'hypothèse que le texte n'a pas été relu attentivement avant impression, pour des raisons de temps, ou de salaire, par exemple. Cet extrait nous a permis de voir que Gascar autant que Fell n'étaient pas très systématiques dans leur traduction de réalités historiques, ce qui est évidemment regrettable. En outre, Fell commet un faux-sens qui transforme l'interprétation.

Conclusion

L'étude de l'axe historique nous a permis d'analyser les enjeux historiques présents dans le roman de Garro. À la lumière de l'étude de Lund, nous avons pu observer que les événements historiques relatés dans *Los recuerdos del porvenir* servaient non seulement à ancrer le roman dans un cadre réaliste, mais aussi à présenter entre les lignes l'opinion de Garro sur la Révolution et sur la création de l'identité mexicaine. Pour elle, la Révolution n'est pas parvenue à créer une communauté unie, creusant au contraire encore plus les inégalités entre les classes sociales :

It is ultimately a novel of ideas and their political stakes, in which its complex and multilayered meditations—on time, gender, language—swirl around and are grounded upon the problem of the nation, Mexico, and its desperate production of a “large aggregate of men,” working in a common time, on a collaborative project, on the same page. (Lund, 2006 : 399-400)

Selon Lund, la construction d'une nation se fait aussi à partir de la mémoire historique, ce qui nous permet de tirer un parallèle avec le premier axe. Les souvenirs étant majoritairement liés à la violence et à la trahison, comme nous avons pu le voir dans certains des extraits étudiés, il devient difficile de créer une mémoire commune et donc un pays uni. Sur la base de ces considérations, nous pouvons avancer que l'importance des événements historiques réside surtout dans la violence qui leur est associée, indépendamment des factions et des opinions politiques. Aussi, est-il nécessaire de situer lesdits événements et personnages ? Les deux traducteurs ont cru bon de le faire.

³⁶ Consulté le 26 août 2019, <https://dle.rae.es/?id=WTWTstv>.

Alice Gascar a opté pour la note du traducteur compacte en début de roman. Cette solution présente l'avantage de ne pas perturber le lecteur à chaque nouvelle information. En revanche, elle peut contribuer à focaliser l'attention du lecteur sur l'aspect historique, voire lui faire penser qu'il tient un roman historique entre ses mains, ce qui est regrettable au vu des multiples autres pistes d'interprétation dont le livre regorge.

Claude Fell a privilégié les notes de bas de page à l'apparition de personnages historiques ou de notions importantes. Cette solution aurait pu, à notre avis, être idéale s'il l'avait appliquée avec cohérence, c'est-à-dire en ajoutant *systématiquement* une N.d.T. pour tous les personnages historiques, sans distinction de leur importance (subjective), et ce, à la première occurrence du terme en question.

Pour l'analyse de notre deuxième axe nous avons aussi exploité les mêmes outils et la même notation que pour l'axe premier. Nous remarquons moins de contractions de l'interprétation chez Gascar, mais quelques réductions dues à son écriture plus libre, moins syntaxiquement calquée que celle de Fell. Dans les extraits étudiés, nous n'avons repéré chez lui que deux transformations légères et une contraction de l'interprétation, ainsi qu'une réduction et une déformation de la voix.

En résumé, l'enjeu historique a été abordé de façon différente par les deux traducteurs, mais les deux variantes sont acceptables et ne justifient pas forcément une retraduction.

4.3. Axe 3 : l'enjeu transculturel

L'enjeu transculturel, comme son nom l'indique, correspond à la *transition* d'une culture à une autre. Le roman de Garro s'inscrit dans la langue-culture de l'espagnol du Mexique et les traductions étudiées dans le présent mémoire sont destinées à un public francophone : certains éléments culturels doivent donc être transmis dans la langue-culture cible. Comme nous avons pu le voir au travers de l'axe 2, l'espace culturel n'est pas anodin puisqu'il est le cadre d'événements historiques nationaux. Outre ces références historiques, c'est également l'ambiance créée par l'auteure qui fait voyager le lecteur au Mexique. Pour analyser ce phénomène, nous avons pris le parti de nous intéresser uniquement au lexique employé. En effet, la culture passe aussi par la langue : celle des dialogues, d'une part, et celle utilisée pour décrire les lieux et les atmosphères d'autre part. Au fil de notre lecture, nous avons sélectionné des termes ou des expressions appartenant à la langue-culture source. Nous les avons classés en six

catégories, à savoir la faune et la flore, la nourriture et les boissons, les habits, les insultes, les « mexicanismes » et les chansons. Les trois premières catégories regroupent surtout des termes glanés dans les descriptions qui créent l'ambiance mexicaine du roman. Avec les deux catégories suivantes, nous abordons plutôt l'aspect oral : les insultes et les « mexicanismes », ces régiolectes propres à l'espagnol du Mexique (ou du moins de la zone Amérique centrale-Amérique du Nord) ont été récoltés au fil des dialogues. Finalement, nous nous intéresserons aux chansons, vecteurs de culture utilisés à plusieurs reprises dans le roman.

Cette analyse a pour but de définir les stratégies utilisées par les traducteurs pour rendre ces éléments. C'est pourquoi nous avons créé des tableaux mentionnant le terme espagnol, la traduction d'Alice Gascar puis celle de Claude Fell ainsi que le procédé utilisé (sur la base de l'annexe 1). Par ailleurs, cette étude lexicale nous permettra de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse de la retraduction selon laquelle la traduction d'Alice Gascar, comme il s'agit de la première traduction, serait plutôt cibliste afin de s'adapter au lecteur et celle de Claude Fell plutôt sourcière.

La faune et la flore

EG, P.	terme	AG, P.	terme	procédé	CF, P.	terme	procédé
10	tamarindos	14	tamaris	équivalent établi	9	tamaris	équivalent établi
11	jacarandaes	15	palissandre	équivalent (impropre)	9	jacarandas	équivalent établi
20	buganvilla	24	bougainvillier	équivalent établi	21	une bougainvillée	équivalent établi
21	ocote	24	bois d'ocote	élément d'explication + emprunt	21	mélèze	adaptation culturelle
85	manglar	85	champ de mangliers	équivalent établi	93	mangrove	équivalent établi
105	mangos	102	mangliers	modification (impropre)	114	manguiers	équivalent établi
107	zopilotes	105	vautours	équivalent établi	117	charognards	hypéronyme
111	papayas	108	papayer	équivalent établi	121	papayers	équivalent établi
115	piñoneros	112	"piñoneros"	emprunt	125	pins parasols	équivalent établi
139	tamarindo	131	tamaris	équivalent établi	151	tamarin	équivalent établi
178	milpas (champ de maïs)	166	champs de maïs	équivalent établi	191	parcelles verdoyantes	description
187	de azaleas, de loros y de guacamayas	174	des azalées, des perroquets et des perruches	équivalent établi	202	d'azalées, de perroquets et de perruches	équivalent établi
243	nopales (2x)	220	figuiers de Barbarie	équivalent établi	262	nopals	équivalent établi/emprunt
263	nopalera	237	figuiers de Barbarie	équivalent établi	262	nopals	équivalent établi/emprunt
289	jicamas	260	jicamas	emprunt	315	céleri-rave	adaptation culturelle
306	pirú	274	un arbre	hypéronyme	334	faux poivrier	équivalent établi
314	pirú	281	l'arbre	hypéronyme	344	arbre	hypéronyme

La faune et la flore sont souvent des éléments qui décrivent le paysage et servent à situer géographiquement l'espace du récit. Dans cette catégorie apparaissent principalement des noms d'arbres. On y trouve également des noms d'oiseaux aux consonances mexicaines. Ces éléments de description façonnent un univers haut en couleurs, également pour le lecteur hispanophone originaire d'un autre pays que le Mexique. En effet, « manglar », « zopilotes » ou « milpas » ne sont pas des réalités que l'on retrouve au Chili ou en Espagne, par exemple. À notre avis, le traducteur se doit donc de rendre en français ces touches d'exotisme. Voyons les différentes stratégies utilisées par les traducteurs : tout d'abord, il est étonnant de constater que plus de la moitié des termes relevés n'ont pas été traduits de la même façon par les traducteurs, alors même que l'on pourrait penser que des termes si « objectifs » devraient renvoyer à une seule et même réalité. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, là où Gaspar écrit « palissandre », Fell parle de « jacarandas » ; les « mangliers » de l'un deviennent des « mangroves » chez l'autre ; les « piñoneros » se convertissent en « pains parasols » et les « jicamas » en « céleri-rave ».

Nous pouvons attribuer certains écarts à l'époque où ils ont été traduits. Ainsi, sous l'entrée « jacaranda » du Grand Robert en ligne, on peut lire que « [l]e Jacaranda mimosæfolia fournit un bois recherché en ébénisterie et improprement nommé palissandre. [...] »³⁷. La traduction de Gaspar remontant à 1966, soit à une époque où les recherches n'étaient pas aussi aisées qu'à l'ère du numérique, il n'est pas impossible que la traductrice se soit inspirée d'une encyclopédie ou d'un dictionnaire bilingue erroné, sans forcément croiser les sources.

De manière générale, Gaspar privilégie les équivalents établis (« tamaris », « bougainvillier », « manglier », « papayer », etc.), bien que l'on retrouve tout de même quelques emprunts (« ocote », « piñoneros », « jicamas »). Leur usage ne suit pas un schéma très structuré puisque l'on trouve un emprunt entre guillemets (« piñoneros »), un emprunt assorti d'un élément d'explication (bois d'ocote) et un emprunt seul francisé (jicama), sans l'accent sur le i. Malgré cela, ces emprunts contribuent à donner au texte une certaine couleur locale tout à fait appréciable.

Chez Claude Fell, les emprunts sont bannis dans cette catégorie, au profit des équivalents établis. Nous observons également deux termes que nous rapprochons plus de l'adaptation culturelle que de l'équivalent pur et dur : il s'agit de « mélèze » et de

³⁷ Consulté le 27 mai 2019, <https://gr.bvdep.com/robert.asp>.

« céleri-rave ». En effet, ces deux noms dénotent bien la réalité sous-jacente au terme espagnol, puisque l'« *ocote* » est bien une sorte de pin et que le « *jicama* » ressemble certes au céleri-rave³⁸. Pourtant, ils sont tellement ancrés dans l'imaginaire européen que leur emploi peut sembler « anatopique »³⁹. Fait surprenant : « *tamarindo* » est traduit de deux façons différentes au fil du texte. « Tamaris » et « tamarin » sont toutes deux des variantes attestées, mais le choix d'un seul équivalent aurait permis plus de clarté.

Ainsi, en ce qui concerne cette sous-catégorie, il semble que Gaspar soit plus sourcière que Fell : l'« hypothèse de la retraduction » ne peut donc pas se confirmer.

La nourriture et les boissons

EG, p.	terme	AG, p.	terme	Procédé	CF, p.	terme	Procédé
16	tacos	20	beignets	adaptation culturelle	15	galettes de maïs	description
16	frijoles	20	haricots	équivalent établi	16	haricots	équivalent établi
23	agua de tamarindo	27	eau de tamarinier	équivalent (impropre)	24	eau de tamarin	équivalent établi
34	elote	37	épis de maïs	équivalent établi	35	épis de maïs	équivalent établi
38	tragos de "soto"	39	gourdes pleines de vin de palme	description (impropre)	39	rasades d'alcool de cactus	description
42	cocaditas con piñones	43	petits gâteaux aux pignons	description	43	nougat aux pignes	description
42	dulces de yema	43	friandises à la crème	description (impropre)	43	sucreries au jaune d'œuf	description
42	pabellones	43	cornets	adaptation culturelle	43	confiseries	hypéronyme
67	taquitos	67	petits beignets	adaptation culturelle	72	tacos	emprunt
86	bizcochos	85	petits pains au lait	adaptation culturelle	93	petits pains	adaptation culturelle
87	tortillas con sal	87	crêpes de maïs salées	description	95	galettes au sel	description
97	jicamas	95	"jicamas"	emprunt	105	raves	adaptation
109	refresco de agua de jamaica	106	"d'eau de la Jamaïque"	création (impropre)	118	rafraîchissement à base de fleur d'hibiscus	description
169	plato de mole	159	ragoût	adaptation culturelle	182	assiette de mole	emprunt
172	tacos olorosos a cilantro	161	beignets parfumés de coriandre	adaptation culturelle	185	tacos fleurant bon la coriandre	emprunt
178	pozole	166	soupe de maïs	description	191	bouillon du soir	description
241	tacos	218	crêpes de maïs	description	259	tacos	emprunt
241	tortilla	218	/ (mangeait)	omission	259	tortilla	emprunt
279	chalupitas	251	crêpes de maïs (sic)	description	304	galettes de maïs	description
315	tortilla	281	crêpes (sic)	adaptation culturelle	344	tortilla	emprunt

³⁸ Le céleri-rave et le jicama, aussi appelé haricot-igname, pois patate mexicain, pois manioc ou igname haricot, ne sont pas de la même famille. Consulté le 26 août 2019, <https://jardinage.ooreka.fr/plante/voir/1575/jicama>.

³⁹ Nous utilisons ce terme dans le sens de « qui confond des éléments de lieux différents », basé sur la définition d'« anachronique » que donne le Grand Robert en ligne, étant donné qu'il n'existe aucun mot pour décrire cette réalité.

Aussi anodin que cela puisse paraître, une bonne partie de nos journées est consacrée à l'acte de manger et de boire, raison pour laquelle le roman de Garro est truffé d'allusions à la nourriture. Comme chacun le sait, nos habitudes en la matière divergent énormément entre les régions du monde. Le Mexique est connu depuis quelques années pour sa gastronomie, notamment en raison de la mondialisation qui a amené dans nos assiettes tacos et guacamole. Il n'est donc pas étonnant de constater que les emprunts ne sont presque pas employés par Alice Gascar puisqu'en 1966 des termes tels que « tacos » ou « tortilla » n'étaient pas encore entrés dans le langage courant francophone. En revanche, on peut observer un mécanisme assez surprenant chez Claude Fell : celui-ci utilise une description à la première occurrence (« galettes de maïs » pour « *tacos* », « galettes au sel » pour « *tortillas* ») puis un emprunt par la suite, alors que le lecteur n'a aucun indice pour faire le lien entre les deux. Le traducteur a probablement cherché à aider le lecteur en décrivant tout d'abord l'aliment, mais ce soutien nous paraît superflu puisqu'en 2003, lorsque le roman a été republié, les termes « tacos » et « tortillas » étaient déjà entrés dans le langage courant en français. En outre, le Grand Robert en ligne fait remonter l'origine de ces deux mots à 1970 et 1856 respectivement. Notre première traductrice, quant à elle, a privilégié l'adaptation culturelle et la description, souvent assez éloignées de la réalité : sous sa plume, les tacos deviennent des « beignets » (et même une fois des « crêpes de maïs ») et les tortillas des « crêpes de maïs ». Nous regrettons par ailleurs l'incohérence de graphie entre la page 218 (crêpes) et les pages 251 et 281 (crêpes), cette deuxième variante n'étant de surcroît pas répertoriée dans les dictionnaire⁴⁰.

Nous notons chez Alice Gascar quelques impropriétés, dues probablement à une connaissance défaillante du Mexique. Par exemple, l'« *agua de tamarindo* », qui est une boisson faite à base de tamarin, est qualifiée par la traductrice d'« eau de tamarinier » alors qu'il s'agit bien d'une infusion de la gousse et non de l'arbre ; le « *sotol* », eau-de-vie à base d'agave⁴¹, est décrit comme un « vin de palme » ; ou encore les « *dulces de yema* » taxés de « friandises à la crème » alors que ce sont des pâtisseries à base de jaune d'œuf et non de crème. Nous relevons également chez cette traductrice l'emploi de guillemets à deux reprises, pour l'unique emprunt « jicamas » (contrairement à l'occurrence analysée dans la catégorie « faune et flore », qui n'en comportait pas) et pour la création « eau de

⁴⁰ Nous avons consulté le *Grand Robert en ligne*, le *Trésor de la langue française informatisé* et le *Dictionnaire historique de la langue française d'Alain Rey*.

⁴¹ Consulté le 3 juin 2019, <https://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>.

la Jamaïque ». Claude Fell utilise l’italique pour tous les emprunts de cette catégorie. Les descriptions qu’il fait sont plutôt parlantes, bien que parfois inexactes (le « pozole » peut se manger à toute heure de la journée et les « chalupitas » s’apparentent plus à des galettes de maïs épaisses).

Pour résumer le tout, nous pouvons relever un emploi assidu de la description chez les deux traducteurs, procédé qui a l’avantage de rester au plus proche de la réalité, bien que les descriptions de Gaspar, tout comme celles de Fell, ne soient pas toujours correctes. La traductrice porte en outre son dévolu sur l’adaptation culturelle, tendance plutôt compréhensible pour l’époque de la publication. En ce sens, l’« hypothèse de la retraduction » semble se confirmer : la première traduction cherche à réduire l’altérité pour que le lecteur assimile petit à petit l’atmosphère du roman. Au contraire, la deuxième traduction privilégie les emprunts comme un retour au texte source, aux éléments culturels de l’original.

Les habits

EG, p.	terme	AG, p.	terme	procédé	CF, p.	terme	procédé
10	huaraches	14	sandales	équivalent établi	8	sandales	équivalent établi
13	pallacate	17	foulard	équivalent établi	12	foulard	équivalent établi
13	sombrero tejano	17	chapeau texan	équivalent établi	12	chapeau texan	équivalent établi
138	huaraches	130	sandales	équivalent établi	149	sandales	équivalent établi
238	sombrero de petate	217	chapeau de pauvre diable	modification	257	chapeau de paille	équivalent établi

Les vêtements évoqués dans le roman de Garro sont souvent désignés avec le terme d’usage au Mexique. Par exemple, au lieu de « *sandalias* », Garro écrit « *huaraches* ». Ces régionalismes contribuent à ancrer le texte dans un cadre purement mexicain, le lecteur espagnol ou argentin se sentant immédiatement basculer dans un univers différent. Les deux traducteurs ont opté pour les mêmes équivalents établis. En effet, ils ont considéré, à raison d’après nous, que le signifié était plus important que la touche régionale. Nous approuvons ce choix d’autant plus que l’alternative permettant la nuance nationale aurait été obligatoirement l’emprunt, qui n’aurait alors pas été suffisamment explicite pour le lecteur francophone. Contrairement à la catégorie de la nourriture, où le simple fait de comprendre qu’il s’agit de nourriture suffit au lecteur, la catégorie des habits est plus descriptive et sert de soutien à l’imagination du lecteur. Outre cette remarque générale, nous relevons également une légère modification chez Gaspar : le « *sombrero*

de petate », qui est un chapeau de paille de palmier⁴², est décrit comme un « chapeau de pauvre diable », ce qui ajoute une indication sur la classe sociale du personnage. En effet, cet accessoire est utilisé pour décrire Castulo, le domestique de doña Matilde. Cette description n'est donc pas erronée, bien qu'elle ajoute une information implicite dans l'espagnol.

Cette sous-catégorie ne présente pas de différences notables entre les deux traducteurs, tous deux ayant privilégiés les équivalents établis. Certaines précisions auraient néanmoins pu être apportées, notamment le fait que les « *huaraches* » sont des sandales en cuir et que le « *paliacate* » est un foulard à motifs, semblable à un bandana.

Les insultes

EG, p.	terme	AG, p.	terme	procédé	CF, p.	terme	procédé
27	indios cabrones	30	sales Indiens puants	adaptation culturelle	27	fumiers d'indiens	adaptation culturelle
82	indios cabrones	81	Indiens puants	adaptation culturelle	89	fumiers d'indiens	adaptation culturelle
87	manfloro	87	tapette	équivalent établi	95	ce petit salaud	adaptation culturelle
118	hijos de la chingada	115	fil de putain	adaptation culturelle	130	Bande de fils de putes	adaptation culturelle
153	cabrón	143	froussard	adaptation culturelle	166	salaud	adaptation culturelle
171	Virgen de Guadalupe, ayúdanos a chingar a estos cabrones	159	Notre-Dame de Guadalupe, viens nous aider à châtrer ces lâches	équivalent	183	Vierge de Guadalupe, aide-nous à baiser ces fumiers!	équivalent
172	hijos de la chingada	160	fil de chiens	adaptation culturelle	185	fil de pute	adaptation culturelle
178	cabrón	166	lâche	adaptation culturelle	191	connard	adaptation culturelle
179	cabrón	167	espèce de lâche	adaptation culturelle	192	salaud	adaptation culturelle
205	chingao	190	saloperie	adaptation culturelle	222	Bordel de merde	adaptation culturelle
246	hijos de la chingada	222	fil de chien	adaptation culturelle	265	Allez vous faire foutre	adaptation culturelle
284	hijo de la chingada	255	fil de chien	adaptation culturelle	309	fil de pute	adaptation culturelle

Nous avons décidé de faire des insultes une catégorie à part entière, car celles-ci sont le reflet d'une société et que leur traitement est souvent intéressant puisque le mot-à-mot est difficilement applicable. En effet, les insultes ne sont pas ressenties de la même façon et avec la même intensité par toutes les cultures. Tout l'enjeu réside donc dans le choix de « l'équivalent » en langue cible : transmet-il la même idée que dans le texte source ? S'applique-t-il au même public dans le roman ? Sera-t-il ressenti avec la même intensité par le public source que le public cible ? Est-il en phase avec l'époque de la narration, voire avec celle du lectorat ?

⁴² Consulté le 3 juin 2019, <https://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>.

Selon nos différentes expériences en Amérique du Sud et au Mexique, les insultes que nous avons listées sont toutes typiquement mexicaines. Si l'on en croit l'analyse de Jennerjahn (2001), les occurrences de « *chingada* » font écho à l'idée d'Octavio Paz énoncée dans *El laberinto de la soledad* (1950) selon laquelle l'histoire du Mexique se base sur la dualité « *chingón* » (associé à la masculinité, à l'action)/ « *chingado* » (la féminité, à la passivité), la Malinche étant associée à la « *chingada* ». Quant à « *cabrón* », il s'agit tout simplement d'une insulte très courante au Mexique et qui peut s'appliquer à n'importe qui avec toute une panoplie de significations différentes. Il peut être utilisé comme adjectif, comme dans l'expression « *indios cabrones* », ou comme nom. Pour cette expression, Gascar a opté pour les adaptations suivantes : « (sales) Indiens puants », « froussard », « (espèce de) lâche ». La première occurrence, dirigée aux Indiens et sortie de la bouche des villageois, est assez grotesque selon nous. L'insulte est utilisée à l'intérieur du groupe et s'adresse à un autre groupe qui n'est pas présent, mais l'adjectif « puant » nous semble très puérils et peu adapté au contexte d'énonciation. À la page 30, l'expression est agrémentée de l'adjectif « sales » qui, à notre avis, est bien plus idiomatique que « puants ». Gardons cependant à l'esprit que la traduction est un peu datée et que les insultes et leur perception ont sans doute évolué. Les occurrences suivantes (p. 178 et 179), traduites respectivement par « froussard » et « lâche », sont énoncées par des soldats entre eux, puis à l'attention de don Roque, le sacristain qu'ils sont en train d'attaquer. La traductrice utilise des injures assez faibles en français alors qu'en espagnol, l'expression peut recouvrir plusieurs niveaux de puissance. Il nous semble qu'ici, l'insulte est un peu plus forte que celles utilisées en français. Fell, lui, a choisi une palette de termes idiomatiques : « fumiers d'Indiens », « connard » et « salaud ». Il nous semble que les insultes choisies par le traducteur sont plus fortes que celles de Gascar, mais aussi plus adaptées à notre époque. Le traducteur s'est posé la question de ce qui se dirait dans la situation en question. L'utilisation d'un nom (« fumier ») avec le mot « indiens » en complément nous paraît judicieuse. De plus, les termes « connard » et « salaud » sont bien ciblés.

Le terme « *manfloro* » est utilisé par les domestiques de doña Lola à l'égard de Rodolfo, le fils de cette dernière, qui profite de la situation pour faire tuer des paysans et pour s'enrichir de leurs terres (« *Fue este manfloro... Aprovechó los celos de Rosas.* »). Parmi les différents dictionnaires consultés, cette expression n'apparaît que dans le *Diccionario de mejicanismos de Francisco J. Santamaría*, avec la définition suivante : « *Manflor, a. m. y f.*

Hermafrodita y, por extensión, afeminado, marica. Usual en Tabasco. No se registra esta voz en ningún vocabulario americanista, sino en sus múltiples variantes: manflorita, manflorito, mafrito, manfrito, manflora, mamplora, mofrado, maniflórico, etc. [...] ». Fidèle à cette définition, Gascar a choisi l'équivalent établi « tapette »⁴³. Fell a préféré une expression plus idiomatique peut-être dans ce contexte : « petit salaud »⁴⁴.

Alice Gascar a traduit les occurrences de « *hijos de la chingada* » par « fils de putain » et « fils de chien ». Cette seconde variante obstrue l'interprétation avancée par Jennerjahn puisque le complément de nom est masculin. Claude Fell a utilisé à plusieurs reprises l'insulte très courante de nos jours « fils de putes ». Il a par ailleurs pris un peu plus de liberté à la page 265 (« Allez vous faire foutre ») afin d'insérer plus facilement l'insulte dans le dialogue.

L'expression « *chingao* », contraction du participe passé « *chingado* », est prononcée par une des prostituées habitant avec Juan Cariño en signe de protestation contre sa condition d'enfermement. Là encore, l'expression choisie par Gascar (« saloperie ! ») est un peu vieillie comparée à celle de Fell (« bordel de merde ! »).

Finalement, l'insulte proférée à la page 171 (« *Virgen de Guadalupe, ayúdanos a chingar a estos cabrones* »), au tout début de la guerre des Cristeros, présente ceci d'intéressant qu'elle lie le religieux et le grossier. L'équivalent choisi par Gascar nous paraît un peu moins « oral » que celui de Fell, d'autant plus que le verbe « châtrer » n'est pas forcément grossier à premier abord, contrairement au verbe « baiser ».

De manière générale, les traducteurs ont fait usage d'adaptations. Les divergences rencontrées émanent de l'évolution des habitudes linguistiques. Ainsi, la remise au goût du jour apportée par Fell est plutôt bienvenue et a peut-être été un des motifs de la retraduction.

⁴³ « C'est sûrement cette tapette... Il a profité de la jalousie de Rosas. »

⁴⁴ « C'est ce petit salaud qui a fait ça... Il a profité de la jalousie de Rosas. »

Les « mexicanismes »

EG, p.	terme	AG, p.	terme	procédé	Cf, p.	terme	procédé
21	nana	25	bonnes d'enfant	équivalent établi	21	nounous	équivalent établi
28	plática	31	conversation	équivalent établi	28	conversation	équivalent établi
48	güerita	49	blonde	équivalent établi	50	blonde	équivalent établi
48	¡A poco!	49	/	omission	50	Tu parles!	adaptation culturelle
48	gachupín	49	l'Espagnol	équivalent établi	50	l'Espagnol	équivalent établi
48	Güero Mónico	49	Guero Monico	emprunt	51	le Croquemitaine	adaptation culturelle
55	la Pípila	55	la Pipila	emprunt	57	la Grue	adaptation culturelle
60	¡ándale!	60	A la bonne heure!	équivalent établi	63	Eh bien!	adaptation culturelle
61	¡ándale!	61	Alors, [on espionne]	adaptation culturelle	65	Tiens donc!	adaptation culturelle
99	serenata	97	concert public	description	107	sérénade	équivalent établi
132	merolico	126	benêt	modification	144	charlatan	équivalent établi
133	rejega	127	indomptable	équivalent établi	145	rétive	équivalent établi
135	se le engrió	129	s'est épris de vous	équivalent établi	146	il s'est monté la tête tout seul	équivalent établi
139	cuatitas	131	petites jumelles	équivalent établi	150	les deux copines	modification
139	"guachos"	132	"bâtards" - selon son expression -	adaptation culturelle	151	"oisillons"	modification
139	petate	132	natte	équivalent établi	1511	natte	équivalent établi
153	platicamos	143	bavarder	équivalent établi	166	bavardons-nous	équivalent établi
168	platicar	158	bavarder	équivalent établi	182	bavarder	équivalent établi
171	¡Vamos a ver quién desmadra a quién!	159	Nous allons bien voir qui séparera l'autre de sa mère!	équivalent (impropre)	183	On va voir qui va se farcir qui!	équivalent
187	mitotera	173	se mêler de ce qui ne la regardait pas	description	201	faire ses simagrées	description
200	yaqui	184	Yaqui	emprunt	216	Yaqui	emprunt
219	jarabito	200	Jouez, maestro, jouez!	omission	236	petit jarabe 1. Jarabe: danse populaire mexicaine. N.d.T.	emprunt et explication
220	jarabe	200	musique joyeuse	description	236	jarabe	emprunt
245	cura Hidalgo	222	curé Hidalgo	équivalent établi	264	curé Hidalgo * Prêtre qui en 1810 a lancé le mouvement d'indépendance du Mexique contre l'Espagne. N.d.T.	explication
263	alguien se chiveó	236	Quelqu'un a mouchardé	équivalent établi	284	Quelqu'un les a balancés	équivalent établi
270	güilas	243	prostituées	équivalent établi	293	traînées	équivalent établi

Les variantes de l'espagnol sont nombreuses et au sein même du continent américain, chaque pays connaît des spécificités. Nous qualifions de « mexicanismes » toutes les expressions ou tournures fréquentes en espagnol du Mexique. Nous avons recensé sous cette catégorie tous les mots ou expressions qui n'entraient dans aucune autre catégorie, la plupart étant issus de dialogue, c'est-à-dire du langage oral. Leur emploi rend l'œuvre vivante et l'imprègne de la culture du pays de Garro. En effet, des termes tels que « *plática* », « *güerita* » ou « *ándale* » situent immédiatement le roman dans une sphère géographique précise pour tout lecteur hispanophone. Comment donc rendre en français ces expressions qui véhiculent des habitudes linguistiques, mais pas des éléments culturels à proprement parler ? Et comment, au contraire, rendre des éléments culturels, transmis par les noms propres par exemple, sans les dénaturer ? Les procédés utilisés par les deux traducteurs sont parfois similaires, parfois divergents. Nous verrons dans cette section les différentes possibilités et analyserons les choix des traducteurs.

Premièrement, analysons les régionalismes que nous qualifions de « limpides ». Il s'agit de ces termes qui ne sont pas ambigus, qui véhiculent une réalité qui n'est pas purement mexicaine, mais exprimée avec un vocabulaire qui, lui, est connoté nationalement. Deux procédés principaux s'offrent alors au traducteur : traduire par un équivalent, ce qui a l'avantage de transmettre parfaitement le sens du terme tout en perdant sa spécificité régionale, ou utiliser un emprunt accompagné éventuellement d'une note du traducteur. Dans cette catégorie, nous trouvons « *nana* », « *plática* » et ses dérivés, « *güerita* », « *gachupín* », « *rejega* », « *cuatitas* » ou encore « *güilas* ». Les traducteurs ont tous deux choisi d'omettre la touche « exotique » et de traduire simplement par un équivalent qui ne dénote aucun régionalisme. On trouve ainsi respectivement « bonnes d'enfant » ou « nounous », « conversation », « blonde », « l'Espagnol », « indomptable » ou « rétive », « petites jumelles » ou « les deux copines » et « prostituées » ou « traînées ». Nous remarquons que les équivalents choisis pour « *cuatitas* » ne sont pas univoques. Du point de vue sémantique, les deux acceptions figurent dans le *Diccionario del español de México* (DEM)⁴⁵, mais du point de vue du roman, il est clairement indiqué que les deux filles sont jumelles (notamment à la page 47 « [...] *le contestaban las gemelas* »); la traduction de Claude Fell est donc erronée.

Nous nous penchons deuxièmement sur les expressions propres au langage oral, parfois caractéristiques du parler campagnard. La première occurrence relevée, « *¡A poco!* », qui exprime l'admiration, la surprise ou l'incrédulité⁴⁶, a tout bonnement été omise par Alice Gascar. Claude Fell l'a adaptée en « Tu parles ! ». La signification de l'expression « *¡ándale!* » qui apparaît à deux reprises dépend fortement du contexte. Les deux traducteurs s'en sont bien sortis en utilisant des adaptations tout à fait idiomatiques : « À la bonne heure ! » et « Eh bien ! ». On note toutefois le caractère un peu vieillot de l'expression « À la bonne heure ! » utilisée par Gascar. L'exclamation « *¡újule!* », interjection mexicaine selon la RAE, a été adaptée de façon un peu surprenante : Gascar la interprétée comme un cri de joie (« Hurrah ») et Fell comme une expression de la surprise teintée de ridicule (« Nom d'une pipe ! »), choix plus adéquat à notre sens puisque dans l'extrait en question, les villageois se moquent de l'arrivée des avocats qui manquent de neutralité et ne servent donc à rien.

⁴⁵ Consulté le 8 juin 2019, <https://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>.

⁴⁶ Consulté le 8 juin 2019, <https://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>.

Troisièmement, notre liste comporte quelques noms propres, à savoir « *Güero Mónico* », « *la Pípila* » et « *cura Hidalgo* ». « *Güero Mónico* » était un guérillero connu pour être particulièrement sanglant. Dans l'extrait, le nom n'est pas évoqué en relation avec un événement historique, mais pour décrire de façon effrayante l'arrivée des menstruations. Alice Gascar a préféré l'emprunt, sans donner d'autres explications, mais l'extrait reste néanmoins compréhensible. Claude Fell, quant à lui, a choisi l'adaptation culturelle en recourant au mythe du croque-mitaine. « *Pípila* » est le surnom donné à l'une des prostituées. Le DEM donne la définition suivante : « *Hembra del guajolote* »⁴⁷, c'est-à-dire « dinde ». La RAE ajoute qu'au Mexique, ce terme signifie prostituée. Si Gascar choisit l'emprunt, à nouveau sans plus d'explications, Fell reste dans les noms d'oiseaux avec « la Grue » qui reprend aussi la connotation de prostituée⁴⁸. Enfin, nous nous attardons sur « *cura Hidalgo* » puisqu'il s'agit d'un personnage historique et que Fell a cru bon de l'explicitier au moyen d'une N.d.T. (introduite par un astérisque et non un numéro comme d'ordinaire). Cette explication nous semble intéressante puisque la référence intervient dans un passage où Juan Cariño s'excuse de citer un texte espagnol, étant lui-même partisan du curé Hidalgo qui a contribué à l'indépendance du Mexique. Elle donne un indice au lecteur qui n'aurait pas été en mesure de comprendre parfaitement le dialogue. Néanmoins, l'absence d'explicitation chez Gascar ne nous paraît pas gênante outre mesure : elle laisse plus de liberté au lecteur curieux qui a tout le loisir de chercher par lui-même.

Finalement, penchons-nous sur quelques expressions qui véhiculent à la fois une réalité culturelle et une consonance mexicaine et qui, au vu des divergences de traduction, semblent avoir donné du fil à retordre aux traducteurs.

La « *serenata* » est une véritable institution au Mexique : il peut s'agir d'un concert joué sous les fenêtres d'une fille pour la séduire ou de « concerts » donnés le soir sur la place publique, ce qui est le cas dans le roman. Fell a choisi l'équivalent « sérénade », mais la traductrice a préféré faire une description (« concert public »), peut-être pour éviter la confusion avec le premier sens exposé, qui existe aussi en français. Toujours dans le domaine de la musique, les termes « *jarabito* » et « *jarabe* », noms donnés à une danse traditionnelle mexicaine, ont été contournés à deux reprises par Gascar. Elle évoque la musique par des périphrases et descriptions, mais préfère éviter la spécificité du mot.

⁴⁷ Consulté le 8 juin 2019, <https://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>.

⁴⁸ Consulté le 8 juin 2019, <https://gr.bvdep.com/robert.asp>.

Fell au contraire opte pour l'emprunt avec, à la première occurrence, une explication en N.d.T. À notre avis, ce choix stimule plus l'imagination du lecteur qui se mettra plus facilement à imaginer des scènes de danses colorées.

Le substantif « *merolico* » sort de la bouche du colonel Cruz pour désigner l'étranger Felipe Hurtado. Selon la RAE et le DEM, il signifie « vendeur ambulancier, charlatan », avec une certaine connotation négative. En effet, c'est l'intention que les villageois avaient attribuée à l'étranger en le voyant arriver à Ixtepec⁴⁹. Alice Gascar s'éloigne passablement de cette signification et écrit « benêt », qui est certes péjoratif, mais ne respecte pas l'allusion à l'objectif de Felipe. Claude Fell se contente de l'équivalent établi : « charlatan ».

La phrase « *¿A poco él solito se le engrió tanto?* » est énoncée par Gregoria, la vieille domestique. Le verbe « *engreírse* », d'usage « rural » selon le DEM, signifie « se prendre d'affection pour, s'enticher de ». L'équivalent choisi par Gascar, « il s'est épris de vous », nous semble un peu trop soutenu, tandis que celui choisi par Fell, « il s'est monté la tête tout seul », signifie plutôt « se faire des illusions ».

Le terme « *guachos* » est utilisé comme insulte par Juana, la vendeuse de boissons. Les deux traducteurs ne sont pas unanimes quant à la signification à donner à ce terme : Gascar parle de « bâtards » et Fell de « oisillons ». Le DEM indique que le terme est injurieux et donne plusieurs définitions en fonction de la région : à Sonora, au nord du Mexique, il désigne les gens du centre ou du sud du pays qui sont arrogants et parfois les gens d'origine indigène. Au sud-est, il désigne les étrangers, avec une connotation d'ignorant ou de voleur. Enfin, au sud-est, à Sinaloa et dans le sud de Sonora, il fait référence à un soldat de deuxième classe, sans subordonné⁵⁰. Or, nous ne savons pas avec exactitude où se trouve Ixtepec⁵¹. En revanche, un des sens courants donné par la RAE, le seul n'étant pas attribué à une région particulière, est celui de « *cría de un animal, y especialmente pollo de cualquier pájaro* »⁵², sens adopté par Fell. Gascar, quant à elle, a retenu l'idée d'injure sans chercher l'équivalent exact, une solution qui nous semble plus adéquate que « oisillons », puisqu'il est clairement indiqué qu'il s'agit d'une

⁴⁹ « *Antes llegaban agentes viajeros, con sus maletas llenas de novedades. ¿De casualidad el señor es uno de ellos?* » (Garro, 1963 : 42).

⁵⁰ Consulté le 10 juin 2019, <https://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>.

⁵¹ Les Éditions de l'Herne situe Ixtepec dans le Morelos (centre du pays) (p. 350), un article du gouvernement mexicain au sud (consulté le 18 juin 2019, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/los-recuerdos-del-porvenir-una-novela-tan-actual-como-el-periodico-del-dia?state=published>) et il existe aujourd'hui une ville qui porte ce nom dans l'État de Oaxaca, au sud.

⁵² Consulté le 10 juin 2019, <https://dle.rae.es/?id=Jc0wZHs>.

insulte. Le choix de « bâtard » peut toutefois être perçu comme un peu trop fort. En choisissant un terme plus doux, Fell invite le lecteur à imaginer une dame un peu grognonne mais gentille. Comme le texte ne donne pas d'autres indications sur ce personnage secondaire, les deux interprétations sont acceptables et ne nuisent pas à la compréhension globale de l'extrait.

L'expression « *¡Vamos a ver quién desmadrará a quién!* » est créée par la foule à l'annonce de la suppression des cultes religieux. Gascar a opté pour le sens premier du verbe « *desmadrar* » selon la RAE, soit celui de « *[s]eparar de la madre las crías del ganado para que no mamen* », traduisant l'expression par « Nous allons bien voir qui séparera l'autre de sa mère ! ». Cette solution illustre bien la séparation de l'Église et du peuple, la première représentant la figure maternelle du peuple, mais semble un peu étrange dans un dialogue virulent tel que celui-ci. Fell a choisi l'acceptation mexicaine du terme, soit celle de « *lastimar físicamente* »⁵³. L'expression « On va voir qui va se farcir qui ! » est vulgaire⁵⁴ et rend donc plus crûment la colère des villageois. L'idée est probablement celle qu'a voulu transmettre Garro, mais le choix du verbe « se farcir » n'est pas le plus adéquat puisqu'il évoque une attaque active et non juste un mécanisme de défense.

Doña Matilde, après être sortie dans la rue en pleine nuit pour voir qui est en train d'assassiner don Roque, est qualifiée de « mitotera » par le colonel Justo Corona. Ce terme est défini ainsi par la RAE : « *adj. Méx. Que hace mitotes (// melindres, o pependencias). U. t. c. s.* », ce qui correspond plus ou moins à notre expression « mégère » ou « commère ». Il a été traduit respectivement par « se mêler de ce qui ne la regardait pas » et « faire ses simagrées ». La variante proposée par Gascar est tout à fait adaptée au contexte et paraît donc naturelle dans la bouche du colonel. Celle de Fell en revanche s'éloigne un peu trop.

C'est une des filles de joie qui prononce l'expression « alguien se chiveó » pour évoquer le fait que quelqu'un a pris peur et a dénoncé les manigances des villageois. Selon le *Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva*⁵⁵, « *chivearse* » signifie « prendre peur et fuir », définition que l'on retrouve dans le DEM et la RAE. Les traducteurs ont pris tous deux la même liberté en explicitant un peu plus l'idée de

⁵³ Consulté le 16 juin 2019, <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>.

⁵⁴ Consulté le 16 juin 2019, <https://gr.bvdep.com/robert.asp> : « Vulg. (Compl. n. de personne). Posséder physiquement. ».

⁵⁵ Consulté le 16 juin 2019, <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>.

trahison : « Quelqu'un a mouchardé » et « Quelqu'un les a balancés ». Fell s'est probablement inspiré de la traduction de Gascar, mais l'a remise aux goûts du jour, l'expression « balancer quelqu'un » étant plus actuelle.

Comme nous pouvons l'observer, cette catégorie est la plus dense et la plus complexe. En effet, les termes qui y sont recensés sont issus du langage parlé et sont souvent polysémiques. La plupart ont un sens général, valable dans toutes les variantes de l'espagnol, et un sens régional. Cette particularité laisse plus de choix aux traducteurs, mais ne leur facilite pas la tâche. Il n'est donc pas étonnant de voir des différences de sens parmi les équivalents et adaptations choisis.

Les chansons

EG, p.	titre	paroles	AG, p.	traduction	remarque	CF, p.	traduction	remarque
38	La Adelita	Que si Adelita se fuera con otro/ la seguiría por tierra y por mar, / si por mar en un buque de guerra/ si por tierra en un tren militar...	40	Et si Adelita s'en allait avec un autre/ Je la suivrais sur la terre et sur la mer. / Si c'était sur la mer, dans un bateau de guerre./ Si c'était sur terre, dans un train militaire...	traduction, plus aucune trace de l'espagnol		Que si Adelita se fuera con otro/ la seguiría por tierra y por mar, / si por mar en un buque de guerra/ si por tierra en un tren militar... + N.d.T. traduction en français	espagnol avec traduction en N.d.T.
153	Las Mañanitas	Y estas son las Mañanitas/que cantaba el Rey David/ y a las muchachas bonitas/ se las cantamos así./ Despierta mi bien, despierta...	143	Ce sont les Mañanitas/Que chantait le roi David./ Et aux jolies filles/ Nous les chantons ainsi./ Eveille-toi, mon trésor, éveille-toi...	traduction, avec trace de l'espagnol dans "Mañanitas"	166	Ce sont les Petites Sérénades / que chantait/ le Roi David/ et nous autres aux jolies filles / nous les leur chantons ainsi/ Réveille-toi, mon ange, réveille-toi...	traduction en français uniquement
187	Lorito toca la diana	¡Lorito toca la diana/ porque el coronel lo mandó!	174	Coco, sonne la diane / le colonel l'a commandé!	traduction, plus aucune trace de l'espagnol	202	Coco sonne la diane/parce que le colonel l'a ordonné!	traduction en français uniquement
199	andaba puerta por puerta	Andaba puerta por puerta/ buscando pluma y papel/ para escribir una carta/ a la mentada Isabel...	184	Il allait de porte en porte/ cherchant plume et papier / pour écrire une lettre/ à la célèbre Isabel...	traduction, plus aucune trace de l'espagnol	215	J'allais de porte en porte/ cherchant plume et papier / pour écrire une lettre / à cette salope d'Isabel	uniquement en français, différence de registre avec la traduction de AG
226	Las Mañanitas		206	"Las Mañanitas"	emprunt	244	Les Petits Matins	incohérence avec la traduction de la page 166

Quatre chansons apparaissent dans le roman. Nous les avons regroupées sous l'axe de l'analyse transculturelle car elles transmettent des éléments de la culture mexicaine. Par exemple, *La Adelita*, chanson évoquée par Ana Moncada lorsqu'elle se remémore le début de la Révolution, est un *corrido*, c'est-à-dire un poème mis en musique et narrant des événements historiques⁵⁶. *Las Mañanitas* est un chant populaire encore chanté aujourd'hui au Mexique, notamment lors des anniversaires.

⁵⁶ Consulté le 10 juin 2019, <https://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>.

En traduction, les paroles de chansons peuvent être traitées de différentes manières :

- elles peuvent être laissées dans la langue originale, avec ou sans traduction en N.d.T. ;
- elles peuvent être traduites directement dans le texte avec le texte original en N.d.T. ;
- elles peuvent être adaptées, c'est-à-dire qu'à la place de la chanson originale, le traducteur choisit une chanson connue dans la culture cible et présentant les mêmes caractéristiques.

Dans les exemples tirés de *Los recuerdos del porvenir*, les traducteurs ont opté pour différents procédés. Alice Gascar a choisi de traduire systématiquement dans le texte les paroles des chansons, estimant plus important que le lecteur comprenne le texte plutôt qu'il puisse les situer historiquement et culturellement. Elle ôte toute trace de l'espagnol, sauf dans *Las Mañanitas* : là, elle insère un mot en espagnol afin de pouvoir utiliser le titre original lorsque celui-ci apparaît ensuite (p. 206).

Claude Fell applique une stratégie au cas par cas. Il laisse la première chanson (*La Adelita*) en espagnol et livre une traduction en N.d.T., mais traduit *Las Mañanitas*, *Lorito toca la diana* et *Andaba puerta por puerta* sans laisser de trace de l'espagnol. Nous noterons d'ailleurs une incohérence entre la traduction de « *las Mañanitas* » (« Ce sont les petites Sérénades ») et le titre qu'il donne ensuite (p. 244) : *Les Petits Matins*.

La comptine *Lorito toca la diana* entonnée par les perroquets de doña Elvira lors de l'arrivée du colonel n'est, à notre connaissance, répertoriée nulle part. Il est tout à fait possible que l'auteure l'ait inventée pour l'occasion. Il n'est donc pas étonnant que les traducteurs aient tous deux décidé de la traduire. Ce qui est plus étonnant, en revanche, est le fait de donner le nom de Coco au perroquet. Peut-être cela est-il simplement dû au fait qu'il s'agit d'un nom assez populaire pour les perroquets. On le retrouve notamment dans un poème de Maurice Carême mis en chanson⁵⁷, dans la chanson de Sascha Distel *Les perroquets*⁵⁸ ou encore dans une comptine pour enfants⁵⁹.

La chanson *Andaba puerta por puerta* est définie comme une vieille chanson de fusillés, mais nos recherches n'ont pas permis de prouver son existence. Nous remarquons une différence de registre entre la traduction de Gascar, neutre, et celle de Fell, plus vulgaire.

⁵⁷ Consulté le 17 juin 2019, https://www.youtube.com/watch?v=JZz_jSUGXi8.

⁵⁸ Consulté le 17 juin 2019, https://www.paroles-musique.com/paroles-Sacha_Distel-Les_Perroquets-lyrics,p80738.

⁵⁹ Consulté le 17 juin 2019, <http://www.momes.net/Comptines/Comptines-sur-la-nature/Comptines-sur-les-animaux/Coco-le-perroquet>.

Ce choix est tout à fait acceptable étant donné le contexte original de la chanson (chanson de fusillés) et le destin d'Isabel dans le roman.

Conclusions de l'analyse transculturelle

Dans le cadre de notre troisième et dernier axe d'analyse, nous avons cherché à répertorier les différents procédés de traduction utilisés pour traduire les termes qui véhiculaient un aspect culturel, soit par la réalité évoquée (p. ex. « *tortilla* »), soit par leur voix régionale (p. ex. « *platicar* »). Pour ce faire, nous avons procédé par catégorie, à savoir la faune et la flore, la nourriture et les boissons, les habits, les insultes, les « mexicanismes » et les chansons. La mise en regard des termes relevés et de leurs traductions respectives nous permet de tirer les conclusions suivantes :

Les catégories « faune et flore » et « habits » se prêtent particulièrement à l'emploi d'équivalents établis. Ce procédé présente l'avantage d'évoquer une réalité concrète pour le lecteur cible qui peut alors s'imaginer la scène décrite avec plus de clarté.

Nous remarquons une grande différence de procédés entre la traduction de 1966 et celle de 2003 quant à la catégorie « nourriture et boissons ». En effet, Gascar a recours en grande partie à des descriptions et des adaptations culturelles. Fell, en revanche, utilise plusieurs emprunts ainsi que quelques descriptions, mais très peu d'adaptations. Nous pouvons ainsi établir un parallèle entre l'« hypothèse de la retraduction » de Berman et la tentative de Gascar d'« habituer » son lecteur progressivement aux coutumes mexicaines.

En règle générale, les insultes sont propices à l'adaptation culturelle. C'est d'ailleurs le procédé privilégié par les deux traducteurs. Nous remarquons néanmoins que les propositions de Gascar sont quelque peu vieillies par rapport à celle de Fell, pour l'heure encore actuelles.

Les « mexicanismes » ont majoritairement été traduits par des équivalents établis ou des adaptations culturelles afin de rendre au mieux l'oralité sous-jacente. Cette solution présente le désavantage de gommer le parler typique des personnages, bien que l'usage récurrent d'emprunts aurait certainement alourdi la lecture.

Les chansons ont été systématiquement traduites par Alice Gascar, alors que Claude Fell a procédé au cas par cas. La première option qu'il a utilisée, paroles en espagnol et traduction en note de bas de page, nous semble idéale pour rendre des chansons connues dans la LS. Cette façon de faire permet au lecteur curieux de retrouver

facilement la chanson. Nous aurions d'ailleurs apprécié de la voir utilisée pour *Las Mañanitas* également.

L'« hypothèse de la retraduction » de Berman, qui voudrait que la première traduction soit plutôt cibliste, afin d'habituer le lecteur à la culture, et que les retraductions soient plutôt sourcières, ne semble pas se confirmer ici. En effet, hormis dans la catégorie « nourriture et boissons », nous n'observons pas particulièrement plus d'emprunts chez Fell que chez Gascar.

5. Conclusion

Ce mémoire avait pour ambition de définir les enjeux propres à la retraduction, d'une part, et spécifiques à la traduction du roman d'Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, d'autre part. Pour ce faire, nous nous sommes d'abord documentée sur le phénomène de la retraduction, notamment sur les difficultés qui l'entourent et les raisons qui la justifie. Nous avons recouru à plusieurs sources traductologiques différentes et nous sommes penchée sur l'« hypothèse de la retraduction » proposée par Berman. Nous avons ensuite analysé le roman d'Elena Garro à la lumière de critiques littéraires. Il nous est alors apparu que cette œuvre présentait trois enjeux essentiels pour la traduction : l'aspect littéraire et poétique du texte, sa portée historique ainsi que le passage de la culture mexicaine à notre culture franco-européenne. Nous avons élaboré une méthodologie d'analyse critique sur la base des méthodologies proposées par Hewson, Berman et Risterucci-Roudnicky. Nous avons sélectionné des extraits permettant d'explorer l'axe littéraire, l'axe historique et l'axe transculturel, mettant en regard le texte source et les traductions d'Alice Gascar et de Claude Fell, éloignées d'une quarantaine d'années.

À la lumière de notre analyse, nous pouvons constater que la première traduction, celle d'Alice Gascar, publiée en 1966, présente quelques lacunes au niveau littéraire. En effet, la piste d'interprétation de la mémoire et du temps, que nous avons étudiée plus en détail dans le cadre de l'axe littéraire, est très souvent reléguée au second plan, voire complètement gommée, notamment en raison d'un grand nombre d'effets de réduction de la voix et de contraction de l'interprétation. Pourtant, c'est l'une des pistes de lecture les plus souvent évoquées par les critiques. Comme la traduction n'a été publiée que

trois ans après la parution du texte original, nous pouvons mettre cette faiblesse sur le compte de l'absence de critiques littéraires. Au niveau historique, le texte comporte une note du traducteur présentant succinctement les événements historiques essentiels utiles à la compréhension du roman. En outre, la première de couverture des Éditions Stock ancre immédiatement le texte dans le contexte historico-géographique du Mexique post-révolutionnaire. Nous considérons donc que la traductrice a su cerner les enjeux historiques et les restituer. Le passage des aspects culturels mexicains à la langue-culture française d'Europe s'est fait parfois maladroitement, avec quelques erreurs, parfois convenablement. Nous notons toutefois que le langage oral (les expressions et les insultes) se trouve quelque peu vieilli pour le lecteur actuel. Les inexactitudes terminologiques peuvent s'expliquer par l'accès à l'information qui n'était évidemment pas le même qu'à l'ère du numérique. De manière générale, la traduction d'Alice Gascar est fluide et poétique, mais omet certains éléments culturels ou interprétatifs, ce que nous avons qualifié d'effets d'interprétation. Nous avons également pu remarquer qu'elle n'hésite pas à prendre des distances avec le texte source, une manière de traduire qui la mène souvent à produire des effets de voix, notamment des réductions ou des déformations.

La traduction de Claude Fell, publiée près de quarante ans plus tard, reste très proche du texte source. Dans les extraits sélectionnés, presque tous les éléments poétiques ou interprétatifs sont conservés, du moins concernant la piste de lecture de la mémoire et du temps. Les éléments historiques sont explicités en bas de page, mais pas systématiquement. L'enjeu historique ne semble pas avoir pris une place importante aux yeux du traducteur. Le vocabulaire mexicain est traité avec précision et idiotisme en français, offrant au lecteur une compréhension optimale des réalités évoquées. Les contacts avec la population locale, les voyages du traducteur au Mexique ainsi que les recherches internet ont certainement été d'un grand soutien à cet égard. Nous avons néanmoins relevé quelques effets d'interprétation, majoritairement des transformations, et quelques légers effets de voix, tels que des réductions. Nous sommes cependant consciente que la déficience est inhérente à tout acte de traduction (Berman, 1994) et considérons donc les quelques imperfections de la traduction de Fell comme inévitables.

Au regard des différents motifs de retraduction étudiés dans le chapitre théorique, nous estimons que la retraduction a été entreprise pour plusieurs raisons : premièrement, la traduction de Gaspar a vieilli. Cela se remarque principalement dans la traduction des dialogues. Deuxièmement, la traduction n'est pas pleinement satisfaisante : si elle est fluide et agréable à lire, il n'en reste pas moins qu'elle présente beaucoup d'omissions et de glissement de sens et que son caractère assez libre néglige certains éléments stylistiques. Nous notons également certaines imprécisions terminologiques. Troisièmement, et c'est le point qui nous semble le plus crucial, la traduction de Gaspar passe presque totalement sous silence la piste d'interprétation de la mémoire et du temps. Finalement, nous pouvons imaginer que le critère économique a également joué un rôle dans cette décision. Comme nous l'avons évoqué, la littérature hispano-américaine a connu un boom dans les années 1970 grâce au succès du réalisme magique. *Los recuerdos del porvenir* présentant certains éléments semblables à ce courant littéraire, il ne serait pas impossible que les Éditions de l'Herne aient décidé de rendre justice à ce roman, profitant du fait que le courant du réalisme magique soit désormais bien connu et accepté en France.

Malheureusement, ces conclusions doivent rester à l'état d'hypothèses. En effet, nous avons pris contact avec les maisons d'édition, mais n'avons pas reçu de réponses claires à ce propos, les personnes employées actuellement ne travaillant pas encore dans l'édition au moment de la publication. Nous pouvons néanmoins affirmer que la retraduction proposée par Claude Fell a tenu son pari : être loyale envers le texte source tant au niveau des pistes d'interprétation que des spécificités littéraires, historiques et culturelles et, partant, offrir au lecteur francophone une meilleure version que la précédente. En revanche, la deuxième traduction présente quelques imperfections propres à tout travail de traduction, mais aussi quelques inconsistances au niveau des choix lexicaux et de la mise en page notamment. *La Maîtresse d'Ixtepec* est actuellement épuisé. Nous sommes d'avis que ce roman gagnerait à être republié dans une version révisée de la traduction de Fell afin de remédier aux légers problèmes repérés et d'offrir plus de visibilité à cette œuvre trop méconnue dans l'aire francophone.

Ce travail nous a permis de découvrir plus en profondeur un domaine de la traduction spécialisée qui nous est cher : la traduction littéraire. Nous avons également pu

expérimenter la tâche complexe, mais très enrichissante du critique des traductions. À cet égard, nous avons pu nous rendre compte que la frontière entre neutralité et subjectivité est ténue. Il nous a paru particulièrement difficile de rédiger une analyse constructive sans être trop critique et dure envers les traducteurs. Nous regrettons par ailleurs que l'ampleur d'un mémoire de traduction nous ait contraint à écarter certaines pistes d'interprétation. Aussi, l'étude de la traduction des éléments relatifs à la Malinche et à la condition de la femme, à la révolte ou encore au conte de fée – pour ne citer que quelques-uns des thèmes récurrents du roman –, pourrait constituer une suite intéressante à notre travail. Nous avons choisi de structurer notre mémoire par rapport à trois enjeux de traduction afin d'avoir une vue d'ensemble plus complète des textes, mais nous aurions aussi pu nous pencher uniquement, mais plus en profondeur, sur les aspects purement stylistiques de l'écriture de Garro. Quoi qu'il en soit, nous espérons que notre travail ouvrira la voie à d'autres analyses de traductions qui n'appartiennent pas forcément au canon littéraire, comme c'est le cas dans notre travail. La critique est non seulement utile à la traductologie, afin de comprendre l'évolution de la traduction, mais aussi à l'étudiant-traducteur en quête de modèle et au grand public : il est grand temps que celui-ci prenne conscience qu'il a entre les mains une traduction et non l'œuvre originale et qu'il la lise et l'apprécie en tant que telle.

6. Bibliographie

Œuvres étudiées

- Garro, E. (1963 [2011]). *Los recuerdos del porvenir*. Madrid: 451 Editores.
- Garro, E. (1963 [1966]). *La fête à Ixtepec*. (traduit par Gascar, A.). Paris: Stock.
- Garro, E. (1963 [2003]). *La Maîtresse d'Ixtepec*. (traduit par Fell, C.). Paris: L'Herne.

Bibliographie générale

- Bardiot, C. (2016). Ici et ailleurs, maintenant : scénographies de la présence dans les théâtres virtuels. In J.-M. Larrue (Éd.), *Théâtre et intermédialité*, (pp. 207-222).
- Bensimon, P. (1990). Présentation. *Palimpsestes. Revue de traduction*, (4), IX-XIII.
- Berman, A. (1985). La traduction des oeuvres latino-américaines en France. *Multilingua - Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*, 4(4), 208–209.
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes. Revue*

de traduction, (4), 1-7.

Berman, A. (1994). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.

Bradú, F. (1987). Testimonios sobre Elena Garro. In *Vida y pensamiento de México. Señas particulares: escritora: ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX* (pp. 13-28). México: Fondo de cultura económica.

Brando, O. (2004). *Fantasmas latinoamericanos: lecturas de Quiroga, Borges, Bioy, Cortázar, Rulfo, Arreola (seguidas de una « pequeña ayuda teórica »)*. Montevideo: Técnica.

Brownlie, S. (2006). Narrative Theory and Retranslation Theory. *Across Languages and Cultures*, 7(2), 145-170.

Cadera, S. M., & Walsh, A. S. (Éd.). (2017). *Literary retranslation in context*. Bern, Switzerland: Peter Lang AG.

Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila.

Collombat, I. (2004). Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction. *Translation Studies in the new Millennium*, 2.

Covo-Maurice, J. (1999). *La révolution mexicaine : Son passé et son présent*.

Durix, J.-P. (1998). Le Réalisme magique: genre à part entière ou « auberge latino-américaine ». In Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires (Éd.), *Le réalisme merveilleux* (pp. 9-18). Paris [etc.]: L'Harmattan.

Émond, M. (1993). Les commencements littéraires ou comment lire/écrire les incipit. *Québec français*, (91), 87-90.

Franco, J., & Córdoba, M. (1994). *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México* (Versión actualizada). México: Fondo de cultura económica : El Colegio de México.

Gambier, Y. (1994). La retraduction, retour et détour. *Meta*, 39 (3), 413-417.

Glantz, M. (1992). Las hijas de la Malinche. *Debate Feminista*, 6, 161-179.

Glantz, M. (1999). Los enigmas de Elena Garro. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28(1), 681-697.

Guerrero, G. (2012). La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle. Aspects de la réception. In F. Moulin-Civil & Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (Éd.), *La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle: un parnasse éclaté* (pp. 293-307). Bruxelles: Ed. Aden.

- Hernán Mena, M. (2015). Ecos entre las piedras en Los recuerdos del porvenir (1963) de Elena Garro. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 12 (2), 219-246.
- Hewson, L. (2011). *An approach to translation criticism: « Emma » and « Madame Bovary » in translation*. Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins.
- Jackson, M. (1999). *La note du traducteur*. Lausanne: Institut Etienne Dolet.
- Jennerjahn, I. (2001). Das Paradigma der Malinche in « El laberinto de la soledad » von Octavio Paz und « Los recuerdos del porvenir » von Elena Garro. In B. Dröscher & C. Rincón (Éd.), *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht* (pp. 151-170). Berlin: Tranvía W. Frey.
- Karageorgou-Bastea, C. (2008). Memoria y palabra en Los recuerdos del porvenir. *Bulletin of Hispanic Studies* (85), 147-163.
- Karageorgou-Bastea, C. (2009). Fiesta y memoria en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro. *Itinerarios* 10.
- Koskinen, K., & Paloposki, O. (2003). Retranslations in the Age of Digital Reproduction. *Cadernos de Tradução*, 1(11), 19-38.
- Koskinen & Paloposki. (2010). Retranslation. *Handbook of Translation Studies*, 1, 294-298.
- León Vega, M. (2011). Elena Garro: el discurso social en Los recuerdos del porvenir. *Literatura Mexicana*, 3(2), 387-415.
- Lund, J. (2006). A Large Aggregate of Men: Garro, Renan and the Failure of Alliance. *MLN*, 121(2), 391-416.
- Malgorzata, J. (2017). Zum Spannungsverhältnis zwischen ästhetischen und linguistischen Qualitätskriterien literarischer Übersetzungen. In B. Sommerfeld (Éd.), *Übersetzungskritisches Handeln: Modelle und Fallstudien* (pp. 29-42). Frankfurt am Main: Peter Lang Ed.
- Marty, P. (2010). Le « re » de « retraduire »: La communauté des traductions (meinen dans un vers de Rilke: Sonnets à Orphée, I, 4). In R. Kahn (Éd.), *La Retraduction* (p. 33-45). Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Meyer, J.-A. (2010). *La révolution mexicaine* (Ed. rev. et augm). Paris: Tallandier.
- Monti, E., Ladmiral, J.-R., Schnyder, P., & Institut de recherche en langues et littératures européennes (Mulhouse) (Éd.). (2011). *Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons.

- Paz, O., & Santí, E. M. (1950). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- Potter, S. (2012). Había... ¿Una vez?: Los cuentos de hadas y la construcción del mito de la historia mexicana en Los recuerdos del porvenir. *Hispanófila*, 166(166), 107-120.
- Risterucci-Roudnicky, D. (2008). *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*. Paris: A. Colin.
- Rodriguez, L. (1990). Sous le signe de Mercure, la retraduction. *Palimpsestes. Revue de traduction*, (4), 63-80.
- Rosas Lopátegui, P. (2008). *La magia innovadora en la obra de Elena Garro. Cuarta época* (No. 10/agosto), 41-46.
- Sardin, P. (2007). De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes. Revue de traduction*, 20, 1-12.
- Serrano, C. R. (2011). Paradigmas patriarcales en el realismo mágico: alteridad femenina y 'feminismo mágico' en La casa de los espíritus de Isabel Allende y Los recuerdos del porvenir de Elena Garro. *Bulletin of Spanish Studies*, 88(6), 863-885.
- Seydel, U. (2002). Memoria, imaginación e historia en *Los recuerdos del porvenir* y *Pedro Páramo*. *Casa del tiempo*, IV (42), 67-80.
- Tegelberg, E. (2011). La retraduction littéraire – quand et pourquoi?, *Babel*, 57(4), 452-471.
- Topia, A. (1990). Finnegans Wake : la traduction parasitée. Étude de trois traductions des dernières pages de Finnegans Wakes. *Palimpsestes. Revue de traduction*, (4), 45-61.
- Vanderschelden, I. (1996). Why retranslate the french classics? The impact of retranslation on quality. In G. T. Harris & M. Salama-Carr (Éd.), *On translating French literature and film* (pp. 1-18). Amsterdam ; Atlanta Ga: Rodopi.
- Weymuller, F. (1953). *Histoire du Mexique*. Que sais-je? : le point des connaissances actuelles.

Dictionnaires francophones

ATILF. (2018). *Trésor de la langue française informatisé*. Université de Lorraine, et CNRS.

[En ligne] <http://atilf.atilf.fr/>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s.d.). CNRTL [En ligne]

www.cnrtl.fr/lexicographie/

Le Grand Robert de la langue française. (2017). [En ligne]

<https://gr.bvdep.com/robert.asp>

Rey, A. (2010). *Dictionnaire historique de la langue française contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés...* (Nouv. éd. / augm. par Alain Rey. ed.). Paris: Le Robert.

Dictionnaires hispanophones

Academia mexicana de la lengua. (s.d.). *Diccionario breve de mexicanismos de Guido*

Gómez de Silva. [En ligne]

<https://www.academia.org.mx/index.php/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>

El Colegio de México. (s.d.). *Diccionario del español de México*. [En ligne]

<http://dem.colmex.mx>

Real Academia Española. (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana.

[En ligne] <http://lema.rae.es/dpd/>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la lengua española*. 23^a Edición del Tricentenario ». [En ligne] <http://dle.rae.es/>

Robles-Sáez, A. (2011). *3000 locuciones verbales y combinaciones frecuentes*. Washington,

D.C: Georgetown University Press.

Santamaría, F. (1992). *Diccionario de mejicanismos : Razonado, comprobado con citas de autoridades, comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanamericanos* (5a ed.).

Méjico: Porrúa.

Sites Internet

- Coco le perroquet. (s.d.). Consulté le 17 juin 2019,
www.momes.net/Comptines/Comptines-sur-la-nature/Comptines-sur-les-animaux/Coco-le-perroquet
- Convention de Berne. (26.12.16). In Confédération suisse. Consulté le 17 juin 2019,
www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/19710188/index.html
- Éditions de l'Herne. (s.d.). Consulté le 15 avril 2019, www.editionsdelherne.com
- Éditions Stock. (s.d.). Consulté le 15 avril 2019, www.editions-stock.fr
- Elena Garro et Los recuerdos del porvenir. (5.12.17). In Enciclopedia de la literatura en México ELEM. Consulté le 15 avril 2019, www.elem.mx
- Indio e indígena. (22.01.2006). In El País. Consulté le 13 mai 2019,
https://elpais.com/diario/2006/01/22/opinion/1137884409_850215.html
- Jicama. (s.d.). In Ooreka Jardinage. Consulté le 26 août 2019,
<https://jardinage.ooreka.fr/plante/voir/1575/jicama>
- Le droit d'auteur. (s.d.). In Inpi. Consulté le 24 juin 2019, www.inpi.fr/fr/comprendre-la-propriete-intellectuelle/les-autres-modes-de-protection/le-droit-dauteur
- Le modèle actantiel. (s.d.). In Signo. Consulté le 15 avril 2019,
www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp
- Les Perroquets. (s.d.). Consulté le 17 juin 2019, www.paroles-musique.com/paroles-Sacha_Distel-Les_Perroquets-lyrics,p80738
- Los recuerdos del porvenir, una novela tan actual como el periódico del día. (13.07.13). In Gobierno de México. Consulté le 18 juin 2019,
www.gob.mx/cultura/prensa/los-recuerdos-del-porvenir-una-novela-tan-actual-como-el-periodico-del-dia?state=published
- Mon Perroquet. (16.02.12). In Youtube. Consulté le 17 juin 2019,
www.youtube.com/watch?v=JZz_jSUGXi8
- Preguntas frecuentes generales. (s.d.). In Indautor. Consulté le 24 juin 2019,
www.indautor.gob.mx/preguntas-frecuentes-generales.php

Mémoires consultés

SEMPERE, Marion. *Cendrillon ou la retraduction d'un conte : Analyse de trois traductions françaises du conte Aschenputtel des frères Grimm*. Université de Genève. Maîtrise, 2015. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:75730>

SPEZZATTI, Lucie. *Incendies de Wajdi Mouawad, les métamorphoses*. Université de Genève. Maîtrise, 2018. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:112145>

7. Annexes

Annexe 1 : terminologie utilisée pour les analyses

A) Terminologie utilisée pour l'analyse micro-textuelle

La terminologie que nous utiliserons pour notre analyse est issue du chapitre 3 de *An approach to translation criticism: "Emma" and "Madame Bovary" in translation* (Hewson, 2011).

1. Choix syntaxiques

Terminologie de Hewson	Notre équivalent	Description
<i>Syntactic calque and partial calque</i>	Calque syntaxique et calque partiel	Calque de la structure de la phrase ou de certains éléments structurels
<i>Overall form</i>	Forme générale	Division ou place des chapitres, paragraphes et phrases différente de l'original
<i>Fronting</i>	Antéposition	Fait de placer un élément en début de phrase.
<i>Juxtaposition</i>	Juxtaposition	Position d'un élément à côté d'un autre sans qu'il n'y ait de relation explicite entre les deux
<i>Extraposition</i>	Extraposition	Placement d'un élément à un endroit inattendu dans la phrase
<i>Recategorization</i>	Recatégorisation	Transposition (selon Vinay et Darbelnet), changement de la catégorie syntaxique d'un élément
<i>Modulation</i>	Modulation	Changement de point de vue (passage de la voix active à la voix passive, changement de sujet, etc.)
<i>Other syntactic choices</i>	Autres choix syntaxiques	Choix stylistiques, répétitions, ellipses, coréférence, conjonctions, etc.

2. Choix lexicaux

Terminologie de Hewson	Notre équivalent	Description
<i>Established equivalent</i>	Équivalent établi	Équivalence que l'on pourrait trouver dans un dictionnaire bilingue
<i>Borrowing</i>	Emprunt	Utilisation d'un mot de la LS
<i>Explication</i>	Explication	Paraphrase pour expliquer une notion implicite pour le LS, mais opaque pour le LC
<i>Implication</i>	Implication	Omission d'une notion car elle peut être induite du contexte
<i>Hyperonymy/Hyponymy</i>	Hypéronymie/hyponymie	Utilisation d'un terme plus/moins général
<i>Description</i>	Description	Remplacement d'un terme par une description.
<i>Cultural adaptation</i>	Adaptation culturelle	Remplacement d'un élément culturel du TS par un autre élément culturel proche du LC.
<i>Modification and radical modification</i>	Modification et modification radicale	Absence de ressemblance entre le terme du TS et le terme choisi par le traducteur ou différence fondamentale
<i>Creation</i>	Création	Création appropriée d'un nouveau concept ou terme

3. Choix grammaticaux

Terminologie de Hewson	Notre équivalent	Description
<i>Tense and aspect</i>	Temps et aspects	Temps : présent, passé, futur, etc. Aspects : degré de progression de l'action, point de vue (p. ex.)
<i>Modality</i>	Modalité	Degré de probabilité

4. Choix stylistiques

Terminologie de Hewson	Notre équivalent	Description
<i>Repetition</i>	Répétition	Absence ou présence de répétitions
<i>Appellatives</i>	Noms communs	Nom des gens et titres
<i>Anaphoric devices</i>	Anaphores	Répétition d'un même mot au début de plusieurs phrases ou éléments de phrase
<i>Cliché</i>	Cliché	Collocation si fréquente

		qu'elle tourne à la banalité
<i>Trope</i>	Trope	Métaphore, comparaison, métonymie, oxymore, litote, hyperbole, etc. qui peuvent apparaître à la même place ou à un autre endroit du passage (compensation)
<i>Rhythm</i>	Rythme	Longueur des phrases, des segments, etc.
<i>Alliteration and assonance</i>	Allitération et assonance	
<i>Register</i>	Registre	Niveau de langue
<i>Connotation</i>	Connotation	Association de mots qui évoque d'autres relations

5. Autres effets traductifs généraux : adition et élimination

<i>Addition</i>	Addition	Ajout d'informations qui ne figuraient pas dans le TS
<i>Elimination</i>	Élimination	Omission d'éléments qui ne peuvent pas être récupérés d'après le contexte.

6. Discours indirect libre

B) Terminologie utilisée pour l'analyse meso-textuelle

Voice effects	Effets de voix	Effets touchant le style, la voix de l'auteur, du traducteur, du narrateur ou d'un protagoniste
<i>Accretion</i>	Accroissement (A)	Embellissement, étoffement, explicitation, ajout, etc.
<i>Reduction</i>	Réduction (R)	Implication, simplification de structures syntaxiques, ellipses, etc.
<i>Deformation</i>	Déformation (D)	Changements de focalisation, d'aspect, de modalité, de lexique

Interpretational effects	Effets d'interprétation	Effets touchant les potentielles interprétations
<i>Expansion</i>	Expansion (E)	Une piste d'interprétation est enrichie par les choix traductifs (p. ex. explicitation, ajout)
<i>Contraction</i>	Contraction (C)	Une piste d'interprétation est perdue en raison des choix traductifs (p. ex. perte de polysémie, perte d'ambiguïté)
<i>Transformation</i>	Transformation (T)	Modifications menant à un certain flou entre les potentielles interprétations du TS et celles du TC

Annexe 2 : note du traducteur, Alice Gascar

Note du traducteur.

A la fin du siècle dernier et au début de celui-ci, le Mexique était gouverné par Porfirio Diaz, ancien champion du libéralisme qui n'avait pas tardé à exercer une véritable dictature. Parvenu au pouvoir avec pour mot d'ordre : « Suffrage effectif sans réélection », il avait bientôt trahi son programme en réformant la constitution qui interdisait la réélection du président de la République au terme de son premier mandat. Il put ainsi se maintenir en place, grâce à des élections « fabriquées », jusqu'en 1910.

A cette époque, l'opposition se renforça avec, à sa tête, Francisco Madero. Lorsqu'il lança un appel à la révolte, le chef de bande Pancho VILLA vint se ranger à ses côtés. Simultanément, dans le sud, un paysan, Emiliano Zapata, soulevait les péones, en leur promettant une juste répartition des terres. Après de sévères combats, Madero fut élu président et Porfirio Diaz s'en alla mourir en exil. Mais, en 1913, le général Huerta, commandant des troupes maderistes, trahit, fit assassiner Madero et s'empara du pouvoir.

Ce coup d'Etat provoqua des soulèvements dans tout le pays. Pancho Villa dans le nord et Zapata dans le sud s'attaquèrent aux troupes fédérales, aux fonctionnaires et aux grands propriétaires. Le général Huerta dut s'enfuir, laissant la place à Carranza et à son second Obregon. Les deux hommes éprouvèrent aussitôt le besoin de se débarrasser de ceux qui avaient assuré leur victoire mais dont la puissance et la popularité leur

portaient ombrage. Zapata fut tué en 1919, Villa quelques années plus tard.

Pendant plusieurs années, l'armée constitutionnaliste, qui comptait 100 000 hommes et 500 généraux fit la loi dans le pays, « pillant et fusillant avec autant de désinvolture que ceux qui l'avaient précédée » (F. Weymuller). La réforme agraire ne profita qu'aux défenseurs du régime, à ses hommes de main. Ce règne de l'arbitraire, du meurtre et de la corruption se prolongea sous la présidence d'Obregon, qui fit assassiner Carranza, et sous celle de Calles qui lui succéda en 1924.

Farouchement anti-clérical, Calles entra en lutte ouverte avec l'Eglise, en 1926. En réponse, les évêques décidèrent de suspendre le culte pendant trois ans. Aussitôt, des milliers de catholiques, les « cristeros », s'insurgèrent, au cri de « Vive le Christ-Roi ! ». De part et d'autre, les actes les plus cruels se multiplièrent. La liberté religieuse ne devait être effectivement rétablie au Mexique que vers 1936.

Garro, E. (1963 [1966]). *La fête à Ixtepec*. (traduit par Gascar, A.). Paris: Stock.