



Master

2023

Open Access

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

Traduction et créativité : influence de la tradition épique dans la traduction
d'une scène de « Golden Son », de Pierce Brown

Rakotondrajao, Adrien Jaonina

How to cite

RAKOTONDRAJAO, Adrien Jaonina. Traduction et créativité : influence de la tradition épique dans la traduction d'une scène de « Golden Son », de Pierce Brown. Master, 2023.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:175059>

Adrien Jaonina Rakotondrajao

Traduction et créativité : influence de la tradition épique dans la traduction d'une scène de Golden Son, de Pierce Brown

Directrice : Mme Mathilde Fontanet

Juré : M. James Tarpley

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 spécialisée, mention générale

Année académique 2022-2023 / août 2023

Table des matières

Remerciements	5
Introduction : l'objectif de ce travail	6
Chapitre 1- Présentation de l'auteur et de son œuvre	9
1.1. L'auteur : Pierce Brown.....	9
1.2. Résumé de la première trilogie : <i>Red Rising, Golden Son, Morning Star</i>	9
1.3. Historique de publication et accueil critique : la première trilogie.....	11
1.4. Adaptation à l'écran et produits dérivés	12
1.5. Communauté en ligne, présence médiatique et culture autour de l'œuvre	14
Chapitre 2 - Analyse littéraire et caractéristiques du récit.....	16
2.1. Grandeur, lyrisme et nuances dans le récit autodiégétique : analyse du préambule	16
2.2. Terminologie et néologismes	18
2.2.1. Les Couleurs	18
2.2.2. La technologie de l'univers <i>Red Rising</i>	19
2.2.3. La langue et les sociolectes des Couleurs	20
Chapitre 3 - cadre théorique	22
3.1. Premier axe théorique : Traduction littéraire et notion de créativité en traduction	22
3.1.1. La <i>créativité</i> - définition et tentative de cadrage de la notion	22

3.1.2. Créativité en traduction.....	26
3.1.3. Conclusion sur la notion de créativité en traduction.....	30
3.2. Deuxième axe théorique : la théorie interprétative de la traduction.....	30
3.2.1. La théorie interprétative de la traduction - historique et principes	31
3.2.2. La déverbalisation	32
3.2.3. Application de la TTT à la traduction écrite et à la traduction littéraire.....	33
3.2.4. Conclusion sur l'application de la TTT à la traduction littéraire.....	36
3.3. Troisième axe théorique : La tradition épique.....	37
3.3.1. Quel cadre pour la traduction d'un texte à caractère épique ?	37
3.3.2. <i>Épique</i> : une première tentative de cadrage de la notion	38
3.3.3. L'épopée.....	39
3.3.4. Caractéristiques du récit épique : thématique guerrière.....	41
3.3.5. Le « héros » : entre symbole social, modèle de vertu et quête personnelle	44
3.3.6. L'extension du caractère épique du texte par l'intertextualité	47
3.3.7. La matière épique dans la série <i>Red Rising</i>	49
3.3.8. La matière épique : intertextualité et l'esthétique de <i>Red Rising</i>	49
3.3.9. La thématique	52
3.3.10. Un protagoniste dans les traces de Milton, Virgile et Homère	52
3.3.11. Conclusion sur le genre épique et l'héroïsme	53
Chapitre 4 - Analyse de l'extrait	55
4.1. Situation et contexte de l'extrait : <i>Golden Son</i> , pp.109-116	55

4.2. La dualité du silence et du son comme fil conducteur de la confrontation	57
4.3. Caractère technique du combat	59
4.4. Figures de style et comparaisons à caractère épique.....	60
Chapitre 5 - Commentaire de traduction	65
5.1. Méthodologie du commentaire de traduction	65
5.2. Cas de figure 1 : Résolution créative et terreau de continuité esthétique	67
5.3. Cas de figure 2 : Résolution créative.....	76
5.4. Cas de figure 3 : restitution du terreau de continuité esthétique.....	81
5.5. Considérations personnelles : le « terreau de continuité esthétique », une extension de l'intertextualité et une piste de traduction créative.....	88
5.5.1. Bilan sur la question de la créativité en traduction	88
5.5.2. Le terreau de continuité esthétique comme piste de traduction créative	90
5.5.3. « Terreau de continuité esthétique » et théorie kristevienne de l'intertextualité	92
5.5.4. Identification du <i>TCE</i> : marqueurs de continuité.....	94
5.5.5. Expression du terreau de continuité esthétique dans la série <i>Red Rising</i>	96
5.5.6. Marqueurs de continuité stylistico-discursifs dans les scènes d'action.....	97
5.5.7. Conclusions sur l'identification du terreau de continuité esthétique	103
5.5.8. Limites de mon travail et critique du <i>TCE</i> :	103
Conclusion : traduction créative et <i>terreau de continuité esthétique</i>	107

Bibliographie par thématique 111

Annexe - proposition de traduction pour *Golden Son* (2015) (pp. 109 - 116) 115

Remerciements

Quelle que soit l'ambition de notre entreprise, la présence discrète ou criante de celles et ceux qui nous indiquent la voie éclairé les chemins que l'on pense arpenter seul. J'éprouve ici le plus grand plaisir à remercier ces quelques personnes pour qui j'ai le plus grand respect, ces guides sans l'exemple et le soutien de qui je n'aurais jamais su mener cette double vie, sur scène et sur les bancs de l'université.

En premier lieu, madame Mathilde Fontanet, ma directrice de mémoire, pour ses suggestions pertinentes, ses reformulations édifiantes et sa patience infinie face aux caprices de ma plume. Pour son expertise inestimable comme juré de mémoire et sa lecture attentive, mais aussi pour son soutien indéfectible dans le public pendant toutes ses années, monsieur James Tarpley, sans les cours duquel je n'aurais jamais imaginé utiliser une œuvre de science-fiction qui me tenait à cœur comme sujet de mémoire. Monsieur Fraser Morrisson, pour m'avoir appris à jouer, et pour m'avoir enseigné la leçon de *feast and famine*. Madame Catherine Bocquet, dont l'exigence, la rigueur, la passion et les cours ont été un exemple et un moment fort de mon parcours universitaire. Madame Nicole Stoll et monsieur Olivier Demissy-Cazeilles, qui ont joué avec brio, compréhension et conciliation leur rôle de conseillers académiques pour un étudiant perdu à la frontière de deux mondes. Et mademoiselle Anaïs Kauer, mon modèle de résilience, d'intégrité et d'honnêteté, le premier pilier des coulisses de ma vie.

Enfin, pour Brigitte, Hervé, Sylvain, Clémentine, Georgette et Rajaonina.

Paris, le 04 Juillet 2023

Introduction : l'objectif de ce travail

L'objectif de ce travail expérimental est d'aborder la traduction d'un extrait d'une œuvre de science-fiction en envisageant le produit de cette traduction, ainsi que le texte source, non pas d'un point de vue purement linguistique, à savoir, en tant qu'artefact textuel individuel résultant d'un processus traductif traditionnel, mais comme faisant partie d'une tapisserie extralinguistique de textes et d'influences diverses dans laquelle l'œuvre et le produit de traduction s'inscrivent.

Le cycle de romans *Red Rising* de l'auteur américain Pierce Brown présente selon moi un objet d'étude intéressant pour l'analyse littéraire. En effet, en plus de proposer une trame divertissante, des personnages attachants, une narration dynamique et riche en action, la série *Red Rising* est empreinte d'une esthétique particulière et d'une écriture à la tonalité marquée.

La série présente d'une part un cadre de narration dans un univers contrasté : le récit se déroule dans un monde futuriste et dystopique caractérisé par l'influence de la tradition antique et de la mythologie gréco-romaine, omniprésente dans les noms, les institutions et les mœurs. D'autre part, l'écriture de Pierce Brown et certains éléments thématiques abordés par l'auteur présentent selon moi des particularités qui sont à rapprocher de l'épopée.

Je compte analyser plusieurs caractéristiques formelles du texte source, examiner leurs effets et explorer comment ils se conjuguent à la thématique et à l'esthétique pour inscrire l'œuvre dans la continuité d'autres œuvres. C'est dans la perspective de la pluralité des références qu'il pourrait être intéressant d'envisager l'acte traduisant : un produit de traduction qui s'émancipe de l'aspect strictement linguistique du texte source pour s'imprégner librement des influences qui alimentent le *terreau de continuité esthétique* dans lequel il s'inscrit.

Pour ce projet à visée expérimentale, je reconsidère la notion de *texte à traduire* pour l'envisager comme un élément d'un corpus plus large. À terme, mon objectif est donc de dégager des stratégies générales de traduction susceptibles de s'appliquer à l'ensemble des textes d'un même système (les différents tomes d'un cycle ou d'une série). Concrètement, dans le cadre de ce travail, il s'agit de ne pas aborder la traduction de manière strictement linéaire, mais plutôt de manière sélective : en prenant pour base les quatre premiers tomes de la saga *Red Rising*, je me pencherai sur des passages choisis qui m'ont semblé particulièrement représentatifs de l'esthétique de l'œuvre. Il s'agira ensuite de voir dans quelle mesure cet élément peut intervenir dans la traduction.

Cette démarche est sélective : elle soumet le processus de traduction à un biais qui conditionne les paramètres et les modalités, détermine ce que le traducteur retiendra, ainsi que les priorités qu'il établira et la ligne esthétique générale qu'il choisira de prendre. On peut cerner d'emblée les limites de ce travail : s'affranchissant de toute visée prescriptive, le projet s'inscrit plutôt dans une démarche expérimentale où l'objectif est l'observation des résultats d'une traduction découlant d'une approche du texte sciemment orientée vers une esthétique choisie. J'entends par là que le traducteur, en mettant en évidence les influences qui contribuent à ancrer l'œuvre dans son *terreau de continuité esthétique*, pourra s'arroger une certaine liberté en mettant à son service ces diverses influences pour guider sa traduction : il aura un parti pris dans sa ligne de traduction, et s'appliquera à restituer l'effet et l'esthétique de l'œuvre dans son ensemble plutôt que de rester trop près du texte. En somme, l'objectif concret de ce projet à visée relativement expérimentale est donc double :

1) **Proposer une analyse littéraire** des caractéristiques de l'écriture de Pierce Brown et des enjeux de lecture de la saga *Red Rising* pour en révéler la dimension « épique » et le *terreau de continuité esthétique*.

2) Compte tenu de ce *terreau de continuité esthétique* et des caractéristiques épiques du récit, **proposer une traduction** créative d'une scène de confrontation dans laquelle l'interventionnisme marqué du traducteur place son produit à la frontière entre traduction, adaptation, re-création et réinterprétation. Au terme de la traduction, je proposerai une réflexion sur le processus de traduction sous la forme d'une analyse rétrospective, en cherchant à déterminer comment le *terreau de continuité esthétique* dans lequel s'inscrit l'œuvre peut influencer le processus de traduction.

Chapitre 1- Présentation de l'auteur et de son œuvre

1.1. L'auteur : Pierce Brown

Pierce Brown est né le 28 janvier 1988 à Denver, dans le Colorado.¹ Après avoir obtenu un diplôme d'économie et sciences politiques de l'université de Pepperdine de Los Angeles en 2010, il multiplie les emplois divers. Sa carrière d'écrivain en est à ses balbutiements : Brown est successivement chargé de communication médiatique d'une startup, assistant sur les plateaux de la chaîne américaine NBC à Burbank (Californie) ou pour les studios ABC, et assistant d'un sénateur américain lors d'une campagne électorale. Extrêmement prolifique à ses débuts, Brown a déjà écrit six livres en cinq ans à l'âge de 22 ans : son besoin dévorant d'écrire, qu'il décrit comme une obsession, s'est éveillé dès la fin de l'école secondaire, et ne l'a jamais quitté depuis. Ses manuscrits ne trouvent toutefois pas tout de suite preneur, et il essuie de nombreux refus de la part de plusieurs maisons d'édition. Avid lecteur, Brown découvre la pièce *Antigone* et c'est cette tragédie de Sophocle qui lui inspire le roman qui le fera percer : il écrit *Red Rising* en deux mois à Washington dans la maison de ses parents.

1.2. Résumé de la première trilogie² : *Red Rising*, *Golden Son*, *Morning Star*

La trame de *Red Rising* se déroule dans un futur dystopique où l'humanité, en proie à une expansion démographique importante et à des changements sociétaux fondamentaux, occupe l'ensemble du système solaire. La société humaine, appelée *Society* est organisée en un système hautement hiérarchisé de castes appelées *Colors*, au sein desquelles les individus sont biologiquement modifiés afin de répondre plus efficacement aux tâches attribuées à leur caste. Celles-ci se répartissent en trois groupes dans la pyramide sociétale : *Gold*, *Silver*, *Copper* et *White* pour la classe supérieure; *Blue*, *Yellow*, *Violet*, *Green*, *Orange* et *Grey* pour la classe

¹ Traduit de la biographie de l'auteur sur son site <https://www.piercebrown.com/>

² De nombreuses informations sur l'œuvre, dont des résumés peuvent être trouvées sur https://red-rising.fandom.com/wiki/Red_Rising_Wiki

intermédiaire ; *Brown, Obsidian, Rose* et *Red* pour la classe inférieure. Tout en haut, les *Golds* forment la classe dirigeante de la *Society* : pourvus d'une densité osseuse renforcée, d'une endurance surdéveloppée, d'une longévité accrue et de capacités physiques améliorées, ils sont définis comme le parangon physique de l'évolution humaine et règnent d'une main de fer sur cette société qu'ils ont érigée. Tout en bas de la pyramide sociale, les *Reds* ont été biologiquement conçus pour résister à des conditions de travail extrêmes afin de répondre à un besoin, celui d'extraire dans les mines une substance appelée *helium 3*, nécessaire au processus de terraformation (transformation de l'atmosphère d'une planète ou d'un corps céleste pour rendre sa surface habitable pour l'homme³) sur les planètes colonisées. Les *Golds* constituent une élite aristocratique dont les diverses familles nobles se partagent le pouvoir à travers tout le système solaire. Dans l'univers de *Red Rising*, leur supériorité sur les autres *Colors* et l'hégémonie de leur caste cimentent les fondements de la *Society* et leur domination systémique est une institution à laquelle toutes les *Colors* sont endoctrinées.

L'intrigue de *Red Rising* évolue autour de Darrow, un jeune mineur de la caste *Red*, qui se retrouve au cœur d'une conspiration ourdie par une organisation terroriste révolutionnaire, les *Sons of Ares*, dont le but est le démantèlement de la hiérarchie sociale pour instaurer une ère plus égalitaire. Darrow doit infiltrer les *Golds* et amener leur société à s'effondrer de l'intérieur. Mais pour infiltrer son ennemi, Darrow doit devenir comme ce dernier. À travers un processus chirurgical extrême et illégal financé par les *Sons of Ares*, au cours duquel Darrow manque de mourir et de perdre la raison, son corps est détruit et recomposé pour devenir celui d'un *Gold*. Fort de ce nouveau corps, il apprend les us et les coutumes de ses ennemis, et peut alors entamer une longue croisade dans l'espoir de libérer un jour les *Colors* du joug des *Golds*. Au cours de sa mission, Darrow intégrera les *Golds* et en vivant parmi eux, apprendra à son

³ Adapté de la définition de « terraformation » sur Termium : https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra&i=1&srchtxt=terraformation&codom2nd_wet=1#resultreccs

corps défendant que l'opresseur monolithique qu'il s'était figuré est plus nuancé qu'il ne le croyait : pour amener une nouvelle ère de paix, Darrow devra envisager la voie de la conciliation pour faire de sa mission destructrice une mission civilisatrice.

1.3. Historique de publication et accueil critique : la première trilogie

Le roman *Red Rising* paraît en janvier 2014 chez l'éditeur *Del Rey* aux États-Unis, puis chez *Hachette* en 2015 pour le lectorat français, dans une traduction assurée par Hélène Lenoir. C'est également elle qui a assuré la traduction de l'ensemble de la saga. Le premier tome, éponyme d'un cycle qui sera amené à s'étendre au-delà de son statut initial de trilogie, ne passe pas inaperçu et connaît un succès certain dès sa sortie outre-Atlantique : *Red Rising* atteint la vingtième place de la liste des *New-York Times bestsellers* en février 2014⁴. Comparé rapidement aux emblématiques *Trône de Fer*, *Dune* ou *Hunger Games*, le roman trouve un écho particulier auprès d'un lectorat avide de *fantasy*, de science-fiction dystopique et de fiction pour jeunes adultes. Sans être forcément révolutionnaire, Pierce Brown aborde la science-fiction dystopique avec une narration rafraichissante : hybridant à loisir les genres littéraires, les thèmes narratifs et les tonalités discursives, il donne une nouvelle couleur aux archétypes de la science-fiction dystopique et confère à ce premier roman une touche qui lui permet de se distinguer d'autres œuvres, comme le souligne le chroniqueur Mark Snetiker, du magazine *Entertainment Weekly* :

“At different points in the narrative, Pierce Brown’s dizzyingly good debut novel evokes The Hunger Games, Lord of the Flies, and Ender’s Game, but to write it off as merely derivative would be lazy. Sure, Brown has culled familiar elements — dystopian rituals, personality-based stratification, rebellious unrest, and plenty of flashy tech — but he’s woven the worn threads into a wholly fresh revenge tale that will send your imagination into hyperdrive. (...) Brown writes with cinematic grandeur, cleverly fusing Roman mythology with science fiction and pacing his action scenes for a slow-burn build to a hold-your-breath final act.” (Snetiker,2014)⁵

⁴ Issu de l'article *Red Rising* sur Wikipédia : https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Rising#Reception

⁵ Tiré du site *Entertainment Weekly* : <https://ew.com/article/2014/02/05/red-rising/>

Pierce Brown est en passe de devenir un phénomène littéraire, et la parution des deuxième et troisième tomes de la saga confirment l'ascension météorique du jeune auteur.

En 2015 paraît *Golden Son*, qui succède au roman liminaire de la trilogie. Ce deuxième tome poursuit l'histoire de Darrow et rencontre un succès important, aidé par la présence médiatique en ligne d'une constellation de groupes communautaires de fans qui alimentent l'engouement autour de l'œuvre. L'année de sa sortie, ce deuxième tome est accueilli avec autant de ferveur que le premier et se taille à nouveau une place de choix dans la liste des *New-York Times bestsellers* en plus de décrocher le *Goodreads choice award* dans la catégorie science-fiction.

En 2016, Pierce Brown signe *Morning Star*, le troisième tome de la trilogie amorcée deux ans plus tôt. Son roman atteint cette fois-ci la première place de la liste des *New York Times bestsellers* la semaine de sa sortie. Brown entend ne pas s'arrêter là et annonce peu après la parution du troisième tome que la trilogie va s'étendre. Deux ans plus tard paraît *Iron Gold*, premier tome d'un nouveau cycle, dont l'intrigue se déroule dix ans après la fin du troisième roman ; en 2019 paraît *Dark Age*, cinquième volume du cycle, et à l'heure où ces lignes sont écrites (mai 2023), deux nouveaux tomes devraient venir compléter la série, respectivement *Lightbringer*, prévu pour juillet 2023, et *Red God*, en cours d'écriture et dont la date de sortie n'est pas encore établie.

1.4. Adaptation à l'écran et produits dérivés

Certains genres littéraires semblent, plus que d'autres, se prêter à la transposition à l'écran, c'est le cas de la science-fiction, de la littérature fantastique et de la littérature pour jeunes adultes.

La littérature de science-fiction constitue depuis longtemps un vivier riche pour des adaptations télévisuelles ou cinématographiques, comme l'ont montré la *Guerre des Mondes*, de H.G. Wells, qui a été adapté à de nombreuses reprises sous divers formats, *Dune*, de Frank Herbert, qui a fait l'objet de deux adaptations cinématographiques, de même que *Blade Runner* (inspiré par le roman de Philip K. Dick) et *Altered Carbon*, de Richard K. Morgan, qui ont respectivement fait l'objet de deux films et d'une série.

La littérature fantastique n'est pas en reste, et l'impact des œuvres de Rowling ou de Tolkien sur le monde cinématographique en est un exemple parlant. Avec leurs sagas respectives, ces deux auteurs ont non seulement insufflé une fraîcheur nouvelle à la littérature fantastique, mais aussi conféré à celle-ci un attrait particulier auprès du jeune public. Plus récemment, la série du *Trône de Fer* de George R. Martin a amorcé une seconde vie, ravivée par l'engouement éveillé par la série.

Enfin, la littérature pour jeunes adultes a évidemment aussi connu un essor considérable lors de la publication du cycle *Hunger Games*, de Suzanne Collins, et de son adaptation cinématographique, qui a ouvert la porte à une véritable effusion du genre, avec des romans tels que *Maze Runner*, de James Dashner, ou encore *Divergent*, de Veronica Roth.

Ainsi, les œuvres de George R. R. Martin et Suzanne Collins ou, plus récemment, Frank Herbert ont montré le succès de la transposition à l'écran des œuvres du genre (même si toutes les adaptations ne font pas recette) et le cycle de romans *Red Rising*, avec sa dystopie futuriste et son jeune protagoniste plongé dans une quête de vengeance héroïque où les limites de la moralité sont troubles, semble présenter tous les ingrédients pour suivre la même trajectoire et attiser les mêmes ferveurs. En 2014, la société de production cinématographique américaine *Universal Pictures* a acquis les droits d'une adaptation cinématographique de *Red Rising*, qui n'aboutira finalement pas. Pierce Brown a toutefois récupéré depuis les droits de son œuvre et

annoncé en 2018 qu'elle fait l'objet d'un travail en profondeur pour une adaptation sous forme de série, que diffusera en exclusivité une plateforme de *streaming*, une manœuvre qui s'inscrit plus résolument dans l'air du temps du service vidéo à la demande. À l'heure où ces lignes sont écrites, la série semble être encore en cours d'élaboration et Brown a depuis annoncé s'être entouré d'une équipe de scénaristes à cet effet. La série aurait en outre trouvé non seulement un *showrunner* pour chapeauter le projet, et un géant du *streaming* comme *HBO*, *Amazon Prime*, *Netflix* ou *Disney +* aurait manifesté l'intérêt d'intégrer la série à son écurie⁶, ce qui peut laisser penser que la production pourrait bientôt succéder au développement.

Pierce Brown a aussi co-écrit un antépisode de la série sous forme d'une bande-dessinée en six parties, intitulée *Sons of Ares*, qui retrace l'ascension du groupe terroriste du même nom.

1.5. Communauté en ligne, présence médiatique et culture autour de l'œuvre

En plus d'être un phénomène littéraire qui intéresse certains des plus éminents studios cinématographiques, la saga *Red Rising* jouit d'une communauté de fans en ligne extrêmement active (un *fandom*⁷) qui contribue de près à la popularité du livre en nourrissant une véritable culture autour de l'auteur et de son œuvre. En effet, les publications des œuvres de Pierce Brown ont bénéficié de l'engouement des internautes du *fandom* développé autour de *Red Rising* : les membres de la communauté se font appeler *Howlers*, en référence au groupe du même nom dans l'œuvre. La communauté des *Howlers* se répartit ainsi entre sites-web, podcasts, plateformes Discord, pages Reddit, Facebook, Instagram, Tumblr, Twitter et chaînes YouTube,

⁶ https://twitter.com/pierce_brown/status/1441898857088962566

⁷ « Un « *fandom* » est une sous-culture organisée de personnes qui partagent un intérêt commun. Les membres d'un *fandom* sont souvent les plus dévoués et les plus investis dans la franchise médiatique. Le *fandom* va souvent plus loin en documentant les petits détails, en spéculant à fond et en créant du contenu pour les fans. » Tiré du site web : <https://www.journaldufreenaute.fr/quest-ce-quun-fandom-internet/>, consulté le 21 novembre 2022.

toutes gérées par des fans. De plus, des sites sont consacrés aux produits dérivés et objets de merchandising (vêtements, tableaux, bandes-dessinées).

Pierce Brown est de plus présent en ligne auprès de la communauté : à travers ses comptes Instagram et Twitter, l'auteur informe régulièrement son public sur l'avancée de l'écriture de la série et de l'adaptation cinématographique ; les interventions sont toujours copieusement relayées sur les diverses plateformes susmentionnées. Brown s'inscrit ainsi dans la lignée des auteurs et auteurs tels que Neil Gaiman, Stephen King, Rupi Kaur et Margaret Atwood, qui choisissent les médias sociaux comme plateforme d'interaction avec leur public.

Chapitre 2 - Analyse littéraire et caractéristiques du récit

2.1. Grandeur, lyrisme et nuances dans le récit autodiégétique : analyse du préambule

Les trois premiers tomes de la série *Red Rising* présentent un récit autodiégétique dont le narrateur et protagoniste principal est Darrow. Un simple mineur de la caste des *Reds* au début du récit, il deviendra au fil de l'histoire l'un des *Golds* les plus influents du système solaire. Le lecteur découvre sa voix narrative dès l'ouverture du premier roman, un préambule d'une page, qui selon moi illustre bien la tonalité du texte et préfigure d'importants enjeux thématiques du récit. Par conséquent, une étude du prélude du premier roman de la trilogie constitue selon moi un bon point de départ pour une analyse littéraire de l'œuvre.

La situation d'énonciation est la suivante: la narration commence *in medias res* et le protagoniste principal, au milieu d'une assemblée de jeunes gens, écoute le discours que prononce un personnage important. Le passage suggère qu'un certain clivage social et idéologique le sépare de la foule au milieu de laquelle il se tient, et dont les parties prenantes sont des « étudiants ». Les éléments narratifs proposés peuvent tout à la fois désorienter le lecteur et lui donner des repères pour qu'il puisse se livrer à une interprétation sommaire. Le préambule s'ouvre sur un constat du narrateur :

“I would have lived in peace. But my enemies brought me war.” (Brown, 2014)⁸

Dans cette première phrase, l'emploi du verbe modal « *would* » suivi du *past participle* indique d'emblée un passé qui ne s'est pas réalisé et, par extension, la révocation de l'avenir qui en aurait découlé. La deuxième phrase explicite l'impossibilité de cette réalisation. Ensemble, ces deux premières phrases donnent le ton : la paix n'est plus une option. Le champ

⁸ Tous les extraits suivants sont issus du préambule du premier roman du cycle *Red Rising*, paru en 2014

lexical abordé et la menace latente qui en résulte suggère dès l'ouverture que la thématique du conflit pourrait être prégnante dans la narration.

L'intérêt du préambule réside cependant tant dans le fond que dans la forme. En effet, ce début de roman offre un contraste saisissant, qui est mis en valeur dès la première ligne par le chiasme sémantique employé : les deux paires « *I* » / « *my enemies* », et « *war* » / « *peace* », s'articulent de part et d'autre d'une conjonction de coordination qui marque une forte opposition, « *but* ». Une discrète figure de style dès la première ligne suggère une qualité lyrique dans la narration, qui s'illustre aussi dans le sens du rythme et de la composition de l'auteur. Ce dernier semble affectionner les répétitions et les constructions à trois temps :

He thinks men like me weak. He thinks me dumb, feeble, subhuman. I was not raised in palaces. I did not ride horses through meadows and eat meals of hummingbird tongues. I was forged in the bowels of this hard world. Sharpened by hate. Strengthened by love.

En un seul paragraphe, Brown enchaîne deux constructions ternaires avec des adjectifs dans la première et des participes passés dans la seconde, dont l'effet de répétition et d'accumulation contribuent à conférer du rythme et une qualité presque déclamatoire à ce préambule. Il ne faut pas attendre longtemps dans le récit avant de retrouver d'autres occurrences du rythme ternaire, comme on peut le constater dans les premières lignes du premier chapitre :

*The first thing you should know about me is I am my father's son. And when they came for him, I did as he asked. I did not cry. **Not when** the Society televised the arrest. **Not when** the Golds tried him. **Not when** the Grays hanged him. Mother hit me for that.*

Ici, l'anaphore ternaire, doublée d'une accumulation (*televised the arrest, tried him, hanged him*) pour évoquer un événement marquant a deux effets : elle imprime du rythme à la langue et elle contribue à faire ressortir des traits de la personnalité du narrateur et protagoniste principal, dont le discours conserve une certain lyrisme en dépit de la violence des événements

qu'il vit. Le narrateur s'exprime avec emphase et son discours est souvent empreint d'un fatalisme froid qui ne laisse aucune place au compromis sur ce qu'il subit ou sur ce qu'il décide d'entreprendre. En somme, l'ouverture donne d'emblée le ton en présentant un protagoniste *a priori* fort peu nuancé, porté par une détermination, une direction et un objectif clairs. Et malgré la violence suggérée par la situation d'énonciation, la résolution de la deuxième triade anaphorique, résolument positive, ouvre la perspective d'un récit qui ne s'appuiera pas uniquement sur l'antagonisme comme moteur de la narration :

*“I was **forged** in the bowels of this hard world. **Sharpened** by hate. **Strengthened** by love.”*

En plus de reprendre l'évidente opposition thématique établie par la paire « *war* » et « *peace* » de la première ligne, la dernière anaphore ternaire se conclut par « *love* ». De par sa position, presque tout à la fin dans le préambule, le mot tranche de manière saillante sur cette trame de violence, qui est réinstaurée dans les dernières lignes :

“He is wrong. None of them will survive.”

Thématiquement, la nuance est le mot clé de ce préambule. En une page, le narrateur instaure le ton et l'esprit sur lesquels s'appuiera l'ensemble de l'œuvre, préfigurant de manière subtile les enjeux de la narration, qu'ils soient moraux, politiques, narratifs ou philosophiques.

2.2. Terminologie et néologismes

2.2.1. Les Couleurs

De par son caractère « fictionnel », la science-fiction implique presque inévitablement la nécessité d'élaborer une terminologie fictive pour décrire, nommer et qualifier les éléments d'un monde imaginaire. La série *Red Rising* ne fait pas exception à la règle. Comme je l'ai souligné plus haut, le préambule de la série propose une mise en bouche des axes primordiaux de la lecture, et le texte permet d'ancrer certains thèmes de la narration, sans pour autant livrer

suffisamment de clés pour établir clairement la situation d'énonciation. Favorisant cette confusion, la terminologie employée crée aussitôt une sorte de décalage par l'emploi d'une graphie inhabituelle pour des mots familiers :

*“I watch twelve hundred of their strongest sons and daughters. Listening to a pitiless **Golden** man speak between great marble pillars. Listening to the beast who brought the flame that gnaws at my heart.” (...)*

*“You and I are **Gold**. (...) We tower above the flesh heap of man, shepherding the lesser **Colors**. (...) »*

*“But I am no **Gold**. I am a **Red**.”*

La majuscule ajoutée à des mots tels que « *gold* », « *colors* » et « *red* » interpelle le lecteur, qui comprend qu'il a affaire à une terminologie propre à l'œuvre. Le traducteur devra quant à lui définir sa démarche à cet égard. Du point de vue du contenu, on retrouve là encore l'antagonisme qui caractérisait la première phrase, avec l'opposition marquée dans la phrase « *But I am no Gold. I am a Red.* ».

Le système des « *Colors* » est un pilier non seulement du récit, mais également du style de Pierce Brown. Dans l'univers de *Red Rising*, l'unité sémantique « *Color* » (et par extension les diverses couleurs du système), dès lors qu'elle prend une majuscule, se réfère non pas à une déclinaison chromatique (le mot « *color* » sans majuscule se retrouve à quelques reprises dans le texte) mais à la caste sociale correspondante à ses attributions. Pour la plupart des *Colors*, l'unité sémantique désigne donc un représentant de la caste sociale, mais peut aussi s'employer comme adjectif qualificatif pour caractériser un ethnonyme ou un gentilé.

2.2.2. La technologie de l'univers *Red Rising*

L'univers de la série *Red Rising*, et la technologie qui lui est propre, se caractérisent par les néologismes particuliers issus d'un procédé de créativité lexicale dont Pierce Brown fait un usage systématique et cohérent tout au long de son œuvre. Des mots tels que *clawDrill*,

scarabSuit, *sealSkin*, *holoCan*, *ionBlade*, *pulseShield* jalonnent le récit, et révèlent la méthode utilisée par l'auteur pour qualifier des technologies propres à son univers. La terminologie de l'auteur s'articule ainsi autour de mots-valise dont la graphie s'obtient par antéposition, devant un nom propre commençant par une majuscule, d'un adjectif, d'un verbe tronqué, d'un substantif tronqué ou d'un préfixe. Probablement pour préserver la fluidité de la narration et éviter une surabondance d'explications, l'auteur n'explique jamais le sens de l'unité lexicale ainsi créée, privilégiant l'introduction en contexte de ces néologismes, tout à fait explicites dans le contexte.

2.2.3. La langue et les sociolectes des Couleurs

L'univers de *Red Rising* présente une société structurée autour d'un principe hiérarchique fondamental : l'échelonnement social des *Colors* dans une chaîne de domination aux extrémités desquelles les *Golds* et les *Reds* représentent respectivement le haut et le bas et de la pyramide sociale. Ce gouffre sociétal qui divise les *Golds* et les *Reds* s'illustre d'abord dans leurs rapports sociaux. En effet, ces deux castes ont un statut social si opposé qu'elles ne se côtoient presque jamais : les *Golds* vivent à la surface et dans des complexes en altitude, et les *Reds* vivent sous terre. Les *Golds* conçoivent ainsi à l'égard des *Reds* une forme d'indifférence négligente tant leur existence leur paraît anecdotique. Les *Reds*, de leur côté, voient les *Golds* comme des êtres presque divins dont l'existence relève presque du mythe. Les deux castes se distinguent de plus profondément par leurs constitutions physiques respectives, leurs mœurs et leurs comportements langagiers. En effet, dans l'œuvre de Brown, le langage des protagonistes et des différentes factions sociales est un enjeu majeur car il marque, tout comme les caractéristiques physiques des locuteurs, l'appartenance à une *Color* bien définie. Les différences structurales et lexicologiques des sociolectes des castes *Red* et *Gold* offrent l'exemple le plus flagrant du fossé culturel et du clivage sociétal qui se sont creusés au cours de l'évolution de l'Homme dans sa volonté de conquérir le système solaire (et, dans une

moindre mesure, de la fracturation de l'homogénéité physiologique de l'espèce humaine, nécessaire pour répondre aux besoins de cette quête).

Les sociolectes de la caste des *Reds* et des *Golds* se distinguent surtout par leur lexique et leur structure : chaque groupe sociétal a ses expressions et termes propres. Le sociolecte des *Reds* est ainsi caractérisé par un registre plus populaire et par l'utilisation fréquente de l'unité lexicale *bloody* et de sa variante *bloodydamn* (employée comme adjectif ou adverbe). Pour les *Golds*, en revanche, la variation diastratique qui s'opère donne lieu à *gory* ou *gorydamn* pour l'unité lexicale employée dans le même contexte.

Chapitre 3 - cadre théorique

3.1. Premier axe théorique : Traduction littéraire et notion de créativité en traduction

Ma motivation première, dans le cadre de ce travail, était de traduire le texte, de me l'approprier, d'y insuffler quelque chose de mon cru, et de porter un regard critique sur mon processus traductif. Les notions poreuses de « récréation », de « réinterprétation », voire d'adaptation allaient donc se situer au cœur de ma problématique. À cet égard, la notion de créativité dans l'acte traductif s'est imposée comme point de convergence à la croisée de ces notions. Doit-on parler alors de traduction créative, de créativité en traduction ou de créativité au service de la traduction ? S'il est admis que la notion de « traduction littéraire » s'associe souvent à celles de créativité et de liberté (dans une certaine mesure), l'intervention de ces deux facteurs dans le processus traductif soulève selon moi une question fondamentale : quelle est la place du traducteur dans la production textuelle ? Est-il une simple passerelle entre les langues ou acquiert-il le statut d'intervenant particulier dans la passation langagière qu'est la traduction ?

Il me semble difficile de donner à cette question une réponse simple, échappant à toute systématisation ou toute généralisation, car la variété des approches traductives est à la mesure de la diversité des textes produits. À défaut de pouvoir répondre à ces questions sans tomber dans des dichotomies stériles ou dans une dynamique prescriptive, je tenterai de tirer quelques observations d'ordre général et d'établir ainsi que, en traduction littéraire, l'apanage du traducteur est une forme de créativité, qui va définir son rôle dans la production textuelle.

3.1.1. La *créativité* - définition et tentative de cadrage de la notion

Quel que soit le domaine où l'on cherche à la caractériser, la notion de « créativité » s'avère quelque peu nébuleuse, comme le révèle la diversité des définitions que l'on peut en trouver. C'est d'abord un « pouvoir de création, d'invention », comme l'établit le Grand Robert

de la langue française (s.d.). Ce même dictionnaire, dans une seconde définition, pertinente dans le domaine de la linguistique, établit que la créativité est une « faculté de produire et de comprendre un nombre indéterminé de phrases, pour un sujet parlant qui maîtrise le système de sa langue. ». Le TLF propose trois pistes, dont la dernière est issue du *Dictionnaire de la linguistique* de Georges Mounin. La créativité est d'abord une « capacité, pouvoir qu'a un individu de créer, c'est-à-dire d'imaginer et de réaliser quelque chose de nouveau. ». Dans le domaine de la socio-psychologie, la créativité est une « capacité de découvrir une solution nouvelle, originale, à un problème donné. ». Enfin, dans une perspective linguistique, la créativité est une « capacité de comprendre et de produire un nombre indéfini de nouveaux énoncés. » Un facteur commun de ces définitions est qu'il s'agit d'une capacité, d'une faculté humaine et cognitive en premier lieu, qui se manifeste par la production d'une chose nouvelle (tangible ou non) au moyen de ressources internes. Toutefois, l'ancrage hasardeux de ces quelques notions ne permet guère de clarifier la notion, qui reste nébuleuse à ce premier stade.

Le phénomène de la créativité a été l'objet de théories dans de nombreux domaines, dont celui de la psychologie, où l'étude de la thématique a connu un certain essor sous l'impulsion du psychologue J.P. Guilford. Celui-ci récuse l'idée selon laquelle la créativité serait une aptitude particulière dont seuls certains seraient doués. Il y voit au contraire une aptitude universelle latente, et considère le talent créatif non pas comme une exclusivité sélective, mais comme l'expression quantitativement plus importante chez certaines personnes d'une disposition générale:

Whatever the nature of creative talent may be, those persons who are recognized as creative merely have more of what all of us have. (Guilford, 1950, p. 446)

S'appliquant à proposer une définition de la créativité, Guilford se montre prudent :

In its narrow sense, creativity refers to the abilities that are most characteristic of creative people. (Ibid.)

Passée cette définition quelque peu tautologique, il souligne toutefois :

Creative personality is then a matter of those patterns of traits that are characteristic of creative persons. A creative pattern is manifest in creative behavior, which includes such activities such as inventing, designing, contriving, composing, and planning. People who exhibit these types of behavior to a marked degree are recognized as being creative. (Ibid.)

Au milieu du siècle dernier, Stein propose une autre définition :

“The creative work is a novel work that is accepted as tenable or useful or satisfying by a group in some point in time . (...) By ‘novel’ I mean that the creative product did not exist previously in precisely the same form. It arises from a reintegration of already existing materials or knowledge, but when it is completed it contains elements that are new. The extent to which a work is novel depends on the extent to which it deviates from the traditional or the status quo. This may well depend on the nature of the problem that is attacked, the fund of knowledge or experience that exists in the field at the time, and the characteristics of the creative individual and those of the individuals with whom he is communicating.” (Stein, 1953, p. 311)

La définition met en évidence deux qualités fondamentales, agréées par la plupart des chercheurs à ce jour, à savoir la nouveauté et l'utilité : la production créative consiste en un réarrangement de savoirs et d'éléments préexistants, qui allie la nouveauté et l'utilitaire. Ce double caractère est souligné également par Runco et Jaeger (2012), qui rejoignent Stein avec une « définition standardisée » fondée sur la théorie de leur prédécesseur :

The standard definition is bipartite: Creativity requires both originality and effectiveness. (Runco & Jaeger, 2012, p. 92)

Dans leur article *The Standard Definition of Creativity*, les deux chercheurs établissent que l'originalité est évidemment indissociable de la créativité, mais ce facteur doit être nuancé, et rattaché aux notions d'exclusivité, de nouveauté, d'inédit, voire d'innovation : autant de facteurs qui exigent une validation par une instance extérieure. Runco et Jaeger soulignent ainsi l'importance du critère *effectiveness* (soit l'efficacité et l'utilité qui en découle) comme deuxième paramètre qui sert de garde-fou à une originalité débridée :

Originality is vital for creativity but is not sufficient. Ideas and products that are merely original might very well be useless. They may be unique or uncommon for good reason! Originality can be found in the word salad of a psychotic and can be produced by monkeys on word processors. A truly random process will often generate something that is merely original. So again, originality is not alone sufficient for creativity. Original things must be effective to be creative. (Ibid.)

Pour appuyer le propos, les deux chercheurs citent à cet égard Barron (1955), qui émet également une réserve prudente sur la notion d' originalité :

A second criterion that must be met if a response is to be called original is that it must be to some extent adaptive to reality. The intent of this requirement is to exclude uncommon responses which are merely random, or which proceed from ignorance or delusion. (Barron, 1955, p.479)

Weisberg reprend la distinction entre le caractère aléatoire qui pourrait ressortir d'élucubrations ou de divagations d'une personne à la santé mentale fragile et une production (verbale en l'occurrence) véritablement originale et créative, mais émet des réserves à l'égard de la validation de l'originalité par une instance extérieure :

Inclusion of value in the definition of creative brings with it a set of logical and empirical difficulties that can interfere with the study of creativity. Those problems are of two sorts: (1) Conflict with the ordinary-language definition of creativity and with our common-sense understanding of the concept of creativity. (2) Changes from generation to generation in the subject matter that researchers study, with the result that there will be no accumulation of scientific knowledge in the study of creativity. (Weisberg, 2015: 111)

Soulignant le caractère arbitraire et volatil d'une validation externe soumise potentiellement à la pensée d'une époque donnée, il propose la définition suivante, qui place l'intention au cœur de l'acte créatif:

A product is creative if it is novel and if it was produced intentionally. According to this definition, any novel product, produced intentionally, is creative, regardless of whether it is ever of value to anyone. (Ibid.)

S'appuyant sur une analyse de définitions de la créativité compilée par Kampylis et Valtanen (2010), Walia (2019) s'emploie à dégager une définition plus dynamique de la créativité en ajoutant à cette dernière la nuance d'un processus résolutoire face à un déséquilibre

et en mettant l'accent sur l'influence de l'environnement dans la dynamique de la reproduction et de la production pour l'émergence d'une idée ou d'un objet :

Creativity is an act arising out of a perception of the environment that acknowledges a certain disequilibrium, resulting in productive activity that challenges patterned thought processes and norms, and gives rise to something new in the form of a physical object or even a mental or an emotional construct.
(Walia, 2019, p. 240)

La recherche sur la question de la créativité dans le domaine de la psychologie est abondante et la liste des travaux mentionnés ci-dessus n'est en rien exhaustive. La notion échappe aujourd'hui encore à un véritable consensus et la question demeure : quels critères doivent véritablement être pris en compte pour qualifier la créativité? Il reste à trouver une approche véritablement quantifiable, critique et empirique de la créativité.

3.1.2. Créativité en traduction

Observer dans une perspective critique comment la créativité intervient dans le processus traductif reste une entreprise. Il reste d'autant plus difficile d'élaborer une méthode pour observer la place que la créativité occupe dans le processus que son application pratique touche à la psychologie, à la psychosociologie et aux sciences cognitives, des domaines où le cadre strictement linguistique et « tangible » est dépassé. À quel moment la créativité intervient-elle dans le processus traductif, si tant est qu'elle intervient dans le processus ? De l'avis général, une certaine mesure de créativité est à l'œuvre lorsque le traducteur est confronté à un problème, et doit mobiliser des ressources internes pour le résoudre. Fontanet parle ainsi de « moments de créativité distincts pour la résolution de problèmes de compréhension et pour le traitement des difficultés de reformulation. » (Fontanet, 2005, p. 433). Elle considère que cette résolution peut « s'opérer différemment selon que la difficulté relève de la compréhension ou de la reformulation du texte, même s'il intervient dans les deux cas une phase de pensée

latérale ou divergente au cours de laquelle l'esprit s'engage dans une dérive associative en quête de solutions. » (Fontanet, 2005, p. 446)

La créativité traductive, propre à la traduction humaine, s'observe surtout dans le domaine de la traduction littéraire, où elle est cruciale, mais peut se comparer à une variable déterminante mais imprévisible d'une équation, étant tour à tour réfutée par les approches conservatrices, objectivistes et lexicalistes ou louée par les écoles de pensées progressistes. Selon Mickaël Mariaule (2015), elle a été longtemps considérée comme « le parent pauvre de la théorie de la traduction » (Mariaule, 2015, p. 94) du fait qu'elle est difficile à cerner méthodiquement. Un autre facteur (heureusement obsolète aujourd'hui) qui relève de l'éthique traductive et de la philosophie de la traduction, et qui a longtemps porté préjudice à l'observation scientifique de la créativité dans cette discipline est la notion galvaudée de « fidélité » au texte, dont découle l'idée que la traduction est par nature infidèle, et que la créativité du traducteur peut se faire l'expression même de cette infidélité. Balacescu et Stefanink, soulignent à cet égard qu'un changement de paradigme dans la perception de l'opération traductive dans son ensemble s'est opéré depuis : grâce à l'émergence de la théorie du *skopos* et des approches fonctionnalistes, la traduction n'est plus envisagée comme une « opération mathématiquement contrôlable et prévisible » (Balacescu & Stefanink, 2003, p. 511) mais peut se concevoir comme une opération répondant à ce que Stefanink a appelée en 1997 *Intersubjektive Nachvollziehbarkeit*⁹, et que Balacescu et Stefanink traduisent en français par la *plausibilité interindividuelle* ou *subjective* (*Ibid.*). Selon cette conception, le traducteur peut s'éloigner d'un objectivisme, qui dans certaines circonstances, serait surfait et restrictif, au profit d'une approche herméneutique, qui laisse une plus grande place à la notion d'« adéquation » en traduction, par la valorisation du texte en tant qu'unité de traduction. Mickaël

⁹ Le terme apparaît dans Stefanink, B. (1997) : « “Esprit de finesse” – “Esprit de géométrie” : Das Verhältnis von “Intuition” und “übersetzerrelevanter Textanalyse” beim Übersetzen », dans Rudi Keller (éd.): *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen, Narr 1997, p. 161-184.

Mariaule semble adopter ce point de vue lorsqu'il écrit que la « créativité commence là où le littéralisme s'arrête » (Mariaule, 2015, p. 85), opposant la créativité fondamentale de la traduction à des approches lexicalistes qui ont longtemps dominé le front de la pensée traductologique.

L'utilité pour la traductologie d'observer la créativité a en outre été maintes fois souligné, notamment par Ballard dans son article *Créativité et traduction* :

La créativité, comme la subjectivité, fait partie de l'opération de traduction et il faut intégrer ces éléments dans une démarche scientifique d'observation et d'exploration du phénomène, si l'on veut élaborer une traductologie réaliste et honnête. (...) La créativité, manifeste dans les solutions ponctuelles ou l'élaboration d'un ensemble cohérent (presque) neuf et séduisant, passe souvent inaperçue à la lecture; elle force l'admiration quand on a l'occasion de retourner à l'original. (...) La créativité intervient aux limites de la systématisation mais elle se développe aussi à partir de systématisation. C'est un jeu de compensation et d'équilibre, comme entre l'ancien et le nouveau, le préexistant et la prolongation de la vie. (Ballard 1997, pp. 106-107)

Les tentatives de théorisation de la créativité en traduction sont nombreuses et si la plupart des chercheurs excluent la possibilité de produire une définition systématique de la créativité en traduction, plusieurs modèles ont été proposés pour la décrire aussi rationnellement que possible, notamment par l'établissement de divers critères et paramètres.

Balacescu et Stefanink opposent deux courants théoriques sur la créativité en traduction : d'une part, les théories axées sur le concept de « nouveauté » et, d'autre part, les théories axées sur la résolution de problèmes, qui ont meilleure presse car elles s'appuient sur des fondements théoriques permettant de justifier la traduction (Balacescu & Stefanink, 2003, p. 522) et prennent en compte le caractère « approprié » du produit de traduction (Balacescu & Stefanink, 2003, p. 513). Selon Balacescu et Stefanink, les théories qui ne prennent en compte que le critère de « nouveauté » ne respectent pas la déontologie du traducteur (2003, p. 515) de par les dévoiements que peut engendrer une trop grande licence créatrice (*Ibid.*), susceptible

d'entraîner une rupture avec le texte source et une utilisation de la traduction à des fins politiques ou idéologiques (2003, p. 516). Ils citent notamment « les belles infidèles », la « manipulation school », l'idéologie « post-colonialiste » de la traduction pour illustrer leur propos. À cet égard, Balacescu et Stefanink font donc la distinction entre des « traductions créatives au service d'une idéologie » et la « créativité au service de la traduction » (*Ibid.*), tel que Guilford la comprend.

Lance Hewson s'est aussi penché sur la question de la créativité en traduction, et relève dans son article intitulé *Les paradoxes de la créativité en traduction littéraire* (2017) quatre paradoxes qui caractérisent le lien entre traduction et créativité. Selon Hewson (2017, p. 502), le premier paradoxe tient à l'ambivalence du statut de la créativité: elle est tantôt désirable (parce que les solutions de traduction qu'elle génère peuvent engendrer un « enthousiasme chez le chercheur-critique ») (*Ibid.*) et tantôt indésirable pour « les excès que celui-ci (le chercheur-critique) doit déplorer » (*Ibid.*). Le deuxième paradoxe évoqué par Hewson est la notion même de créativité en traduction, car la créativité, dans l'absolu, « entre en contradiction avec la nature même de la traduction » (*Ibid.*). Hewson distingue l'écriture, qui est du ressort de l'instance créatrice originale, de la *réécriture*, qui est le propre de la traduction, puis fait valoir que la créativité relève plutôt de la première. Le troisième paradoxe tient à l'écart quantitatif entre la créativité de l'œuvre littéraire originale (qui est un produit global de la créativité) et celle de la traduction (qui présente plutôt des « moments de créativité ») (*Ibid.*). Enfin, le quatrième paradoxe est que l'invisibilité du traducteur implique l'invisibilité de sa créativité (le lecteur ne peut pas mesurer celle-ci en l'absence de l'original) (*Ibid.*).

De leur côté, Jeanne Dancette, Louis Audet et Laurence Jay-Rayon proposent un modèle qui établit différents axes (formel, sémantique, référentiel, narratif et traductologique) sur lesquels la créativité s'opère au cours du processus de traduction (Dancette *et al.*, 2007).

3.1.3. Conclusion sur la notion de créativité en traduction

À la lumière des considérations qui précèdent, il me semble que la créativité et la latitude qu'elle présuppose soulèvent en traduction littéraire autant de questions d'ordre déontologique qu'elle n'apporte de solutions pour des problèmes de traduction particuliers. Ces enjeux caractérisent à mon sens le rôle particulier du traducteur littéraire au cours de la production du texte cible, et je résumerais l'apparente contradiction de la notion de « créativité » comme suit: si la traduction vise à *reproduire* ou à transcoder un matériau linguistique ou textuel dans une autre langue, quelle marge de *créativité* peut exister sans porter préjudice à l'intégrité de l'œuvre originale ? Peut-on vraiment parler de « créativité » si rien n'est créé ? Pour les besoins de ce travail, il me semble approprié d'envisager la créativité dans le domaine de la traduction littéraire comme un paramètre utile à la résolution de problèmes traductifs.

3.2. Deuxième axe théorique : la théorie interprétative de la traduction

Dans la présente section, j'exposerai l'intérêt que revêt la théorie interprétative de la traduction pour ma recherche, dont l'objectif est de proposer la traduction d'extraits de la saga *Red Rising*, puis d'examiner dans quelle mesure mes choix traductifs peuvent être considérés comme « créatifs ». Selon moi, toute personne comptant analyser la créativité en tant qu'activité visant à résoudre des problèmes, gagne à quitter les voies balisées du domaine lexical et à s'engager sur celles de l'herméneutique linguistique, où la créativité, (qui implique la mobilisation et le réagencement de ressources cognitives et d'associations mentales pour la création de quelque chose de nouveau et d'utile) me semble indissociable de la notion d'interprétation du sens. À cet égard, il m'a semblé intéressant de chercher du côté de la théorie interprétative de la traduction, et de son applicabilité à la traduction littéraire, pour apporter un autre appui théorique pour la notion de créativité en traduction. C'est plus particulièrement la

notion de « déverbalisation », qui permet de mettre en évidence le *sens* de l'énoncé, qui m'a semblé prometteuse pour l'analyse.

3.2.1. La théorie interprétative de la traduction - historique et principes

La *déverbalisation* est un principe clé de la théorie interprétative de la traduction, appelée aussi « théorie de l'École de Paris » ou « théorie du sens », dont les fondements ont été posés par Danica Seleskovitch dans les années 60, puis approfondis par Marianne Lederer qui fut sa première disciple (Lederer, 2016, p.7). Danica Seleskovitch ayant été interprète, il n'est pas étonnant que sa théorie trouve ses origines et son application première dans la discipline de l'interprétation. Parlant de l'intitulé de son article « Interpréter pour traduire » Marianne Lederer explicite :

(...) la base de la Théorie Interprétative de la Traduction (TIT) est bien qu'il faut interpréter pour traduire (le jeu de mot entre «interprétation de conférence» et «interprétation» signifiant «action de trouver un sens», donc de comprendre, est voulu). (*Ibid.*)

Fondée sur la pratique de l'interprétation (Lederer, 1997, p.12), La TIT se développe à une époque où la traductologie en était à ses balbutiements (*Ibid.*, p.10) et s'appuyait essentiellement sur la linguistique. La TIT établit un ordre de priorités différent en mettant le traducteur au centre du processus. (Lederer, 2016, p.9)

C'est sur la base de disciplines connexes traitant de la compréhension, telles que la psychologie, comme de leur propre pratique (Lederer, 2016, p.10) que les interprètes de conférence ont élaboré leur théorie, qui se focalise sur les trois étapes nécessaires à la traduction : la compréhension, la déverbalisation et la reformulation. Se référant à la psychologie génétique de Jean Piaget, le biologiste et psychologue dont les travaux ont grandement influencé la TIT (Lederer, 2016, p.11), Lederer résume comme suit la notion de compréhension, :

(...) pour comprendre, on assimile l'information neuve aux connaissances antérieures et on adapte l'ancien aux nouvelles situations. (*Ibid.*)

Lederer remet aussi en cause l'indissociabilité du « sens » et de la langue prônée par une approche strictement linguistique, et affirme que la « compréhension de l'interprète ne se construit pas linéairement mot après mot », mais par l'agglutination « d'unités de sens » qui assemblés permettent de former un sens plus général (Lederer, 2016, p. 10). On voit ainsi que la théorie interprétative de la traduction envisage la compréhension du sens dans un cadre plus large que celui imposé par les mots.

3.2.2. La déverbalisation

Daniela Seleskovitch explique que la déverbalisation, la deuxième étape du processus traductif selon l'approche interprétative, est possible parce que « la pensée ne dépend pas du langage, bien que celui-ci l'aide à se préciser et à se développer » (Lederer, 2016, p.69). Selon elle, langage et pensée sont deux phénomènes bien distincts (*Ibid.*). À cet égard, on peut concevoir cette « dissociation du langage et de la pensée » (*Ibid.*), étape entre la compréhension et la reformulation, comme un « éloignement », une « distanciation » du verbe, du mot, du domaine lexical pour traiter le sens :

(...) le sens prend pour point d'appui les signes linguistiques mais, une fois constitué, il s'en détache et subsiste dans la mémoire un temps plus ou moins long à l'état non verbal. (Lederer, 2016, p.12)

Lederer affirme que, même si la déverbalisation est plus difficile à cerner dans le cas de la traduction écrite, elle n'en demeure pas moins une étape inhérente et cruciale du processus de traduction, car elle permet « la prise de conscience par le traducteur de ce qu'un auteur veut dire dans un passage donné » (Lederer, 1997, p.17).

C'est donc le « vouloir-dire » de l'auteur qui constitue l'objet de la déverbalisation, au-delà du cadre purement lexical. La déverbalisation permet ainsi l'accès à la conscience d'une

« réalité discursive » qui s'affranchit du signe et met en évidence l'essence du propos à traduire dans ce qu'il a de fondamental. Lederer rappelle ainsi que :

Les signes, les mots et la manière dont la syntaxe les organise ne sont que l'enveloppe extérieure, l'explicite de la signification et, on le verra, du sens. Pour parvenir à la signification et au sens, il importe de prendre conscience de l'implicite que recouvre cet explicite. (Lederer, 2003, pp.1-2)

L'opération de cette distinction entre « ce qui est dit » (l'explicite) et « ce que l'on veut dire » (l'implicite) constitue un pan important de la déverbalisation. Lederer établit d'ailleurs avec le *principe de la synecdoque* (Lederer, 2016, p. 22) qu'un énoncé, ou plutôt « l'implicite conceptuel auquel il renvoie » (Lederer, 1976) dépasse le cadre de sa formulation linguistique, ce dernier ne renvoyant qu'à une partie de l'implicite. En d'autres termes, le sens excède le mot, et se situe au-delà de celui-ci.

3.2.3. Application de la TIT à la traduction écrite et à la traduction littéraire

Bien que la TIT ait été pensée à la base pour l'interprétation et, donc, pour une pratique orale, son application pour la pratique écrite a été étudiée et attestée dans les années 80 (Lederer : 2016, p.14). Elle se limitait toutefois aux textes pragmatiques ou aux textes de « réalité » (Seleskovitch, 1987, p. 1). À partir de 1978 (Lederer, 2016, p.15), la recherche sur l'applicabilité de la TIT pour la traduction écrite a été validée non seulement pour plusieurs paires de langues, mais également pour plusieurs genres de textes (*Ibid.*). Lederer (1997, p.18) annonce l'applicabilité de la TIT à des textes sortant du champ des « textes de réalité ». En effet, de par le changement de paradigme qu'induit la TIT dans la traductologie, la théorie interprétative peut aussi se prêter à la traduction littéraire :

À condition de considérer que le transfert d'éléments linguistiques d'un texte à l'autre n'est pas de la traduction mais du transcodage dont les visées sont autres (faire sentir au lecteur du texte n° 2 les particularités de la langue du texte n°1 et de définir le résultat de la traduction (...) comme un texte qui doit produire chez ses lecteurs le même effet cognitif et émotif que le texte original chez les siens,

aucun obstacle ne semble a priori s'opposer à l'application de la théorie interprétative à la littérature ou à la poésie. (Lederer, 1997 : 18)

Pour ce qui est de l'applicabilité de sa théorie à la traduction littéraire, Lederer (2016) souscrit au point de vue de Fortunato Israël et cite ce dernier, qui à partir de 1990, fait valoir que :

Le traducteur visant à ce que la fonction du texte se réalise aussi dans sa traduction ne cherche pas à transmettre la langue originale mais «repère dans l'idiome et la culture d'accueil les ressources propres à l'instauration d'un rapport sens-forme susceptible d'engendrer le même effet. » (Lederer, 2016, p.16, citant Israël, 1990, p.41)

Ciobăcă, qui s'appuie sur les travaux de Fortunato Israël, consacre un article à l'application de la TIT à la traduction littéraire et résume l'innovation de la TIT dans la traductologie :

Qu'est-ce que la TIT apporte donc de nouveau à la traductologie, à la différence des théories inspirées par la linguistique ou par la philosophie du langage ? Il s'agit d'une théorie non-linguistique de la traduction qui met au centre quatre éléments: le sujet traduisant (le traducteur), le traduire comme une opération cognitive à trois étapes, le discours comme matériel de référence et le sens comme élément à transporter dans la langue et la culture cible. La dichotomie classique entre fidélité et trahison est réduite à une fidélité au sens : « La fidélité est une notion clé en traductologie. Elle ne peut pour nous qu'être fidélité aux différents aspects du sens. » (citant Lederer, 1994, p. 118) En d'autres mots, le traducteur est libre d'opérer n'importe quel choix, pour autant qu'il transporte le sens dans la langue d'arrivée. (Ciobăcă, 2020, p.5)

Comme l'écrit Ciobăcă, la notion de « fidélité », restrictive dans sa conception habituelle est redéfinie et reparamétrée autour de la valeur du *sens* pour augmenter la marge de manœuvre dans l'opération traductive. Dans cette optique, on peut reconsidérer d'une manière plus large la notion de *sens* dans son application au domaine littéraire :

Si la traduction fonctionnelle (discours général, juridique, technique, médical, etc.) a le but de faire passer l'information, la traduction littéraire a aussi une visée esthétique, l'idéal étant de produire dans la langue cible le même effet cognitif et émotif (...) (Ciobăcă, 2020, p.6)

Dans le cadre de la traduction littéraire considérée selon l'approche interprétative, le *sens* est indissociable de l'effet qui l'accompagne car le sens peut être conçu dans une double dimension : il y a d'un côté le sens *notionnel*, propre aux textes pragmatiques et porteur d'une valeur purement informative, et, de l'autre, le sens *esthétique ou émotionnel*, qu'on décèle dans les textes littéraires et qui peut susciter des émotions (Lederer, 2016, p.72). Traduire implique donc de restituer ces deux paramètres du sens, comme le souligne Ciobăcă, qui s'appuie sur le travail de Fortunato Israël :

À la lumière des recherches de Fortunato Israël, on observe que la TIT est applicable, avec certaines adaptations, à la traduction des œuvres. L'impératif dans la traduction littéraire est de faire passer d'un côté le sens notionnel, le contenu informatif, et, de l'autre côté, le sens esthétique, avec ses effets cognitifs. L'*idiostyle* relève plutôt du sens esthétique que du sens notionnel et sa traduction implique un travail de recreation avec les moyens de la langue d'arrivée. En d'autres termes, la traduction littéraire suppose une démarche interprétative: interprétation du sens notionnel par reformulation et interprétation du sens esthétique par recreation, afin de produire un texte littéraire équivalent. (Ciobăcă, 2020, p.9)

L'*idiostyle* dont Ciobăcă parle correspond à la « totalité des marques stylistiques propres à l'auteur » (Ciobăcă, 2020, p.7). La réserve initiale d'une applicabilité de la TIT résidait dans le fait que les auteurs de la TIT s'en étaient d'abord tenues exclusivement à des textes pragmatiques dans leur recherche (Lederer, 2016, p.72) avant de concéder que « *style stems from sense just as much as it contributes to sense* » (Seleskovitch, 1988, p.88). À cet égard, le style contribue au sens et doit faire partie du bagage à restituer dans la langue cible. Ciobăcă relève cette complémentarité :

« Le sens notionnel et le sens esthétique créent ensemble « la littéarité, autrement dit ce qui donne à l'énoncé une valeur littéraire », cette littéarité n'étant pas forcément conçue comme une « notion préalable du beau idéal », mais comme « l'adéquation du sens et de la forme concourant à produire l'effet » (citant Israël, 1990, p.37). » (Ciobăcă, 2020, p.8)

3.2.4. Conclusion sur l'application de la TIT à la traduction littéraire

À la lumière de ces considérations, il me semble que le reparamétrage de la notion de « sens à traduire » constitue d'une part un enjeu conséquent de l'applicabilité de la théorie interprétative de la traduction pour la traduction littéraire, et d'autre part, un appui théorique prometteur pour explorer la notion de créativité en traduction. Comme l'explique Lederer « les langues ne jouent que le vecteur de sens, notionnel comme émotionnel » (Lederer, 2016, p.16) : le sens ne se trouve donc pas exclusivement au niveau de la langue, et la traduction de la langue au sens strict ne garantit donc pas la restitution du sens tel qu'il est conçu dans la TIT. Citant Israël, Ciobăcă souligne que la langue littéraire peut se concevoir comme un « vecteur de la pensée ou de l'effet, et non une fin en soi » (Israël, 1994, p.109, cité par Ciobăcă, 2020, p.6), et que « la transmission de ce contenu émotionnel dépasse le cadre d'expression » (Israël, 1994, p.109, cité par Ciobăcă, 2020, p.7). Il me semble alors que dans la mesure où le cadre d'expression peut être dépassé pour transmettre le contenu émotionnel et restituer un effet, une certaine liberté ainsi qu'une certaine marge de créativité sont permises dans la démarche traductive. À cet égard, la déverbalisation constitue l'outil premier de la mise en évidence de ce sens à traduire, qu'il conviendra de restituer avec les effets qui l'accompagnent.

3.3. Troisième axe théorique : La tradition épique

3.3.1. Quel cadre pour la traduction d'un texte à caractère épique ?

La série *Red Rising* présente selon moi les particularités d'une œuvre épique, du fait de facteurs formels comme thématiques. Trois questions peuvent dès lors être posées dans une optique traductive:

1) D'un point de vue méthodologique, dans quelle mesure faut-il prendre en compte ces éléments propres au genre épique et s'agit-il d'un enjeu majeur susceptible de justifier un biais esthétique dans la restitution du texte ?

2) Ce texte propose-t-il une redéfinition du texte épique et, à ce titre, appartient-il dès lors au genre littéraire ?

3) Un texte à caractère épique est-il forcément une épopée ?

L'objectif de ce travail étant de nature essentiellement traductologique, je me concentrerai davantage sur la première question, qui revêt une importance particulière pour ma recherche. Les réponses que j'essaierai d'apporter aux deux dernières questions se limiteront à des considérations d'ordre personnel, basées sur ma propre pratique. Ma recherche sur ces deux derniers points ne sera pas exhaustive : et un cadre de travail différent serait nécessaire pour accorder toute l'attention que ces deux questions méritent.

Mon travail ne vise nullement à établir que la série *Red Rising* est une épopée au sens traditionnel du terme. Mon but est seulement de mettre en évidence, dans l'œuvre, un certain nombre de facteurs thématiques et formels traditionnellement propres au genre épique afin de justifier une réinterprétation du texte et leur prise en compte dans sa traduction. Il convient toutefois de commencer par aborder thématiquement la question du genre épique.

3.3.2. *Épique* : une première tentative de cadrage de la notion

Lors de ma lecture de l'œuvre de Pierce Brown, j'ai eu le sentiment qu'il était empreint d'une « tonalité épique » et que cette dimension en était un aspect fondamental.

Le terme « épique » mérite toutefois quelques précisions. Lorsque l'on se réfère au genre épique, on évoque une typologie classifiante associée à des caractéristiques formelles, alors que, lorsque l'on parle de tonalité ou de registre épique, on se réfère à des marqueurs ou à des procédés narratifs et discursifs qui contribuent à produire un effet à la lecture. Évoquer le *caractère épique* d'un texte pour l'analyse littéraire peut donc prêter à confusion.

Il me semble opportun d'ouvrir le chapitre en établissant la distinction entre l'épopée et le « texte à caractère épique ». Parler de l'un revient à se référer à un type de récit tandis que l'autre se rapporte à une qualité définie par des caractéristiques particulières. Selon le *Grand Robert en ligne*, l'épopée est :

(un) long poème (et plus tard, parfois, récit en prose de style élevé) où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire, et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait.

Par extension, il peut aussi s'agir d'une « suite d'évènements historiques qui, par leur caractère héroïque et sublime, s'apparentent aux récits des épopées ». Selon le *Grand Robert en ligne* toujours, ce qui est épique est « relatif à une épopée » et « raconte en vers une action héroïque », dans le sens didactique. Dans le langage courant, ce qui est épique est « digne de figurer dans une épopée » et « mouvementé, plein d'aventures ».

On constate que, dans ces deux définitions, qui distinguent l'usage didactique et l'usage courant du terme, c'est bien la notion d'*épopée* qui en façonne les contours. Dans le cadre de ce travail, à des fins de simplifications, je renoncerai à cette distinction et qualifierai cette entité tripartite (genre, tonalité et registre) de « caractère épique ». Il me sera donc impossible de me

référer au « caractère épique » du texte sans évoquer la tradition et la notion fondamentale sur laquelle elle repose : l'épopée.

3.3.3. L'épopée

L'*encyclopedia universalis* définit l'épopée comme suit :

Dans la tradition classique, l'épopée, long poème narratif consacré à glorifier un héros par le récit de ses actions, est considérée comme le grand genre poétique. Les œuvres majeures de la littérature grecque et latine sont des épopées, qui vont devenir le prototype du genre : L'Iliade (VIIIe s. av. J.-C.) d'Homère et L'Énéide (29-17 av. J.-C.) de Virgile. Elles se caractérisent par le « style soutenu », comme y insiste Aristote dans sa Poétique (env. 340 av. J.-C.), et les Latins lui consacrent une métrique particulière : le *versus heroicus*. Aussi les termes de « poésie épique » et de « poésie héroïque » peuvent-ils être tenus pour équivalents.

Dans sa conception classique (la conception grecque), l'épopée est en premier lieu une forme littéraire orale, une expression d'un type particulier qui a pour objet une thématique particulière, et qui peut se résumer en des termes simplifiés : de la poésie orale qui parle d'héroïsme.

Si l'on parle ici de tradition ou de conception classique, c'est parce qu'il est généralement admis que l'*Iliade* et l'*Odyssée*, textes habituellement attribués à la figure mythique d'Homère, sont considérés comme prototypiques de cette tradition. C'est d'ailleurs dans l'Antiquité que Platon et Aristote élaborent les premières formes de classification établissant, dans une optique didactique, prescriptive et normative, les caractéristiques du texte épique et des textes poétiques. L'approche des deux auteurs diffère en ceci qu'Aristote établit que toutes les formes poétiques relèvent de la *mimèsis* (l'art d'imiter) et Platon distingue la *mimèsis* de la *diègèsis* (l'art du récit). Pour Platon, les tragédies et les comédies relèvent de la *mimèsis*, les dithyrambes de la *diègèsis*, tandis que l'épopée relève d'un mélange des deux (Lambin, 1999, p.17). La classification des genres poétiques a fluctué selon les époques et les divers courants de pensée. Dans son œuvre *Du genre épique*, Lambin établit cependant que

« l'on s'accorde depuis des siècles pour distinguer à l'intérieur de la poésie trois genres canoniques (les genres épique, lyrique et dramatique) » (Ibid.).

Au-delà de la notion de « genre » littéraire ou d' « universaux littéraires », Lambin, qui consacre un livre à la question du genre épique explique, en citant Georges Molinié (1986, pp. 160-161), que « loin de toute théorie, de toute polémique, des classifications intuitives sont imposées au lecteur par l'œuvre elle-même, ou plutôt par ce que Georges Molinié appelle ses « dominantes tonales » (lyrisme, élégie, pathétique, oratoire, théâtral, dramatique, fantastique, épique, etc.) » (Lambin, 1999, p.14). La notion de « dominantes tonales », qui s'émancipe de celle, peut-être trop restrictive, de « genre » me semble pertinente dans le cadre de mon travail, car elle peut être considérée découlant de marqueurs discursifs qui font du caractère épique quelque chose qui se « sent » à la lecture. Lambin résume le sentiment épique comme suit :

Le sentiment épique n'a pas, à côté de la « geste » ou par l'intermédiaire de la « geste », engendré le genre épique, qui aurait engendré, entre autres, les poèmes homériques. À cette lignée descendante il faut substituer une succession à double sens, descendant puis ascendant : le sentiment épique s'est tout naturellement concrétisé dans le langage en inspirant souvent, mais non point toujours ni partout, des récits épiques (...). Et ces récits épiques sont eux-mêmes à l'origine de la notion de genre épique, qui est une construction a posteriori. (...) On ne saurait donc juger une épopée selon sa conformité à des règles qui n'existent pas, en faisant d'Aristote, dont l'attitude se veut purement objective et scientifique, un gendarme des Lettres, et les critiques, surtout au XVIIe siècle, ont trop usé de la notion, finalement secondaire (à tous les sens du terme), de genre littéraire. Cette notion est toutefois utile en ce qu'elle permet d'organiser et de rationaliser le paysage littéraire par le rassemblement d'œuvres que leurs différences n'empêchent pas d'être unies, dirons-nous en reprenant un mot cher aux Formalistes russes, par une même « dominante », aisément identifiable, que peuvent accompagner des « sous-dominantes » presque aussi importantes, comme le romanesque ou le merveilleux dans l'Odyssée. (Lambin, 1999, p.21)

Je vais donc entreprendre de relever quelques caractéristiques du texte épique en reprenant certains éléments définitoires de l'épopée, afin d'établir dans un premier temps un canevas des propriétés textuelles auxquelles rattacher les divers éléments de la série *Red Rising* qui s'inscrivent dans cette continuité.

3.3.4. Caractéristiques du récit épique : thématique guerrière

À la lumière du catalogue de récits, oraux ou écrits, légués par une tradition qui puise ses racines dans un terreau culturellement riche et diversifié, il apparaît que, parmi les composantes thématiques du récit épique, la guerre, le combat et le conflit sous toutes ses formes sont des socles narratifs récurrents et presque indispensables. À l'épopée gréco-romaine, la triade inévitable Iliade-Odyssée-Énéide (même si la dernière se démarque un peu des deux premières, comme nous le verrons) est évidemment le parangon fondateur de cette thématique prépondérante, comme l'attestent les ouvertures de ces trois poèmes. Les célèbres premières lignes de l'Énéide, par exemple, lèvent tout doute sur la teneur première du poème épique de Virgile :

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris

Italiam, fato profugus, Lauiniaque uenit.

soit :

Je chante les armes et le héros qui, premier entre tous, chassé par le destin des bords de Troie, vint en Italie, aux rivages où s'élevait Lavinium.¹⁰ (Énéide, I, 1-2. Traduction d'André Bellessort)

Le poète romain établit sans détour dans ces premiers vers que le récit s'articulera autour de la guerre que mènera un homme pour fonder le foyer d'un peuple dont il porte les espoirs. Au sujet de cette ouverture, Nelis (2011) souligne « l'énorme force génératrice de ces onze premiers vers »¹¹ qui ont contribué à définir la nature même de la poésie épique (Nelis, 2011 : p. 277), ajoutant que, dans la poésie latine, le mot *arma* peut parfois servir de marqueur identitaire pour se référer à la poésie épique. (*Ibid.*). Avec l'Énéide, Virgile s'inscrit dans la tradition cristallisée par l'Iliade et l'Odyssée, dont il propose un miroir narratif : à l'inverse de

¹⁰ Énéide, traduction d'André Bellessort :

http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Virgile_Eneide.pdf

¹¹ La traduction est de mon cru

ces deux récits, qui retracent respectivement un épisode de la guerre qui oppose les Troyens aux forces achéennes, et le voyage semé d'embûches d'Ulysse qui cherche à rejoindre son foyer d'Ithaque, l'Énéide expose d'abord les péripéties en mer de son héros éponyme, Énée, chassé des rivages de sa patrie, conduisant un contingent de rescapés troyens vers l'Italie, où il sera ensuite amené à livrer bataille pour asseoir l'auguste (le jeu de mots est volontaire) lignée dont César et son fils adoptif Octavien seront d'éminents représentants. L'ouverture de l'Iliade, préfigurant le caractère guerrier du récit, n'est pas en reste :

Chante, Déesse, la colère du Péléide Achille, pernicieuse colère qui valut aux Achéens d'innombrables malheurs, précipita chez Hadès les âmes généreuses d'une foule de héros, et fit de leur corps la proie des chiens et de tous les oiseaux - ainsi s'accomplit la volonté de Zeus (...) » (Iliade, I, 1-5 Traduction de Mario Meunier)¹²

Tandis que l'Iliade s'ouvre sur la colère meurtrière d'Achille, l'invocation à la muse dans les premières lignes de l'Odyssée annonce un récit d'une nature autrement plus aventurière, qui atteindra toutefois son paroxysme à Ithaque avec la vengeance d'Ulysse, lorsque ce dernier massacrera les prétendants qui ont convoité sa femme et son trône. Chronologiquement, l'Énéide conclut ce triptyque en ajoutant à l'essence guerrière et aventurière des deux récits qui l'ont préfiguré sous la forme d'un récit fondateur. L'Énéide se distingue toutefois des deux premières pour sa valeur didactique, étant une épopée à la gloire de Rome dans laquelle les valeurs romaines et la descendance quasi-divine de la lignée d'Auguste sont mises en exergue.

Ainsi, qu'il s'agisse des assauts achéens contre les murs de Troie, du massacre d'usurpateurs convoitant l'épouse d'un héros qui a quitté trop longtemps son foyer, des luttes qui déchirèrent le Latium pour établir le règne de la *gens Iulia* (une des plus anciennes familles

¹² Homère (1956). *Iliade* (traduit par Mario Meunier). Paris : Le Livre de poche.

patriciennes de Rome), la guerre et le combat semblent être des composantes indissociables de la notion d'épopée dans la tradition gréco-romaine.

Au cœur du récit épique, la guerre dans sa conception martiale occupe évidemment une place prépondérante, mais il y a lieu de la considérer, au-delà de l'action purement narrée, dans sa valeur adversative en ce qu'elle se fait l'âtre où se forment les héros. En effet, dans la tradition gréco-latine, l'antagonisme s'instaure comme un mécanisme de valorisation dont ressortent grandis les protagonistes, qui recherchent la gloire ou *kleos* en grec. Si cette tradition se caractérise entre autres par sa qualité martiale, au-delà de la matière strictement militaire, la guerre, les combats et les duels sont aussi des manifestations symboliques de l'adversité à laquelle le protagoniste ou *héros* doit faire face pour prouver sa valeur, défendre son honneur et gagner la gloire. Si les enjeux matériels et territoriaux justifient l'affrontement, ils servent souvent surtout de prétexte pour exiger la réparation d'un tort ou d'une insulte ou défendre un idéal et atteindre une forme d'immortalité avec la *kleos*. Cette quête de gloire, « ambition avouée du héros épique » (Létoublon, 1983, p.42) n'est toutefois pas l'apanage des Grecs ou des Romains. Même si cette section s'articule principalement autour de l'axe « classique », un regard plus étendu sur les œuvres qui nourrissent plus largement la tradition épique révèle l'importance de l'antagonisme et la gloire qui le motive comme moteur de la narration.

En Mésopotamie, l'épopée de Gilgamesh, l'un des plus anciens récits de notre civilisation et la plus vieille épopée à avoir été découverte, fait la part belle au conflit en faisant de la confrontation entre Gilgamesh et Enkidu le premier socle de son intrigue. Outre la quête d'immortalité de Gilgamesh, la narration se développe au fil des combats que mènent Gilgamesh et Enkidu, qui se sont liés d'amitié, et leurs aventures les mènent à affronter le géant Humbaba, puis le Taureau Céleste¹³. En France, la bataille est un élément thématique tout aussi

¹³ Résumé tiré du chapitre « Gilgamesh ou la condition humaine » dans « Raconter et mourir : aux sources de l'imaginaire occidental », par Thierry Hentsch, 2005, pp. 89-103.

central de la chanson de geste, l'équivalent de l'épopée au Moyen-Âge. À cette époque, la geste exalte les prouesses guerrières des chevaliers qui défendent la chrétienté contre la menace des musulmans, prenant pour base des événements antérieurs à la période de composition de ces poèmes, mais qui sont réinterprétés dans un contexte de *Reconquista* et de croisades (Bergez et al. 2020, pp. 34-37). La *Chanson de Roland* du Cycle de Charlemagne en est l'un des exemples les plus célèbres. En Inde, le Mahâbhârata, l'un des deux poèmes fondateurs de l'hindouisme avec le Râmâyana et le plus long poème connu à ce jour, relate la guerre divine qui oppose les Pandavas et les Kauravas pour conquérir le trône d'Hastinapura¹⁴.

3.3.5. Le « héros » : entre symbole social, modèle de vertu et quête personnelle

Pour que l'épopée puisse exister, afin que ses valeurs puissent non seulement inspirer son lectorat ou son auditoire contemporain mais aussi transcender ce dernier pour la postérité, elle doit faire mettre en scène une figure centrale : le héros. Définir l'épopée nécessite de définir le héros. Or, la notion est plus problématique qu'il n'y paraît. La conception contemporaine, avec l'avènement de la bande-dessinée et des *comics* dans les années 40, réduit le rôle de cette figure à une incarnation du « bien » qui affronte le « mal » dans un manichéisme de propagande (à l'instar de *Captain America* dans le contexte états-unien de la Seconde Guerre mondiale) qui se veut le réceptacle des espoirs d'une nation, parangon des vertus prônées par l'idéologie en vogue de son temps. Aujourd'hui, recontextualiser le héros dans la perspective *épique* traditionnelle implique de déconstruire les clichés d'un *Superman*, incarnation moderne et surhumaine (au sens presque herculéen) du preux chevalier qui défend la veuve et l'orphelin. Il faut reconnaître toutefois que cette dichotomie réductrice s'est progressivement atténuée au fil du temps avec des itérations plus récentes des héros cités ci-dessus, où leur portrait, de plus en plus contrasté sur le plan moral, offre parfois des versions revisitées des personnages, qui

¹⁴ Résumé par Anindita Basu, traduit par Babeth Étienne-Cartwright. Tiré du site www.worldhistory.org

finissent par agir dans une zone grise de moralité si discutable qu'ils en viennent à être perçus comme des antagonistes. Parallèlement, la littérature foisonne aujourd'hui d'anti-héros, tels que Don Quichotte, Arsène Lupin, le Comte de Monte-Cristo et, plus récemment, Benvenuto Gesufal chez Jaworski. L'intérêt de cette subversion des personnages est qu'elle met en évidence une perspective du héros bien plus proche de celle qu'on trouve dans la tradition épique étendue, car, contrairement à la conception du (super)héros éthiquement proche du modèle médiéval, l'héroïsme et la moralité ne vont pas forcément de pair chez les Grecs.

L'Illiade et l'Odyssée en sont de parfaites illustrations, mais il en va de même d'Héraclès (ou Hercule), une figure qui précède celles d'Achille et d'Ulysse, tout aussi importante dans sa stature et parfois même plus étudiée par les hellénistes. Loin de la représentation enjolivée qu'en donne Disney, l'Hercule traditionnel se caractérise non seulement par sa violence extrême et sa force surhumaine, deux caractéristiques à l'origine de ses exploits, mais aussi par sa folie, qui en fait un héros tragique (au sens propre du terme puisqu'Euripide en fait une tragédie) et le mène à tuer ses propres enfants. Les exactions d'Hercule ne se limitent pas à l'infanticide et les violences qu'il perpète en font parfois plus un tyran qu'un « héros ». Pour en revenir à Achille et à Ulysse, l'un est connu pour sa colère et son orgueil, l'autre pour sa ruse. On est loin des vertus candides et chevaleresques propre à l'héroïsme médiéval. Où se situe alors l'héroïsme ?

La réponse, dans la tradition grecque, est à trouver dans l'étymologie. Au sens homérique du terme, les « héros » se situent en premier lieu à un niveau purement social, car ils forment une classe à part : ils appartiennent à une caste aristocratique de guerriers (du grec *ἄριστος*, signifiant « le meilleur d'entre tous ») qui se distinguent de la soldatesque par la noblesse inhérente à leur rang et par leurs qualités. Habituellement issus d'un haut lignage ou proches de la royauté, voire d'un ou de plusieurs dieux, les héros ont la faveur de ces derniers, qui leur confèrent parfois des aptitudes spécifiques (plus souvent physiques) leur permettant de

s'illustrer au combat et de se distinguer de leurs pairs. Les héros sont ainsi des *champions*, au sens où ils peuvent représenter les intérêts de tel ou tel dieu et forment l'élite guerrière des armées pour lesquelles ils combattent. Le statut de héros relève donc d'une perspective sociale, et non morale. Et si les membres de cette élite combattent, c'est pour acquérir l'honneur et la gloire, *timē* et *kleos*. Les héros homériques sont, d'une part, en quête de l'honneur (*timē*), dont ils peuvent jouir de leur vivant et qui s'exprime dans l'estime que leur portent leurs pairs ou dans les tributs qu'ils prélèvent au combat. Ils combattent donc pour maintenir leur statut et valider leur place dans une caste sociale. D'autre part, les héros recherchent la gloire (*kleos*) : la récompense ultime, la *kleos*, est l'immortalité qu'ils acquièrent dans la postérité et après leur mort, à travers des chants et des récits de leurs *aristeia* ou aristie, leurs exploits sur le champ de bataille.

Achille est ainsi l'archétype même de l'héroïsme classique. Fils du roi Pélée de Phthie et de la néréide Thétis, son ascendance royale et divine le promet à un destin glorieux, et sa suprématie sur le champ de bataille le place *de facto* en haut de l'échelle militaire, à la tête du groupe des Myrmidons. Le héros n'est pas exempt de défauts : prompt à la colère, il refuse de se battre lorsqu'il voit son tribut, en l'occurrence Briséis, diminué au profit d'Agamemnon, qui doit rendre Chrysis à son père, le grand prêtre d'Apollon, pour apaiser la colère du dieu (Iliade, Chant I).

De son côté, Ulysse se distingue d'abord entre tous par sa ruse légendaire qui lui vaut souvent l'épithète de « divin » ou d' « ingénieux ». Plus connu pour ses stratagèmes que pour ses exploits guerriers, Ulysse n'est pas toujours dépeint sous son jour meilleur : accomplissant des missions sous le couvert de la nuit dans la *dolonie* avec Diomède (Odyssée, chant X), rusant et mentant pour vaincre le cyclope Polyphème ou pour se frayer un chemin jusqu'à Ithaque, ou dissimulé sous des hardes de mendiant à son retour au pays, Ulysse peut passer pour un

personnage qui ment, louvoie et ourdit. Son ingéniosité peut sembler friser la fourberie, au point que l'on pourrait penser que le roi exilé d'Ithaque est exempt de toute qualité héroïque :

Astuteness, shrewdness, artfulness, wiliness, slyness, craftiness, cunning, and mendacity are not fit qualities for a hero of elevated epic. They all lie on the shadier side of cleverness. On its bright side, wisdom, prudence, sagacity, resourcefulness, and discretion are qualities that a hero may honor. (...) But cleverness generally carries a slightly pejorative implication. (...) Odysseus (...) is the only leading figure in the Homeric poems to be given a number of fixed epithets implying sheer cleverness and versatility. (Standford, 1982, p.1)

Toutefois, si la gloire qui s'acquiert sur le champ de bataille par le fer et dans le sang définit le héros, les études montrent que la « rédemption héroïque » d'Ulysse survient dans le chant XXII de l'Odyssée (Létoublon, 1983, p.48) : dans un sursaut de fureur, il prend les armes, son arc en premier lieu, puis procède au massacre impitoyable des prétendants de Pénélope, réclamant ainsi non seulement le trône d'Ithaque, mais aussi son statut de héros.

3.3.6. L'extension du caractère épique du texte par l'intertextualité

La latitude dans la définition du genre épique qui s'établit « à double sens » comme l'écrit Lambin (1999, p.21) permet d'étendre le genre épique et de l'épopée à des textes qui en présentent les caractéristiques, tout en s'en éloignant. C'est le cas de certaines œuvres communément rattachées à la tradition épique, en partie par l'intertextualité qu'elles font intervenir : la *Divine Comédie* de Dante ou le *Paradis Perdu* de John Milton.

Si l'on place la *Divine Comédie* dans la continuité épique, par exemple, c'est pour sa forme déjà : l'envergure considérable du poème en fait un socle de la littérature italienne, et Dante satisfait au critère de la forme versifiée pour son récit. Il se distingue toutefois de la tradition épique classique en utilisant la *terza rima* ou rime tierce en lieu du traditionnel hexamètre dactylique (qu'on appelle mètre héroïque), typique dans la versification homérique. La *Divine Comédie* s'inscrit aussi dans cette continuité de par son intertextualité explicite : Dante, narrateur du poème, s'engage dans une quête salutaire de l'âme, qui commence par une

descente aux Enfers, avec pour guide l'illustre poète Virgile. Cette descente aux enfers, la *katábasis*, ou catabase, est un thème narratif presque incontournable dans la littérature épique classique. Ainsi, Énée descend aux Enfers pour y parler à son père Anchise dans le sixième livre de *l'Énéide*, Orphée est en quête de son Eurydice perdue et Hercule, pour son dernier travail, doit ramener Cerbère à Eurysthée. Dante s'émancipe toutefois de cette tradition épique en adoptant le rôle de narrateur et de protagoniste de cette descente aux Enfers, qui rompt avec la tradition, qui réserve cette expérience de l'au-delà (ou de l'au-dessous) à des personnages extraordinaires et liminaux :

La nature d'entre-deux du voyage dans l'au-delà s'adapte à merveille à la nature double et ambivalente des demi-dieux (cf. Virgile, *Énéide*, VI, 129-131) qui s'y essaient, figures intermédiaires, mi- mortelles mi- divines. (Bonnechère & Cursaru , 2015, p.5)

Tandis que la *Divine Comédie* et sa première partie, l'Enfer, perpétue une forme de continuité de l'Énéide par la catabase, le *Paradis Perdu* de John Milton prend pour modèle l'Iliade. À cet égard, Milton place sans équivoque son œuvre de dans la tradition épique: de l'invocation à la muse qui préfigure le poème héroïque aux scènes de batailles déclinant un catalogue d'armées, les affinités structurelles flagrantes entre l'Iliade et le *Paradis Perdu* (Mueller, 1969, p.292) en font un poème à la fois étologique et martial qui s'inscrit explicitement dans la continuité épique au niveau structurel comme thématique. Milton rompt toutefois partiellement cette continuité : il propose une réactualisation des thèmes et des procédés narratifs épiques à la lumière d'une lecture chrétienne. Là où Homère aborde la confrontation à une échelle humaine devant les murs de Troie, Milton dépeint une bataille titanesque d'envergure cosmique entre les anges rebelles et les armées de Dieu en une sorte de théomachie revisitée dans une perspective chrétienne. Cette réinterprétation du terreau épique traditionnel s'exprime aussi avec l'audace que Milton déploie dans le contexte historique de la parution de son œuvre : dans le *Paradis Perdu*, Satan est un protagoniste au cœur de la

narration. Prenant à revers la Genèse et l'histoire de la Chute, Milton érige Satan en figure héroïque, fervent résistant contre l'oppression d'un dieu tyrannique. Ainsi, la subversion de la thématique chrétienne de l'éternel combat du bien par le prisme épique met à mal la perspective dogmatique d'un Lucifer essentiellement mauvais, et son statut de héros a été l'objet d'une controverse académique pendant près de trois siècles (Steadman, 1976, p.253). La notion même de l'héroïsme s'en trouve chamboulé, et Steadman pose à cet égard une question pertinente lorsqu'il se demande si, au fond, l'héroïsme poétique devrait se distinguer catégoriquement d'un héroïsme éthique (Steadman, 1976, p. 256).

3.3.7. La matière épique dans la série *Red Rising*

À la lumière de la description du genre épique présentée à la section 3.4.2, il apparaît que, bien que l'usage de la prose exclue *de facto* le rattachement de la série *Red Rising* au genre de l'épopée au sens didactique du terme, le cycle des livres de Pierce Brown s'inscrit dans la « tradition épique étendue ».

3.3.8. La matière épique : intertextualité et l'esthétique de *Red Rising*

C'est d'abord évidemment pour l'abondance de son intertextualité explicite avec la littérature antique que la série s'inscrit dans cette continuité épique. Pierce Brown cite notamment *Antigone*¹⁵, la tragédie de Sophocle, comme inspiration première de son livre et du personnage d'Eo. Esthétiquement, on constate que la culture romaine imprègne l'univers de *Red Rising* et, plus particulièrement, la société que les *Golds* ont érigée : le latin est omniprésent dans les noms de lieux, les titres honorifiques (*dominus, primus*), l'organisation de la hiérarchie militaire (*Legio Dracones, Imperator*), jusque dans les noms des personnages¹⁶ (*Nero au*

¹⁵ <https://www.piercebrown.com/aboutpierce>

¹⁶ Je choisis sciemment de restituer les noms des personnages tels qu'ils sont donnés dans la version originale. La graphie des noms est plus proche de celle de l'anglais, qui conserve plus l'intégrité des noms en latin ou en grec.

Augustus, Romulus, Dido, Pax, Cicero, Seneca et Antonia Severus-Julii, pour n'en citer que quelques-uns) et dans les devises grandiloquentes que les maisons et familles régnautes s'attribuent (« *Hic sunt leones* », « *Pulvis et sumbra summus* », « *Per aspera, ad astra* »). Des personnages comme *Lorn au Arcos*, mentor de Darrow, sont érigés en grands penseurs de leur époque, à la manière d'un Sénèque ou d'un Cicéron en leur temps. Cette constellation d'évocations ancre l'imaginaire du lecteur dans une société basée sur la structure sociétale romaine à son apogée, une société où l'ordre est établi par la domination impériale d'une classe de belligérants.

L'influence de la culture grecque n'est pas en reste : les personnages dont les noms sont directement tirés de l'Iliade (*Diomedes, Ajax*, entre autres) ou de la mythologie (*Atlas, Atalantia*) revêtent une importance capitale dans la narration. Ces noms sont systématiquement attribués à des protagonistes de la strate sociale supérieure des *Golds*, ce qui n'est pas sans rappeler la caste aristocratique des héros grecs. Les noms de lieux tirés de la mythologie abondent également (dans *Dark Age*, notamment : *the Waste of Ladon, the Plains of Caduceus, the Hesperides Mountains, the Bay of Sirens, New Thebes*). En hybridant ainsi les terreaux grecs et romains pour habiller son univers, Pierce Brown crée un champ d'évocations qui oriente le lecteur vers l'Antiquité classique.

Outre cet ancrage esthétique, la littérature antique imprègne la pensée et la philosophie des Ors au point que ces derniers n'hésitent pas à citer l'Iliade et ses personnages, soit comme modèles de vertu, soit comme exemples à ne pas suivre : l'œuvre d'Homère semble si profondément ancrée dans l'éducation promue par le système sociétal des *Golds* qu'il est coutumier de s'y référer, que ce soit dans une optique didactique, dogmatique ou philosophique.

L'intertextualité ne s'arrête pas là, et des noms de chapitre font parfois explicitement référence à une œuvre de la tradition épique, par exemple le 42^{ème} chapitre du premier livre,

intitulé *War on Heaven*. À l'issue du premier tome, Darrow se révolte face à l'attitude déloyale des *Proctors* (les cadres chargés de superviser les différentes maisons de l'Institut) qui favorisent un élève dont le père est l'*ArchGovernor* de Mars. Darrow tue l'un des *Proctors*, subtilise leur matériel technologique et, avec ses amis, se lance à l'assaut de leur forteresse volante, le *Mons Olympus*. L'intertextualité invoquée ici s'exprime par le nom du chapitre : le motif d'une révolte contre une instance supérieure, et la « guerre dans les cieux » constitue le fondement du *Paradis Perdu* de Milton. La référence miltonienne, implicite et subtile dans le premier livre, est reprise de manière explicite dans le second tome lorsque Darrow décrit l'assaut qu'il mène contre la planète Mars depuis l'orbite de cette dernière (il est à ce moment dans une capsule d'où il suit le développement de la bataille) :

*To my left and right, the falling soldiers look like raging lightning bugs jerked out of some Carver's fantasy. I admire one to my left, the bronze sun is behind him as he falls, silhouetting him, immortalizing him in that singular moment - one I know I shall never forget - so that he looks like a Miltonian angel falling with wrath and glory. His exoskeleton sheds its friction armor, as Lucifer might have shed the fetters of heaven, feathers of flame peeling off, fluttering behind. Then a missile slashes the sky and high-grade explosives christen him mortal once again. (Brown, *Iron Gold*. 2015, p. 329).*

Toute la force d'évocation de la tradition épique, revisitée au travers du prisme d'un récit de science-fiction contemporain, est là. Lucifer et Milton sont explicitement mentionnés, « l'ire et la gloire » sont au rendez-vous, et l'analogie au *Paradis Perdu* établit un rapport d'intertextualité indéniable. La « dominante tonale » (Molinié, 1986) me semble ici évidente : un moment court se dilate dans toute sa majesté, comme suspendu dans le temps par la mise en évidence d'un détail particulièrement prégnant, qui prend une ampleur et une proportion dramatiques et solennelles, conférant un souffle « épique » à la description. L'œuvre dans son ensemble abonde de tels passages, et l'intertextualité qui la caractérise, conjuguée avec une langue emphatique dans les passages cruciaux, constitue selon moi un motif esthétique important qui contribue à placer la série, sinon dans une continuité de la tradition épique, du moins dans une continuité de l'esthétique narrative et évocatrice de l'épopée.

3.3.9. La thématique

Par sa thématique première déjà, la révolte, la série *Red Rising* est un récit guerrier qui fait la part belle à différents types de confrontation d'envergures variables : du duel à aux batailles planétaires en passant par l'escarmouche de factions isolées, le combat occupe une place primordiale dans la narration et le matériau épique est ici le plus décelable.

Le premier livre de la série, par exemple, qui pose les bases de l'univers, présente la lutte des jeunes *Golds* qui, dans un contexte académique (*the Institute*), doivent apprendre, parfois au prix de leur vie, la charge que leur imposent leur stature et leur rang. Séparés en factions (des maisons) et livrés à eux-mêmes dans un territoire sauvage de la planète Mars, ils jouent leur survie et la domination des autres maisons. Des enjeux relativement enfantins (capturer le sceptre de la faction adverse) sont rapidement dépassés lorsque, hors de tout cadre juridique et sociétal, les jeunes *Golds* se livrent au pires exactions dans ce qui devient rapidement une guerre tribale. Ici, les « clans » ainsi formés s'engagent parfois dans des assauts frontaux, mais un mode de confrontation privilégié est le duel des champions, et les factions s'en remettent à lui à plus d'une reprise pour régler un différend ; les duels les plus notables sont ceux qui opposent Cassius à Titus et Darrow à Pax. Là encore, on peut voir l'empreinte de l'Iliade, où le combat de guerriers qui s'affrontent pour représenter leur clan est un motif récurrent. De plus, l'intervention sporadique des *Proctors*, qui descendent du *Mons Olympus* pour intervenir dans les affaires des étudiants de l'Institut et observent avec détachement leurs tribulations, rappellent l'interférence des dieux, qui interviennent parfois devant les murs de Troie pour prêter assistance à tel ou tel héros.

3.3.10. Un protagoniste dans les traces de Milton, Virgile et Homère

Un autre aspect fondamental de la tradition épique est la place du héros au cœur de la narration. Le personnage de Darrow représente selon moi un mélange de plusieurs figures

importantes de cette tradition : Lucifer, Énée, Ulysse et Achille. C'est d'abord par l'ambivalence de sa nature que Darrow s'illustre comme un héros épique. Issu d'une caste inférieure, il s'élève au rang de *Gold* à la suite d'une intervention chirurgicale extrêmement douloureuse. Darrow est un héros qui marche entre deux mondes, un personnage liminal par excellence qui évolue entre les dieux (les *Golds*) et les hommes (le reste de la *Society*). Tantôt un véritable Achille sur le champ de bataille (un chapitre crucial du deuxième livre, dans lequel Darrow se compare à Achille, porte d'ailleurs le nom de ce personnage), tantôt Ulysse lorsqu'il doit dissimuler sa véritable nature et intriguer pour arriver à ses fins, il est également un Énée de par la mission dont il a été investi, à savoir, la sauvegarde de son peuple. Enfin, tel un Lucifer miltonien, la révolte est son moteur principal, mais il se distingue de ses prédécesseurs dans la tradition épique en ceci qu'il est souvent en proie au doute face à la moralité des actes qu'il doit commettre pour mener sa mission à bien. Plutôt qu'être l'un ou l'autre de ces héros, le personnage de Darrow peut se lire tantôt à la lumière de l'un et tantôt à la lumière de l'autre. Déchiré entre le besoin d'être un homme bon et la nécessité d'être un démon pour vaincre, il évolue comme un Achille-Lucifer exilé qui, dans son *nostos* (son voyage de retour comme il est conçu dans l'Odyssée) doit répandre le sang contre son gré (« *I would have lived in peace, but my enemies brought me war* ») afin de s'acquitter de sa tâche civilisatrice et salvatrice.

3.3.11. Conclusion sur le genre épique et l'héroïsme

« *Should poetic heroism be categorically distinguished from ethical heroism?* »

(Steadman, 1975, p.256)

Pour conclure, je reprends ici Steadman, dont le questionnement soulève à mon avis une problématique pertinente pour la thématique de l'héroïsme mais aussi pour celle du genre épique, dont le héros est la figure de proue. Bien que tenter de répondre à la question citée ci-dessus dépasse la portée de ce travail, il me semble toutefois que ce questionnement fait ressortir

la polyvalence et la malléabilité de la tradition épique. Le « genre épique » ne se réduit pas à des formalités structurelles, thématiques, ou à des procédés discursifs caractéristiques, mais peut aussi s'exprimer dans le *sentiment* qu'il suscite à la lecture, dans les *tonalités* du texte, et dans l'intertextualité épique de l'œuvre. En outre, « l'étiquette » épique a déjà été attribuées à des textes qui s'éloignent de la stricte définition du genre. Il semble donc possible d'élargir la notion pour y intégrer des œuvres telles que *Red Rising* qui s'inscrivent dans cette tradition et contribuent à l'enrichir.

Chapitre 4 - Analyse de l'extrait

4.1. Situation et contexte de l'extrait : *Golden Son*, pp.109-116

L'extrait choisi pour mon projet de traduction se situe dans le douzième chapitre (*Blood for Blood*) de *Golden Son*, second tome de la saga *Red Rising*. Le roman est découpé en quatre actes et l'épisode analysé prend place au début du second acte, intitulé *Break*. Il y est fait le récit du deuxième affrontement entre Darrow, le protagoniste principal et narrateur, et Cassius au Bellona, qui fut un jour son meilleur ami et l'équivalent d'un frère avant qu'il ne découvre que Darrow était celui qui avait tué son plus jeune frère et cadet de sa fratrie, Julian au Bellona, au cours d'une épreuve initiatique.

Alors que leur première confrontation, qui avait eu lieu dans le tome précédent, relevait d'un règlement de comptes entre adolescents au terme duquel Cassius avait laissé Darrow pour mort dans un bois, l'altercation du second tome est d'une autre envergure : elle prend place dans un espace consacré, appelé *Bleeding Place*, sous le regard de la *Sovereign* et des plus hauts dignitaires de la caste des *Golds*. Comme son nom l'indique, la *Bleeding Place* est un lieu aménagé pour que les *Golds* y lavent dans le sang affronts, injures et autres humiliations faites à leur honneur, dans un cadre sanctionné par les codes du duel rituel. Les *Golds* peuvent alors en découdre et réparer un tort subi jusqu'au premier sang ou jusqu'à la mort, selon la gravité du différend invoqué. C'est dans ce contexte que Darrow défie ouvertement Cassius.

L'extrait se situe dans le premier tiers du livre : les protagonistes ont été invités à un gala organisé par la *Sovereign*, la dirigeante de la *Society*, au cours duquel de nombreuses familles prestigieuses de *Golds* sont conviées. Darrow officiait alors jusqu'à peu en tant que *lancer* (un lancier) de la maison Augustus, au service du patriarche de la famille éponyme, Nero. Étant récemment tombé en disgrâce dans les faveurs de ce dernier, Darrow défie Cassius en duel pour laver son honneur. Ce que personne ne sait, c'est que ce défi n'était pas prévu :

Darrow se rendait au gala muni d'un appareil explosif dissimulé, dans l'intention de mourir en martyr pour la cause des *Reds* et des autres *Colors* opprimées en emportant avec lui tout le gratin de la haute société des Ors. Il n'était d'ailleurs pas le seul à ourdir des plans secrets : la *Sovereign* avait elle aussi fomenté le projet de se débarrasser de la maison Augustus au cours du gala. Ni l'un ni l'autre de ces projets ne se verront réalisés : Darrow décidera que la meilleure manière de déstabiliser la Société ne sera pas de perpétrer un attentat terroriste, mais de déclencher une guerre civile. Pour ce faire, il doit mener les deux plus importantes maisons rivales de la planète Mars, Augustus et Bellona, à entrer en conflit ouvert. Cassius, étant le fils aîné de l'*Imperator* Tiberius au Bellona et premier héritier de sa maison, il est de par son nom l'ennemi héréditaire de Nero au Augustus, patriarche de la maison Augustus et *ArchGovernor* de la planète Mars.

D'un point de vue symbolique, la caractéristique rituelle du duel dans l'œuvre de Pierce Brown cristallise l'essence dichotomique de la nature des *Golds*, car elle illustre de façon flagrante le paradoxe d'une société en butte à un développement dont les vecteurs semblent opposés. En effet, la Société s'érige d'une part comme un parangon de l'évolution, constamment tournée vers l'avenir et le progrès technologique, et d'autre part, elle met ce génie au service d'un système de valeurs et de croyances archaïques, presque tribales, dont elle semble irrémédiablement tributaire. En effet, le système sociétal restrictif et hautement ségrégatif en place, justifié pour assurer le contrôle, la cohésion et la contribution bénéfique de tout un chacun n'est pas sans rappeler le fonctionnement de la société japonaise féodale, où la caste des samouraïs détient exclusivement le droit de porter le sabre japonais ou *katana*. À l'instar des samouraïs, dans le monde de *Red Rising*, seuls les *Golds* sont habilités à porter l'arme appelée *razor*, une arme hybride qui peut prendre la forme d'une épée ou d'un fouet, et qui symbolise l'essence de société des *Golds* et leur domination. Il me semble que cette caractéristique quelque peu « anachronique » participe de l'esthétique générale de l'œuvre.

4.2. La dualité du silence et du son comme fil conducteur de la confrontation

Je me propose d'articuler l'analyse de l'extrait choisi autour d'un premier axe : celui du double jeu entre le silence et le son, la parole et l'action, dont les interactions vont jalonner stylistiquement et thématiquement la confrontation dans sa première partie. Dans un préambule au duel, qui commence à proprement parler à la page 111, les deux antagonistes échangent quelques mots de circonstances, Cassius cherchant en vain à déstabiliser Darrow par ses paroles venimeuses. Se heurtant aux réponses placides de Darrow, Cassius est piqué au vif lorsque Darrow mentionne son frère cadet Julian au Bellona, tué des mains de son rival dans le livre précédent. Lorsque la confrontation est engagée, Cassius profère une dernière insulte avant qu'un motif narratif récurrent, celui de l'action qui cède le pas à la parole, n'apparaisse une première fois dans la phrase :

A¹⁷ • His face contorts, and he lashes forward, bellowing wordlessly, knocking me back before the White can give the benediction. (Brown, 2019. p.11)

Le passage de la parole à l'action et du son au silence est double, avec le mugissement « sans mots » (*bellowing wordlessly*) de Cassius qui fait suite à une tirade injurieuse et coupe court à la bénédiction de prêtre Blanc (dans le passage ci-dessus, le Blanc est une caste sacerdotale vouée à l'office des rites les plus sacrés de la caste des Ors). L'auteur continue ensuite à développer ce motif en creusant le caractère de sa double dualité, celle du silence et du son, puis celle de la parole et du bruit dans l'extrait suivant :

*B • They **shout** for us to stop, but as the razors **scream**, the **shouts** fade away and all eyes widen as man-killing metal **wails** through slow-falling snow. (Ibid.)*

Une fois de plus, l'action cède la place aux mots et la transition de la parole au silence, puis des mots aux bruits passe cette fois par la personnification du *razor* et du métal : les mots *shout*, *scream*, *wail* déclinent ici le champ lexical du cri, et sont attribués respectivement au

¹⁷ Pour faciliter la lecture de l'analyse, j'ai attribué des lettres à chaque extrait que je cite.

pronom *they* (la foule environnant la confrontation) puis au *razor* et au mot *metal* par métonymie. Le segment transitoire *the shouts fade away* permet à la confrontation de battre son plein pour laisser littéralement parler l'acier. Le motif se poursuit ensuite avec le segment :

*C • We are the only **sound** in this strange place. The odd, **high-pitched keen** of an arching whip. The **thrum** of the solid blade. The **crack** as aegises on left arms spark white when blades slash into them. The **crunch** of snow and the **creaking** of leather. (Ibid.)*

Dans l'extrait ci-dessus, une séquence de verbes d'action substantivés sert cette fois à illustrer la dimension sonore du combat qui fait rage. Ce nouveau degré de la confrontation permet non seulement de faire une transition de la parole qui a définitivement cédé la place au bruit, mais également de la chair à la matière, avec la personnification de l'environnement des combattants et de leurs armes. On dénote particulièrement l'emploi du mot « *keen* » dont le dictionnaire en ligne *Merriam Webster* propose la définition suivante :

*keen: a lamentation or dirge for the dead uttered in a loud wailing voice*¹⁸

Il s'agit d'une lamentation ou un chant funèbre prononcé d'une voix forte et plaintive. L'attribution du mot au syntagme « *arching whip* » initie ainsi la séquence de personnification de l'arme, qui devient le point focal du paragraphe.

La transition est aussi marquée par la tournure stylistique choisie par l'auteur, qui change le rythme du paragraphe. Il fait ainsi le choix de structures syntaxiques plus courtes, avec d'abord des phrases tantôt nominales, tantôt dépourvues de sujet :

D • Four seconds of precise, kinetic violence, retreat. Assess. Engage. (Ibid.)

Puis il opte pour un enchaînement des phrases dépourvues de verbes, optant pour des structures nominales articulées autour des verbes substantivés *thrum*, *crack*, *crunch*, *creaking*.

¹⁸ Merriam Webster (s.d.). Keen. Dans *Merriam Webster Unabridged*. Consulté le 20 mars 2023 sur <https://unabridged.merriam-webster.com/unabridged/keen>

Le choix de ces phrases plus courtes permet ainsi d'imprimer un certain rythme à la narration et de donner du relief à la confrontation en lui conférant un ancrage sonore polyvalent et dynamique.

4.3. Caractère technique du combat

Dans cette deuxième partie de l'analyse, je propose d'aborder le caractère plus technique de la confrontation, dont les aspects plus visuels et concrets apparaissent au troisième paragraphe, une fois la partie introductive terminée. Tandis que le paragraphe précédent de l'extrait possède une dimension plus métaphorique avec la question du son et la personnification du *razor*, la confrontation s'associe à une tournure plus analytique et spécialisée.

A • Despite his anger, Cassius is perfect in his form. His feet shuffle, never crossing; his hips swivel as he lunges in the compact salvos. His breath comes measured, paced. He lashes his whip forward in a sweep, then hardens the blade and swings it up, aiming for my groin. His movements flicker fast. Trained. Honed by masters and Swords of the society. (Ibid.)

La réintroduction d'une phrase verbale fait office de transition, tant stylistique que thématique. « *Anger* » fait référence indirectement à la partie précédente, où la colère permettait à l'action de se substituer aux mots, et le son au silence. Le narrateur s'emploie alors à détailler les mouvements de son adversaire, dont il fait même l'éloge, et la dimension descriptive de l'action permet d'en révéler la microstructure, qu'un œil averti discerne au-delà du bruit. L'utilisation de verbes de mouvement comme *shuffle*, *swivel*, *lunge* offrent cette fois un ancrage visuel plus concret, renforcé par la description presque méticuleuse des frappes avec l'appui d'un vocabulaire anatomique (*feet*, *hips*, *breath*, *groin*), qui ramène à une essence plus corporelle du combat, celle du corps-à-corps. Ce faisant, l'auteur replace thématiquement les combattants au cœur de l'affrontement, rappelant l'enjeu que l'abstraction d'une description du conflit reposant sur la personnification des armes a peut-être éclipsé momentanément : le corps

et la chair, qui sont la cible des salves de coups déversées par les antagonistes. L'extrait continue avec la description de l'apparente supériorité stratégique, tactique et physique de Cassius, face à qui le narrateur semble pris au dépourvu, jusqu'au moment où il révèle l'atout caché dans sa manche.

4.4. Figures de style et comparaisons à caractère épique

Le troisième axe thématique qui a retenu mon attention pour l'analyse de l'extrait choisi est le caractère épique de certaines comparaisons intervenant à des moments-clés, selon moi représentatives du style de l'auteur. Leur usage au fil de l'œuvre est généralement privilégié pour des descriptions scéniques ou des retournements de situation majeurs, assimilables à des mises en relief emphatiques, presque hyperboliques, de par leur caractère imagé.

En premier lieu, la narration semble atteindre son point culminant lorsque le narrateur Darrow se retrouve à genoux, apparemment dominé à tous les niveaux par son adversaire. S'ensuit un échange verbal au cours duquel Darrow révèle ses intentions véritables et la carte qui se cache dans son jeu : son infériorité au combat n'est qu'une façade pour mieux tromper son rival et pour faire sensation parmi la foule de témoins. La confrontation prend alors une autre tournure, lorsque Darrow attaque à son tour, révélant l'efficacité de son apprentissage secret auprès du maître épéiste Lorn au Arcos.

La première comparaison intervient dès sa première offensive :

A • “He pauses and I charge him like some night carnivore, shoulders hunched with primeval economy, quiet as the dark itself.” (Brown, 2015. p. 112)

On remarque que le motif de l'action qui cède la place à la parole réapparaît ici brièvement, souligné par le champ lexical du silence avec *quiet*. La comparaison est porteuse d'une certaine force évocatrice, dont la teneur introduit une nouvelle dimension dans la confrontation. En effet, tandis que les deux premiers passages clé du combat s'articulaient

respectivement autour de la personnification des armes, de l'ambivalence du rapport de force entre silence et son, puis autour d'une description plus analytique et précise du duel, le champ d'évocation de la comparaison introductive de cette troisième phase du combat puise dans l'abstraction et l'imagerie animalière pour porter la narration.

Le syntagme comparant *night carnivore* juxtapose deux mots riches d'évocation dont l'importance stylistique et thématique ont des ramifications symboliques pour l'extrait et pour la narration. En premier lieu, la dimension nocturne de *night* peut décliner un éventail d'associations comme l'obscurité, l'inconnu, le danger et la peur. En l'occurrence, le choix de cette image attribue plus subtilement une signification particulière au narrateur, Darrow, qui se caractérise ainsi comme l'antipode de son adversaire, Cassius, qui est continuellement dépeint au fil de l'œuvre comme un personnage solaire (il prendra d'ailleurs même le titre de *Morning Knight*, cimentant ainsi l'imagerie lumineuse et héroïque qui gravite autour du personnage). Le mot *carnivore* n'est pas anodin : la bestialité et la consommation de la chair sont ici explicites. Les attributions métaphoriques qui émergent de cette comparaison finissent d'opposer les deux antagonistes qui évoluent sur des plans complètement différents dans leur façon de combattre. Là où Cassius propose une forme parfaite quoique conventionnelle, Darrow y oppose une efficacité bestiale qui relève du prédateur en chasse, dont les mouvements économes sont tendus vers une proie, ce qui est souligné par *shoulders hunched with primeval economy*. À cela s'ajoute le caractère d'une menace ou d'un danger immédiat avec le syntagme *quiet as the dark itself*. En une seule phrase, l'auteur fait basculer le paradigme de la narration, soulignant le chamboulement de la situation dans une figure de style forte.

L'extrait se poursuit avec une succession de comparaisons, qui peuvent être subsumées en une longue comparaison qui selon moi constitue le cœur stylistique du passage :

B • I rage and spin, leaving my feet and striking down, beating him as a great hurricane slapping and smashing and hammering back. And when he attacks, I bow to the side until such time that I can break him, as Lorn au Arcos trained me to do. Move in a circle. Never retreat backwards. No attack opens when a man allows himself to be pushed backward. Use their force to create new angles. Flow around him. The Willow Way.

B' • Pretty, fluid, like a spring song in defense,

B'' • then lashing and horrible as the branches of a willow in deep winter as glacial winds scream down from the mountains. Inside me, Red meets Gold. (Brown, 2015. p.113)

À la lumière de l'analyse qui précède, il me semble important de souligner le caractère contrastant de cette comparaison étendue. « Contrastant » en ce sens qu'en plus de proposer un champ d'évocation étendu, la portée de la comparaison excède la visée strictement « fonctionnelle » en proposant une extension esthétique dont la fonction reste à établir. Tandis que le passage A propose un aperçu du changement de paradigme dans le combat et établit que les deux antagonistes évoluent sur un plan différent, le passage B fait entrer la narration dans une nouvelle phase stylistique. À la lecture de l'extrait, la comparaison étendue peut s'apparenter de prime abord à un simple procédé stylistique qui permettrait de donner de la texture et du relief à la description. Toutefois, plus que la portée du champ d'évocation, c'est la longueur de l'image et la pluralité de sa forme qui offre ici matière à questionnement.

Dans le passage ci-dessus, le narrateur file la comparaison autour de l'ouragan, se dépeignant lui-même comme une force de la nature protéiforme qui se déchaîne, poursuivant ainsi le champ d'évocation amorcé par *primeval* dans le passage précédent. Persistant dans la comparaison, il évoque tour à tour une « chanson de printemps » et les « branches d'un saule ». D'un point de vue stylistique, non seulement l'emploi de ces images imprime à nouveau de l'abstraction dans la narration en éloignant celle-ci du caractère technique et systématique qui caractérisait le duel jusqu'ici, mais il permet également, selon moi, d'évoquer subtilement une intertextualité qui me semble fondamentale dans la lecture de l'œuvre de Pierce Brown : le terreau d'esthétique épique dans lequel s'inscrit la saga *Red Rising*.

Une observation plus approfondie de la comparaison permet d'en isoler les paramètres purement esthétiques des éléments à visée strictement comparative. Le premier comparant dans B, *as a great hurricane slapping and smashing and hammering back*, porte sur le segment *I rage and spin, leaving my feet and striking down*. C'est dans la dernière partie du passage que la comparaison permet selon moi une lecture alternative de la narration. Non pas alternative en ce qu'elle modifierait le sens premier du texte, mais dans le sens où la présence de certains marqueurs textuels ancrerait l'œuvre dans une tradition littéraire particulière, celle du texte épique. Un regard sur la dernière paire comparative de l'extrait fait apparaître cette appartenance littéraire :

B' • Pretty, fluid, like a spring song in defense,

B • then lashing and horrible as the branches of a willow in deep winter as glacial winds scream down from the mountains. (Brown, 2015, p.113)

Il est utile de rappeler que le comparé de l'ensemble du passage est le maniement du *razor*, qui est comparé d'abord à la violence d'un ouragan, puis aux mouvements d'un saule. Ici, le lien relationnel du comparé et de son comparant « chanson de printemps » est assuré par les adjectifs *pretty* et *fluid*, dans la première partie de la phrase ; le comparant change pour devenir les « branches d'un saule », auquel le comparé est relié par « *lashing and horrible* ». Qu'en est-il de « *in deep winter as glacial winds scream down from the mountains* » ? L'image permet certes d'illustrer les mouvements de Darrow, qui s'apparentent à ceux des branches d'un saule agitées par le vent. Plutôt que de considérer la fin de la comparaison comme une courte extension esthétique, il me semble que l'on peut y voir un choix stylistique qui n'est pas fortuit mais qui confère un relief particulier à la comparaison, surtout à la lumière de l'œuvre dans son ensemble.

De même que l'on remonterait le fil d'une piste ténue, c'est dans la reformulation et le réarrangement syntaxique que les traces du langage épique se retrouvent. Le passage B présente

une séquence de trois constructions comparatives dont la structure est similaire : la description anatomique d'une action physique, suivie d'une comparaison introduite par « *like a* » et « *as a* ». En réorganisant les passages B, B' et B'' (dont j'ai appelé les reformulations respectivement B1, B2 et B3), on pourrait obtenir :

B1 • Like a great hurricane slaps and smashes and hammers back, so I rage and spin, leaving my feet and striking down.

B2 • And like a spring song that is pretty and fluid, so I bow to the side in defense when he attacks until such time that I can break him, as Lorn au Arcos trained me to do, moving in a circle, never retreating backwards. No attack opens when a man allows himself to be pushed backwards.

B3 • And like the branches of a willow that lash, horrible, in deep winter as glacial winds scream down from the mountains, so I flow around him, using his force to create new angles. The Willow Way. Inside me, Red meets Gold.

L'inversion de la structure syntaxique et le réarrangement de l'information dans la phrase permettent de mettre en évidence une structure bien connue des lecteurs homériques. En effet, réorganisée de la sorte, cette longue comparaison n'est pas sans rappeler l'art formulaire de la poésie épique grecque, friande de comparaisons étendues dans un contexte martial. Observée individuellement dans sa formulation originelle, la comparaison peut paraître plus esthétique que fonctionnelle, et un seul exemple serait insuffisant pour tirer une conclusion sur l'ensemble d'une œuvre. Toutefois, d'un point de vue aussi bien stylistique que thématique, le passage peut se lire différemment lorsque sont placées bout à bout les diverses traces de formulation épique que l'auteur parsème dans l'ensemble de son œuvre : selon moi, on peut voir dans cette comparaison en apparence anodine la marque discrète d'un bagage littéraire plus étendu qui appelle une intertextualité tout à la fois proche et lointaine. À cet égard, il me semble que l'on trouve ici une illustration de la relation ambivalente que l'écriture de Pierce Brown entretient avec la tradition épique.

Chapitre 5 - Commentaire de traduction

5.1. Méthodologie du commentaire de traduction

Mon projet de recherche consiste, rappelons-le, à prendre une œuvre littéraire et d'en proposer des extraits de traduction aux frontières de la réécriture, de l'adaptation et de la réinterprétation, puis à porter un regard critique sur ce travail afin d'en dégager une réflexion sur la place du traducteur dans un tel processus. Loin d'avoir une vocation prescriptive, le présent travail cherche à envisager les possibilités d'un processus traductif qui s'affranchit de l'aridité de la dichotomie entre les approches sourcières ou ciblistes, et fait plutôt intervenir la créativité du traducteur ainsi que la notion de « terreau de continuité esthétique » pour porter le produit de la traduction dans une sphère plus expérimentale. À cet égard, je place volontairement le traducteur au cœur de l'expérience traductive : l'observation des mécanismes cognitifs, en l'occurrence les miens, les stratégies de traduction qui s'en dégagent et les propositions de traduction qui en découlent constituent l'objet de ma recherche.

« L'intervention créative » dans le processus traductif découle de deux facteurs : d'une part, comme l'a démontré la recherche sur la créativité, le processus créatif peut intervenir face à un problème dont la résolution nécessite une approche « out of the box » qui mobilise la pensée « divergente » ou « latérale » (Guilford, 1967). Toutefois, comme l'affirme à mon avis très judicieusement Hewson (2017), l'identification d'un problème n'engendre pas obligatoirement une démarche créative, celle-ci pouvant se déclencher même en-dehors de tout cadre problématique. Hewson souligne ainsi que cette possibilité constitue « le cœur même de la problématique de la traduction littéraire, dont l'une des préoccupations principales est la création d'un style adéquat en langue cible. » (*Ibid.*). Il en ressort que d'une part, le processus créatif serve, *potentiellement* à la résolution d'un problème (*problem solving activity*) et que d'autre part, il peut intervenir dans une autre phase du processus traductif. Dans le cadre de ma propre démarche, il me semble que l'intervention créative, bien que mise en pratique de manière

effective au moment de la traduction (face à l'ordinateur), a été amorcée dès la première lecture du texte, lorsque m'apparaissaient les « dominantes tonales » (Molinié, 1986) du texte qui éveillait chez moi le « sentiment épique ». Mon objectif sera donc d'essayer de restituer ce sentiment en français et de voir dans quelle mesure une lecture de l'œuvre *Red Rising* à la lumière de la tradition épique dégage des pistes de traduction.

Comme il était impossible de commenter l'ensemble de mes choix de traduction pour l'analyse critique de ma stratégie de traduction, je propose d'analyser une sélection de passages où mon intervention en tant que traducteur était la plus marquée, et où l'intervention créative dans mon processus traductif me paraissait la plus évidente ; mon objectif est d'identifier la manière dont j'ai interprété le sens et opéré mes choix de traduction. Afin de procéder de manière systématique, j'ai tenté de m'appuyer sur la théorie interprétative de la traduction qui a fourni le deuxième cadre théorique de ce travail : pour chaque passage analysé, j'essaie de cerner mon processus d'interprétation du texte en proposant une déconstruction par *déverbalisation*, que je conclus par une reformulation. Il en ressort, à travers une observation de ma propre méthodologie, que l'intervention créative s'exprime chez moi dans un processus à quatre ou cinq phases (la cinquième étant optionnelle) :

Phase 0 = sens 1 = compréhension directe

Phase 1 = sens 1' = associations automatiques

Phase 2 = sens 1'' = réorganisation des associations automatiques

Phase 3 : Actualisation par association métaphorique subjective

Phase 4 : Recadrage analogique par la contextualisation narrative (reformulation 1)

Phase 5 : Intervention du terreau de continuité esthétique (reformulation 2)

En me penchant sur mes choix de traduction, je tâcherai de distinguer ceux qui découlent d'un « choix esthétique » en vue de l'élaboration d'un style, de ceux qui relèvent de la « résolution d'un problème ». Il apparaîtra que certains cas feront un mélange des deux.

5.2. Cas de figure 1 : Résolution créative et terreau de continuité esthétique

Ce premier cas de figure servira de modèle pour l'analyse et explicite en détail les différentes phases du processus de déverbalisation comme je le conçois.

*“His face contorts and **he lashes forward**, bellowing wordlessly, **knocking me back** before the White can give the benediction.” (Golden Son, 2015: 111)*

Dans ce premier cas, la phrase marque une rupture dans la narration des évènements du passage choisi pour l'analyse, et présente d'emblée des enjeux de réflexion pertinents pour le travail. En effet, deux verbes d'action annoncent le passage de la parole à l'action, à savoir, *lash (forward)* et *knock (back)*. Comme je l'ai mentionné plus haut, le rythme de la phrase est garanti par la brièveté de *lash* et *knocking* et permet à cette phrase de servir d'articulation cruciale dans le passage : elle marque le début de la confrontation physique.

- Enjeux de la traduction :

La question de la traduction des verbes d'action, véritables vecteurs des passages dynamiques d'un point de vue structurel, mérite selon moi d'occuper une place prépondérante dans la réflexion sur le processus traductif, qu'il s'agisse ou non de rechercher une quelconque équivalence stylistique (si tant est qu'une telle chose peut se concevoir dans un véritable cadre pratique, ce à l'encontre de quoi j'émets une réserve que je développerai plus bas). En effet, il apparaît à mon sens que les verbes d'action, employés à profusion par Brown, constituent l'articulation première de l'esthétique qu'il confère à son œuvre dans les passages dynamiques où l'action réside au cœur de la narration.

D'apparence anodine, des unités verbales telles que *lash, slash, swing, lunge, sweep, dart, crash, smash, flick, rage*, caractérisent ces scènes de combat, et se démarquent d'emblée par la fonction multiple qu'elles occupent dans la narration de par leur brièveté et leur polyvalence sémantique. En premier lieu, la concision de l'unité lexicale, souvent monosyllabique, remplit selon moi une fonction cruciale au niveau syntaxique : elle contribue, en l'occurrence, à imprimer dynamisme, vivacité et rythme dans la narration. Ensuite, c'est ce que l'on pourrait qualifier de « densité sémantique » du verbe qui confère selon moi toute sa force au récit dans ces passages. La portée sémantique d'un mot comme *flicker*, par exemple, employé dans la phrase « *His movements flicker fast.* » (Brown, 2015, p.111) déploie une envergure d'évocation sous-jacente plus importante que ne laisse apparaître ce mot court employé dans ce contexte, et une pluralité du sens qu'il convient de restituer pour respecter l'effet et la fonction du mot dans la structure syntaxique.

Le choix de faire figurer cette thématique en tête de mes préoccupations pour l'analyse de la traduction résulte d'un constat qui m'est apparu lors d'un stage effectué sous la direction de la traductrice Julie Sibony au Collège de traducteurs Looren, stage au cours duquel j'ai eu l'opportunité de proposer comme projet de travail la traduction d'un extrait du cinquième tome de la saga *Red Rising (Dark Age)*, dont la traduction officielle a également été assurée par Hélène Lenoir). D'une évidence peut-être rébarbative, le constat suivant relève néanmoins un problème qui ne date pas d'hier et dont la « résolution » échappe selon moi à une quelconque forme de systématisation dans le processus traductif : dans le cadre de la traduction littéraire, la poursuite d'une pure équivalence stylistique est une chimère à laquelle il faut parfois renoncer au profit d'une équivalence d'effet ou fonctionnelle. De fait, les différences morphosyntaxiques de l'anglais et du français en font des langues aux nécessités formelles différentes, ce qui induira inévitablement une certaine forme d'inadéquation à des degrés divers, sinon du sens du moins de la forme, dans la restitution d'un texte d'une langue à l'autre.

Or dans les textes à vocation littéraire, il va sans dire qu'une partie du bagage morphosyntaxique formel participe activement à l'établissement de ce que Fortunato Israël¹⁹ qualifie de « littérarité », soit « ce qui donne à l'énoncé une valeur littéraire » (Israël, 1990, p.37). Si le traducteur doit restituer cette littérarité, c'est au plus proche de l'énoncé source qu'il devra rester pour retranscrire au mieux le « sens notionnel et esthétique » (Ciobăcă, 2020). Dans le cadre d'une traduction de verbes d'action brefs et porteurs d'une importante densité sémantique, la nécessité d'une proximité stylistique avec le texte met de facto en échec le traducteur qui ne pourrait restituer les effets produits par le choix de ces mots, notamment le rythme des phrases, sans perdre une part de la portée d'évocation du mot choisi. Cette impossibilité illustre selon moi de manière évidente un aspect de cette « intraduisibilité » auquel le traducteur sera confronté : la nature fondamentalement plus formalisante du français peut induire un foisonnement et une profusion verbale pour restituer toute la valeur du verbe d'action, au détriment de sa brièveté, qui imprime son rythme à la structure syntaxique.

C'est à cet égard que je considère la question de cette « intraduisibilité » relative non pas comme un problème mais plutôt comme une opportunité : la théorie interprétative de la traduction établit bien que le sens ne se limite aux mots, aux caractéristiques formelles textuelles, bien que le style contribue partiellement à l'élaboration du sens. Il s'agit de restituer un effet et un sens « notionnel et émotionnel ». Et si l'effet se concevait différemment d'une langue à l'autre ? Pourrait-on arguer qu'une langue conçoit un certain effet (de style surtout) au niveau syntaxique, et qu'une autre perçoit le même effet au niveau lexical ? Sans vouloir aller jusque-là, mon postulat est plutôt le suivant : si un effet ne peut être restitué au niveau lexico-

¹⁹ Israël, F. 1990. Traduction littéraire et théorie du sens. In *Études traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch*, éd. par Marianne Lederer. Paris: Lettres modernes Minard, 29-43.

syntaxique (le rythme des phrases et la valeur des mots), peut-être qu'une compensation d'un autre genre peut-elle convenir pour donner, suggérer ou reconstruire cet effet dans la langue cible. En ce sens, la piste du terreau de continuité esthétique constitue à mon avis une alternative à l'équivalence de style : en extrayant de ce terreau des caractéristiques stylistiques, il me semble qu'il est possible de les utiliser pour compenser en certains endroits l'inadéquation inévitable qui résulte des différences structurelles des deux langues en présence.

a) Déconstruction de la compréhension par déverbalisation

*“His face contorts and **he lashes forward**, bellowing wordlessly, **knocking me back** before the White can give the benediction.” (Golden Son, 2015: 111)*

• **Phase 0** : compréhension directe

Dans la phase 0, je reste au niveau purement lexical et j'extrais le « sens direct », que j'appelle *sens 1*, et qui m'apparaît directement à la lecture. Il s'exprime à mon esprit comme une version simplifiée ou réduite de l'énoncé, partagée en plus petits segments de sens.

sens 1 = a) Cassius est en colère b) il m'attaque c) le Blanc n'a pas pu terminer son rituel.

Une fois ce *sens 1* établi, je m'éloigne de la strate lexicale pour entrer dans l'interprétation. Dans un premier temps, j'établis ce que j'appelle des « associations automatiques » : prenant un aspect ou un autre de la phrase, j'y rattache, sans distinction typologique particulière, les différents domaines d'évocation et d'idée auquel je l'associe. Dans ma méthodologie de travail, je préfère envisager la phrase non pas comme la somme de tous ses mots, mais comme un ensemble lexical qui sert à véhiculer une idée ou un effet, et c'est cette essence de la phrase que j'essaie d'isoler par le premier découpage, soit les associations automatiques établies avec les diverses composantes de la phrase. Je choisis de ne pas toujours traiter ces divers paramètres individuellement et me permets de les laisser interagir entre eux en les réarrangeant parfois pour faire émerger le sens ou isoler le « vouloir-dire ».

Toutefois avant d'engager le processus, j'opère tout de même un traitement individuel des paramètres de la phrase qui constituent à mon avis les articulations principales : il peut s'agir (la liste n'est pas exhaustive) d'un verbe, d'un nom ou peut-être d'un syntagme nominal ou d'un groupe verbal, auquel cas je me réfère à la plus petite entité lexicale. Ce traitement s'opère par la vérification des définitions de ces mots dans un dictionnaire car les définitions permettent selon moi une première approche du sens au niveau purement lexical et il me semble qu'elles constituent une porte d'entrée potentielle et parfois riche d'information.

“to lash: “to move violently or suddenly”

“to knock”: “to collide fairly heavily or jarringly with something: strike against or bump into something”

• **Phase 1** : associations automatiques

and he lashes forward	→ rupture dans la narration + passage à la vitesse supérieure
lashes forward	→ idée de mouvement brusque et violent
his face contorts + lashes forward + bellowing wordlessly	→ déferlement de violence et rage → brutal et soudain
lashes forward	→ soudaineté + éruption / jaillissement
lashes forward	→ s'élancer
before the White can give the benediction	→ « être pris de court »
lashes forward + before the White can give the benediction	→ vitesse
lashes forward + knocking me back	→ collision + brutalité
knocking me back	→ impact + perte d'équilibre / sortie d'un axe

À ce stade, il me semble que le processus créatif est déjà amorcé par l'identification et l'isolation des divers paramètres de la phrase. Pour ma part, c'est à ce niveau que l'élaboration créative commence : le mécanisme d'associations automatiques au niveau lexical constitue une première strate par laquelle appréhender le texte. Il me semble que la notion même d'« associations » créées met en évidence l'intervention d'un processus cognitif d'interprétation qui va au-delà du simple établissement de correspondances lexicales.

- **Phase 2** : Second découpage - réorganisation des associations automatiques

sens I' = rupture → déferlement + vitesse → collision + violence → renverser /déséquilibre

La deuxième phase me permet de restructurer les associations automatiques qui émergent dans la phase 1 et d'établir entre elles soit une relation de causalité, soit une association de type chronologique (l'ordre des faits) en tous les cas, c'est une forme de dynamique de hiérarchisation structurelle que je recherche. Mon but dans cette deuxième phase est de « reconstruire un sens » en m'éloignant de la phrase lexicale, donc des mots, pour n'en retenir que les notions obtenues par abstraction. Je constitue ainsi le *sens I'*, qui dans mon processus fonctionne un peu comme une sorte de reflet abstrait de la phrase lexicale.

- **Phase 3** : Actualisation par association métaphorique subjective / actualisation métaphorique

sens I' (rupture et déferlement + collision et renverser) → actualisation métaphorique →

sens I'' = un barrage se rompt et le torrent emporte / renverse

Dans cette troisième phase, je reprends la relation des divers associations automatiques qui m'ont permis d'établir le *sens I'* et j'enclenche une nouvelle phase d'association dans laquelle j'actualise ce sens par association métaphorique avec une mécanisme qui peut s'exprimer par « voilà à quoi cela me fait penser ... ». Cette phase est plus délicate car elle implique de rechercher une **image** qui constitue le *sens I''*. L'évocation, propre à chaque traducteur selon son bagage référentiel, peut différer d'une personne l'autre. La phase 3 est donc caractérisée par une large mesure de subjectivité.

- **Phase 4** : Recadrage analogique par la contextualisation narrative

→ colère de Cassius / *eau* → Cassius s'emporte / *le barrage rompt* → Cassius se déchaîne / *déferle comme l'eau qui rompt la digue* → Cassius rentre en collision avec Darrow / *le torrent qui déferle et emporte tout sur son chemin*

Dans cette quatrième phase, l'image générée dans la phase précédente est recadrée analogiquement dans le contexte narratif : reprenant les divers paramètres du *sens I''*, je les reconsidère dans le cadre de narration et les relie aux éléments narratifs avec un mécanisme associatif qui peut s'exprimer par « x est comme y ».

• **Phase 5** : Intervention du terreau de continuité esthétique

À ce stade du processus traductif, je mobilise le terreau de continuité esthétique dans laquelle l'œuvre s'inscrit. Il faut à mon avis considérer cette phase séparément de celles qui l'ont précédée, ces dernières s'étant limitées à un jeu de restructuration et d'associations mentales qui relevaient principalement de la *compréhension* et de la déverbalisation. Je place l'intervention du terreau de continuité esthétique pour la traduction dans la phase de *reformulation* : dans l'optique de faire intervenir une intertextualité de la tapisserie d'influences qui gravitent autour de l'œuvre, j'oriente la réécriture en fonction de cette intertextualité. En l'occurrence, cette cinquième phase a une finalité double : elle me sert à insuffler une qualité esthétique particulière à la traduction et ce afin de résoudre un « problème de traduction ».

Il faut noter que cette phase est intimement liée à (voire peut-être indissociable de) la phase 3, soit l'association par actualisation métaphorique subjective : en effet, puisant dans mon propre bagage référentiel pour convoquer une image adéquate afin de soutenir le sens, c'est ce même bagage référentiel que j'invoque pour établir des connexions d'évocation et rattacher la réécriture à une continuité esthétique. Comme je le soutenais dans la phase 1 du travail (voir le chapitre sur la créativité), il me semble que rien ne peut surgir de l'esprit sans une référence mentale préalable, et ce qui peut nous apparaître comme une idée lumineuse, une révélation ou autre épiphanie résulte en fait d'un réarrangement de connaissances antérieures, réassociées différemment pour former une nouvelle idée. Dans ce cas précis, l'image de la digue ne surgit pas de nulle part, il y a fort à parier que je l'ai inconsciemment invoquée à ma lecture de l'Iliade.

Une relecture sélective de l'œuvre d'Homère (en me concentrant sur les passages de combats singuliers ou d'aristie des personnages) m'a permis de le confirmer : la métaphore de l'eau qui cause la destruction me vient directement du livre V de l'Iliade, qui met en valeur le personnage de Diomède (le fils de Tydée) dans un passage où le guerrier s'illustre particulièrement sur le champ de bataille :

Quant au fils de Tydée, tu n'aurais pas reconnu de quel bord il était, s'il appartenait au camp des Troyens ou des Achéens. Car il se ruait dans la plaine, semblable à un fleuve que l'hiver a fait arriver à son plein, et dont les eaux brusquement dispersent les chaussées ; ni les digues qui le canalisent, ni les clôtures des vergers florissants, ne retiennent sa soudaine irruption, lorsque la pluie de Zeus s'appesantit sur terre ; sous les eaux, s'affaissent en grand nombre les beaux travaux des hommes à la force de l'âge. De même, les phalanges serrées des Troyens s'enfuyaient en désordre et ne lui résistaient pas, pour nombreuses qu'elles fussent. (*Iliade*, chant V, trad. Mario Meunier, 1956)

À la lumière de ce passage, il semble que faire intervenir le terreau de continuité esthétique par l'invocation d'une intertextualité subtile avec l'Iliade pourrait permettre de « résoudre » un problème de traduction. Reformuler le passage à traduire avec une tournure empruntée directement à l'Iliade (en l'occurrence, à la traduction de Mario Meunier), permet d'actualiser le terreau de continuité esthétique dans lequel l'œuvre s'inscrit, ce qui pourrait donner :

1) **Comme un torrent furieux que les digues ne sauraient retenir plus longtemps**, ainsi Cassius **déferle** contre moi, les traits déformés par un mugissement silencieux, **m'ébranlant** avant même que le Blanc n'ait pu donner sa bénédiction.

Bien que ne conservant pas le rythme de la phrase du texte source, il me semble que le *vouloir-dire* évoqué par l'utilisation conjuguée de *lash* et *knock back* est toutefois restitué. Les associations conjurées dans les phase 1 et 2 sont conservées par la figure de style utilisée ici : la comparaison homérique, un procédé typique de l'art formulaire épique. Introduite par la tournure « Comme... ainsi », son utilisation permet à mon sens la conservation de l'image *sens I'* générée dans la phase 3 et le recadrage analogique de cette image par la contextualisation

narrative (phase 4). Ainsi, c'est une forme de compensation qui s'opère ici : dans la mesure où le rythme de la phrase est sacrifié, je choisis de faire intervenir un effet différent, en *évoquant* le rythme et soudaineté de la fureur au moyen d'une image plutôt que de les restituer au niveau syntaxique.

- Réflexion sur le processus traductif : Dans le cadre de ce travail expérimental, j'ai privilégié des choix de traduction où mon interventionnisme était assumé et flagrant, ce qui m'a amené comme dans le cas présent à choisir la piste de la réécriture, ou de la réinterprétation. Je me suis toutefois demandé si, dans une optique traductive relativement plus modérée, la restitution syntaxique du rythme de la phrase pouvait être opérée tout en conservant les acquis générés par déverbalisation, à savoir, les images, les associations et les évocations ainsi que le terreau de continuité esthétique. Concrètement, d'autres pistes de traduction plus « réalistes » pouvaient être envisagées, en mettant l'emphasis sur des segments de phrase plus courts, des phrase plus brèves et un enchaînement plus marqué de l'action :

alternative 1 :

Les digues de Cassius rompent. Le Blanc n'a pas le temps de donner sa bénédiction : Cassius est sur moi, m'ébranlant avec la fureur d'un torrent déchaîné, les traits déformés par un mugissement silencieux²⁰.

Pour cette proposition de traduction, j'ai envisagé de garder les images de la digue qui se brise et du torrent furieux. Une phrase courte ouvre le passage, et les notions de la violence et de la perte de contrôle contenus dans les verbes *lash (forward)* et *knock back*, appuyés par l'expression [*his face contorts*] me semblent restitués par la métaphore. La réorganisation de la structure syntaxique, et la position de cette métaphore [*les digues de Cassius rompent*] permet de conserver la fonction de [*His face contorts*], antéposée dans le texte source pour marquer une rupture dans la narration et signifier le début de la confrontation. L'idée de [*lash forward*]

²⁰ La question du « mugissement silencieux » constitue l'objet du deuxième cas de figure plus bas.

est quelque peu effacée par [*Cassius est sur moi*]. La proposition conserve toutefois un ajout significatif et ne s’aligne pas vraiment sur la déontologie traditionnelle de la traduction.

alternative 2 :

Cassius déferle contre moi en un battement de cils, rugissant, les traits déformés par un mugissement silencieux. Le Blanc n’a même pas pu donner sa bénédiction.

Ici, c’est la soudaineté de la violence qui est mise en valeur. La proposition subsume *knock back* et *lash* dans le verbe « déferler », et « le battement de cils » reprend la soudaineté de l’action exprimée par la séquence [*his face contorts and he lashes forward*], une soudaineté qui est appuyée par [*before the White can give the benediction*]. En anglais, l’ordre de l’action place la déformation du visage de Cassius avant son attaque physique. Toutefois, dans la proposition ci-dessus, il me semble que la simultanéité entre les deux actions permet d’insister sur la notion de soudaineté, exprimée par la brièveté et la densité sémantique de [*and he lashes*] qui suit immédiatement [*his face contorts*]. Cette approche plus traditionnelle et pragmatique a l’avantage de ne faire figurer aucun ajout tout en restituant autant que possible les effets de style induits par les caractéristiques syntaxiques du texte.

5.3. Cas de figure 2 : Résolution créative

*His face contorts and he lashes forward, **bellowing wordlessly**, knocking me back before the White can give the benediction. (Golden Son, 2015: 111)*

- Problème de traduction : redondance dans le texte source.

Dans cette même phrase, c’est la juxtaposition de *bellowing* et *wordlessly* qui est à mon avis problématique. L’association du verbe *to bellow*, littéralement « mugir, beugler, brailler,

vociférer » avec *wordlessly* m'a paru quelque peu redondant. En premier lieu car *bellow*²¹ et *wordless*²² se définissent selon le Merriam Webster comme suit :

to bellow: “to emit a loud deep hollow prolonged sound (as of a bull) / to speak or shout in a deep voice and unrestrained manner.”

wordlessly → *wordless*: “not expressed or not expressible in word / saying nothing (silent, speechless) / not consisting or accompanied by words”

• **Phase 0** : compréhension directe

Pour *bellow*, dans un cas comme dans l'autre l'essence du verbe dans la phrase se résume à une vocalisation bruyante (attribuée généralement à un animal), qu'elle soit ou non accompagnée de parole (en l'occurrence, sans paroles, de par l'utilisation *wordlessly*). Si l'objectif de l'auteur avait été de faire métaphoriquement (mais aussi littéralement) « mugir » son personnage, l'utilisation du verbe *bellowing* tout seul n'aurait-elle pas suffi pour décrire l'action ? Le mot *wordlessly*, qui devient ici superflu, induit-il une nuance supplémentaire ? Il m'a semblé *a priori* que ce n'était pas le cas et qu'en cet endroit, l'utilisation de *wordlessly* était peut-être redondante car elle n'apporte aucun matériel informatif supplémentaire dans le syntagme, dont le *sens I* se résume à :

sens I = Cassius pousse un cri

Présumant que le mot *wordlessly* pouvait être subsumé dans *bellowing*, il m'est apparu après réflexion toutefois que cette combinaison, pour redondante qu'elle soit, pouvait peut-être résulter d'une volonté esthétique de l'auteur de proposer un certain rapport d'opposition dans l'expression. C'est selon moi ce rapport d'opposition qui justifie la juxtaposition de ces deux mots, et il s'agit alors d'identifier en quoi ce rapport consiste.

²¹ “Bellow.” Merriam-Webster's Unabridged Dictionary, Merriam-Webster, <https://unabridged.merriam-webster.com/unabridged/bellow>. Accessed 17 May. 2023.

²² “Wordless.” Merriam-Webster's Unabridged Dictionary, Merriam-Webster, <https://unabridged.merriam-webster.com/unabridged/wordless>. Accessed 19 May. 2023.

• **Phase 1** : associations automatiques

bellowing	→ mugir / beugler
bellowing	→ son / bruyant / sonore
his face contorts + bellowing	→ animal / bestial / primitif
he lashes forward +bellowing	→ présence active
his face contorts + bellowing	→ rage / perte de contrôle / violence
wordlessly	→ inexprimable / se passe de mots
worldlessly	→ passivité / résignation
wordlessly	→ absence / silence

• **Phase 2** : réorganisation des associations automatiques

Il me semble que le rapport d'opposition est d'abord d'ordre sensoriel : *bellowing* exprime quelque chose de sonore et *wordlessly* s'associe plutôt à l'absence de son de par l'absence de parole. Au niveau des connotations induites par l'association automatique, *bellowing* évoque avec la perte de contrôle quelque chose de bestial, de violent, et caractérisé par une forte présence physique (audible), tandis que *worldlessly* exprime quelque chose qui relève plutôt de la passivité, de la résignation et de l'absence. Il en ressort à mon avis que si effet il y a dans cette juxtaposition, c'est celui d'une contradiction qui s'exprime dans une sorte d'oxymore articulé par les paires d'association *présence/absence*, *actif/passif*, et *bestial/contrôlé*. J'établis ainsi :

sens 1' = rapport de coexistence entre [bestialité/sonore/active] et [contrôle/passif/silencieux]
--

• **Phase 3** : Actualisation par association métaphorique subjective

Or on constate que les rapports [*présence (actif)*] vs. [*absence (passif)*] s'expriment dans la suite de l'extrait avec le motif récurrent du double jeu entre parole et action, entre le silence et le son. L'enjeu ici consiste alors à conserver la dynamique de ce contraste en jonglant avec les paramètres [*bestialité*] et [*contrôle/passif*] tout en évitant une tournure pléonastique en français (la traduction littérale par *en mugissant sans un mot* me semblait inappropriée). L'image conjurée avec les paramètres observés est la suivante :

sens 1'' = une gueule ouverte sans bruit dans une expression de violence

- **Phase 4** : Recadrage analogique par la contextualisation narrative

[*gueule ouverte + expression de violence + silence*] = visage de Cassius qui perd le contrôle

Je constate que le recadrage que j'ai opéré en prenant en compte les paramètres mis en évidence aboutit à une emphase sur l'expression du visage de Cassius, et non plus sur la dimension sonore du cri qu'il pousse. La traduction étant une question d'équilibre, il m'a alors semblé opportun d'opérer sciemment un ajout qui modifie sensiblement le sens de la phrase dans le texte source, mais qui à mon avis permet de résoudre « l'incompatibilité » du syntagme *bellowing wordlessly* en restituant l'effet induit, à savoir une forme d'oxymore :

« Les traits déformés **par un mugissement silencieux**, il se jette sur moi (...) »

La modification du sens se fait au niveau du caractère *audible* du mugissement dans *bellow*, et *wordlessly* a été transformé pour éviter la notion d'absence de parole. Avec cette proposition de traduction, Cassius ne *crie* plus à proprement parler, mais le déchaînement de violence qui caractérise le rugissement d'un animal s'exprime sur son visage. Le « mugissement silencieux » se justifie d'après moi ici par la fonction du syntagme dans la phrase : la rupture. Comme je l'ai souligné dans l'analyse de texte, cette première action de Cassius constitue le passage de la parole à l'action, et préfigure le motif de la dualité du silence et du son. On comprend que l'auteur se sert du mot *bellowing* pour marquer cette rupture dans la narration, le moment où les mots ne servent plus et où une forme de bestialité prend le pas dans l'interaction des personnages qui entrent alors dans un rapport de confrontation physique. Il me semble que la modification opérée, bien qu'elle relève d'une intervention marquée, n'altère ni l'effet ni la fonction de la phrase : la bestialité qui caractérise la rupture est conservée avec « les traits déformés » et le « mugissement ». Que ce dernier soit « silencieux » dans la traduction induit certes une nuance d'ordre auditif, mais apposée à « les traits déformés », le

« mugissement silencieux » permet de qualifier l'expression faciale (*his face contorts* en anglais) de Cassius chez qui, l'espace d'un instant, toute trace de civilité disparaît pour laisser place à une colère bestiale. L'emphase sur la perte de contrôle et l'émergence de la violence est maintenue.

Réflexion sur le processus traductif : dans ce cas de figure qui relève de la résolution d'un problème, il n'y a pas de phase 5, à savoir, l'intervention du terreau de continuité esthétique. La mobilisation de la créativité se fait au niveau de la déverbalisation et du réarrangement des associations générées automatiquement, au niveau des phases 3 et 4.

5.4. Cas de figure 3 : restitution du terreau de continuité esthétique

“He pauses and I charge him like some night carnivore, shoulders hunched with primeval economy, quiet as the dark itself.” (Golden Son, 2015: 112)

- Problème de traduction : restitution de la littérarité et de la strate référentielle sous-jacente

Cette phrase présente une structure syntaxique relativement simple et ne présente *a priori* pas de problèmes pour la compréhension. Elle se distingue toutefois pour son caractère littéraire et son importante densité sémantique. L’utilisation d’une comparaison associée à deux appositions pour l’appuyer et l’illustrer confère à la phrase une richesse de l’image qui méritait selon moi une observation approfondie. Cette phrase en apparence simple est en réalité porteuse d’une complexité d’évocation latente : il me semble en effet que les segments [*night carnivore*], ainsi que les deux appositions constituent ici des marqueurs de continuité stylistico-discursifs. Ainsi, le syntagme [*He pauses and I charge him*] n’est pas problématique, mais la restitution de la deuxième partie de la phrase, [*shoulders hunched with primeval economy*] est plus complexe au niveau du sens.

- Phase 0 : compréhension directe

Pour cette phase de compréhension directe, la seule articulation de la phrase qui est à mon avis problématique se situe au niveau du mot *primeval*.

“primeval” = “of or relating to the earliest ages of the world or human history”

Dans l’élaboration du sens 1, on constate toutefois que l’adjectif n’est pas forcément utile pour comprendre l’essentiel du message, que l’on peut résoudre comme suit :

<i>sens 1</i> = Darrow attaque Cassius
--

- Phase 1 : associations automatiques

<i>He pauses</i>	→ arrêt / hésitation / se figer / pétrifié → proie
<i>I charge him</i>	→ attaque / assaut → volonté / détermination
<i>carnivore</i>	→ prédateur → proie
<i>charge + carnivore</i>	→ voracité
<i>night + carnivore</i>	→ embuscade
<i>Shoulders hunched</i>	→ posture / courbé / penché / vers l'avant
<i>primeval</i>	→ primitif / naturel / instinctif / originel / qui antérieur au cadre civilisationnel
<i>economy</i>	→ vitesse / efficacité / contrôle
<i>primeval + economy</i>	→ instinctif / mécanisme naturel parfait / souplesse → fauve
<i>quiet as the dark itself</i>	→ silence / secret / danger / ombre / obscurité → embuscade
<i>night+dark+primordial+carnivore</i>	→ une entité primordiale et sombre, qui dévore → le chaos cosmogonique

- Phase 2 : réorganisation des associations automatique

sens 1' = efficacité [contrôle+vitesse+mécanisme+instinctif] du prédateur [silencieux+dangereux+œuvre de nuit] et puissance primordiale affamée, mobilisés pour attaquer la proie
--

- Phase 3 : Actualisation par association métaphorique

sens 1'' = De nuit, une panthère/un lion attaque une proie/biche/gazelle

- Phase 4 : Recadrage analogique par la contextualisation narrative

Darrow bondit sur Cassius = *Le fauve bondit sur sa proie*

- Phase 5 : Intervention du terreau de continuité esthétique

Comme je l'ai mentionné plus haut, il m'a semblé pouvoir identifier à la lecture trois marqueurs de continuité stylistico-discursifs dans le texte, soit les syntagmes *a* = [*night carnivore*], *b* = [*shoulders hunched with primeval economy*], et *c* = [*quiet as the dark itself*].

Sur l'axe syntagmatique de la phrase, on se trouve initialement en présence d'un premier marqueur de continuité qui relève du type stylistico-discursif. Considéré individuellement, le syntagme *a* aurait pu faire penser à une chouette ou tout autre type de prédateur nocturne.

Toutefois, il semble qu'il pourrait se substituer plus logiquement sur l'axe paradigmatique par « lion » ou « fauve » pour la reprise anaphorique. La suggestion de cette substitution peut se justifier par la mise en contexte du syntagme avec plusieurs marqueurs de continuité sous-jacents de l'œuvre, faisant apparaître une première strate référentielle :

- marqueurs thématico-narratifs connexes : intertextualité explicite et implicite avec l'Illiade et la littérature antique + les armoiries de la maison Augustus (que Darrow représente) figurent un lion, emblème de la famille.
- marqueurs lexico-esthétiques connexes : la devise des Augustus est « *hic sunt leones* » (*ici se trouvent des lions*).

Ainsi, ayant établi l'intertextualité importante que l'œuvre entretient avec l'Illiade d'Homère et souligné les marqueurs de continuité connexes auxquels rattacher le syntagme, il m'a semblé plus que probable que le carnivore nocturne auquel il est fait référence soit un lion ou une panthère. Non seulement ce fauve chasse de nuit, mais il est admis que la comparaison avec le lion, probablement l'animal le plus fréquemment nommé dans l'Illiade (Severyns, 1946 : 512), est un motif privilégié du poème, et l'animal se présente presque systématiquement comme « le modèle du héros accomplissant son exploit » (Briquel, 1995 : 33). Les attributs du lion, peut-être stéréotypés, sont le courage, la férocité, la noblesse et la témérité. Dans la littérature antique, la comparaison avec le lion qui chasse constitue un véritable archétype du héros qui s'illustre dans son *aristeia*.

On pourrait juger l'affaire ici résolue si l'on ne prenait pas en considération le contexte et les connotations introduites par les marqueurs *b* et *c*. Alors que le lion dans l'imaginaire collectif a des attributs qu'on pourrait plutôt qualifier de « solaires », il est intéressant à mon avis d'observer le choix qu'effectue Brown en faisant l'usage d'un syntagme comme [*night carnivore*] plutôt que « lion ». La construction est selon moi volontaire, et c'est dans ce type de configuration que le terreau de continuité esthétique s'illustre le mieux. La mise en relation de

ce premier syntagme avec les suivants confère à ces derniers la valeur de marqueurs de continuité, et met en évidence le terreau de continuité esthétique dans une dynamique circulaire : considérés individuellement, *b* et *c* sont en soi déjà porteurs d'une densité sémantique importante, mais leur lecture *à la lumière* de *a* (et donc réciproquement la lecture de *a* à la lumière de *b* et *c*) active le terreau de continuité esthétique. Dans la phase 1 et 2 ci-dessus, on avait pu obtenir par déverbalisation une association automatique engendrée par la mise en relation de *dark, night* et *primordial* (voir p.18) : en ressortait l'idée d'une puissance primordiale nocturne, à laquelle une notion de voracité venait s'adjoindre par l'association avec *carnivore*. On pourrait considérer qu'une nouvelle strate référentielle est ici invoquée. Cette entité primordiale et ténébreuse (à l'aube des temps et des hommes) qui veut dévorer, peut s'apparenter au chaos originel tel qu'il est conçu dans la cosmogonie grecque : un amalgame sombre, une « masse informe et confuse, un bloc inerte, un entassement d'éléments mal unis et discordants. » (Ovide, *Métamorphoses*)²³. Or d'un point de vue narratif, l'idée du chaos est plus que pertinente : Darrow se pose en destructeur de la civilisation des *Golds*, il veut opposer le chaos à l'ordre établi pour renverser leur domination, son objectif est la guerre civile. La dimension d'opposition s'exprime alors en plusieurs paires :

solaire vs nuit / ordre vs chaos / héros vs monstre / civilisation vs nature.

Il ressort ainsi que la mise en relation de ces trois syntagmes opère une sorte de subversion archétypale du héros comme lion. En effet, à l'iconographie d'un lion héroïque, on adjoint celle d'une puissance sinon destructrice, du moins oppositive à la civilisation, à l'ordre. On passe de l'image d'un lion solaire à une sorte d'image inversée, un fauve tapi dans les ténèbres et qu'on associe à la nuit, et qui est caractérisé par le danger qu'il représente plutôt

²³ Ovide, *Métamorphoses*, livre Premier, trad. G. Lafaye, Les Belles Lettres, 1991

que le courage qu'il inspire. Symboliquement, cette subversion, voire cette perversion de l'image du lion fait penser à la perversion de l'image du héros comme l'envisage Steadman lorsqu'il dit, en s'exprimant à propos de l'héroïsme ambigu du Satan miltonien :

Perhaps the salient feature of Milton's Satan is that he is not merely a pseudo-hero, praise-worthy only in the eyes of a fallen world and by the standards of a false and secular heroism, but a corrupted hero. The Satanic image is not simply an illusion but a perversion of true heroism. (Steadman, 1976: pp. 255-256)

On constate alors que l'imagerie invoquée par Brown dans sa description n'est pas anodine : Darrow n'est pas un lion, il est autre chose, il est plus que cela. C'est un fauve d'un autre genre, qui retient certaines caractéristiques du lion « héroïsé » mais qui s'en éloigne de par ses objectifs : l'*aristeia* du lion est porteuse de gloire et de vanité, mais le fauve en Darrow est vecteur de destruction et de chaos. Tout l'intérêt du terreau de continuité esthétique, et sa restitution dans la traduction, réside à mon avis ici, en ce qu'il permet de mettre en évidence des enjeux de lecture qui relèvent de strates référentielles inférieures.

À la lumière de cette analyse, j'ai envisagé la piste de la comparaison homérique pour résoudre le double problème de la densité sémantique et des enjeux de lecture sous-jacents. D'un point de vue structurel, j'ai essayé d'articuler la comparaison sur le modèle d'une *aristeia* de l'Iliade, celle de Diomède :

(1) [Si ardent qu'avait été son cœur à combattre jusqu'ici les Troyens, une ardeur trois fois plus grande le (Diomède) saisit alors, tel un lion, qu'un berger veillant dans la campagne sur ses brebis à épaisse toison, a blessé au moment où il sautait par-dessus la clôture, mais n'a pas terrassé.] (2) [Le coup n'a fait qu'exciter sa vigueur ; le berger dès lors renonce à se défendre, et va se cacher dans le fond des étable. Le troupeau abandonné s'effare ; et les brebis se serrent et se jettent les unes sur les autres, tandis que le lion ressaute en fureur par-dessus la clôture élevée.] (3) [Tel, le robuste Diomède, porté par son ardeur, s'enfonça au milieu des Troyens]. (*Iliade*, V, 135-143, trad. Mario Meunier, 1956)

Dans la structure de la comparaison homérique, le discours s'échelonne toujours sur au moins deux niveaux, voire trois. L'objet de la comparaison, en l'occurrence Diomède, est

comparé initialement à un lion rendu furieux par sa blessure (1). Dans une sorte de digression ou de mise en abîme, la comparaison est filée et la scène est développée (2) avant de se résoudre avec le segment 3 qui ramène le propos à Diomède. J'ai employé ici le même procédé, ce qui nous donne :

(1) [Cassius se fige, telle la biche pétrifiée lorsqu'elle discerne les épaules voutées d'un fauve tapi dans la ténèbre muette d'une nuit noire. (2) [Le carnivore nocturne se ramasse, s'élançe et se meut avec l'efficacité primitive du prédateur qui se coule dans les ombres primordiales, aussi silencieux que l'obscurité elle-même, pour fondre sur sa proie] ; (3) [de même je me rue sur Cassius].

Comme pour l'extrait issue de l'Iliade, j'ai changé la focalisation au milieu du discours de Cassius vers Darrow (2) afin de restituer autant que possible l'imagerie évoquée par le terreau de continuité esthétique, avant de résoudre la comparaison (3) en la rapportant à Darrow.

Par l'utilisation d'une comparaison homérique, le rapport avec la strate référentielle « tradition épique » est restitué au niveau stylistico-discursif. L'identification de cette strate était à mon avis nécessaire pour conserver l'ambivalence d'un archétype héroïque renversé : il m'importait de restituer l'image du prédateur, combinée à celle d'une entité primordiale opposée à la civilisation. Au niveau lexical, j'ai opéré également des ajouts conséquents : l'image de la biche pour Cassius par exemple, qui selon moi, en plus d'accentuer le caractère archétypique de la comparaison, permet d'accentuer le danger que représente Darrow à ce moment de la narration. La phrase constitue en effet un tournant décisif dans le développement de la confrontation : Darrow a décidé de révéler ses cartes et cesse de feindre l'impuissance afin d'humilier son adversaire. Symboliquement, cette première « charge » est significative : jusque-là sur la défensive, Darrow n'avait pas encore pu attaquer. Le statut des antagonistes en présence est renversé lorsque Darrow passe à l'offensive, et l'on pourrait voir ici symboliquement la caste *Red* qui se révolte et passe enfin à l'attaque pour renverser son

opresseur. Par cette charge, Darrow attaque symboliquement toute le système des *Golds* comme institution, et ce en instrumentalisant leur propre faiblesse.

L'organisation phrastique à l'intérieur de la comparaison s'est ensuite faite avec comme ligne directrice un ton emphatique. J'ai restitué le mot *charge* par [se ramasse, s'élançe et se meut] : le verbe *charger*, qui aurait certainement évité le foisonnement, me paraissait peu adéquat et presque trop peu coloré pour illustrer le mouvement d'un fauve à l'attaque. La restitution de [*primeval economy*] était plus problématique, et j'ai décidé de diluer la notion sur deux axes, soit *le mouvement* du prédateur en soi et *l'appartenance du prédateur au domaine des ombres*, ce qui a donné : [avec l'efficacité primitive du prédateur qui se coule dans les ombres primordiales]. Jouant sur un jeu de parallèles entre « primitif » et « primordial », j'ai essayé de créer un effet d'amalgamation entre la prédateur et les ombres dans lesquelles il évolue. Le syntagme [efficacité primitive] permet de conserver cette forme de contradiction qu'on trouve dans le texte source et j'ai opté pour un étoffement par souci esthétique.

5.5. Considérations personnelles : le « terreau de continuité esthétique », une extension de l'intertextualité et une piste de traduction créative

En guise de bilan, à la suite de la présentation de mon cadre théorique (créativité, théorie interprétative de la traduction et tradition épique) et de l'analyse de ma propre traduction, je me propose de développer ici une réflexion d'ordre personnel, dans laquelle j'aborderai les considérations qui me sont apparues au fil du travail sur les questions de la créativité en traduction, et le terreau de continuité esthétique, que j'ai envisagé comme piste de traduction créative. J'aborderai dans une perspective plus expérimentale et peut-être plus conjecturale, la manière dont les axes de recherche ont convergé pour servir de fondement à ma stratégie de traduction. La réflexion qui suit n'a aucune valeur prescriptive et découle simplement de l'observation de mes propres schémas comportementaux de lecteur et de traducteur, éclairée par la perspective de la créativité, la réécriture, le sens à restituer et la place du traducteur dans le processus traductif.

5.5.1. Bilan sur la question de la créativité en traduction

À la lumière des travaux de recherche sur la créativité que j'ai présentés au point 3.1. et de l'observation de mon propre processus de traduction, que j'ai analysé dans le présent chapitre, je considère que le « sens à traduire » tel qu'il est envisagé dans la théorie interprétative de la traduction appliquée à la traduction littéraire justifie une utilisation fonctionnelle de la créativité. Dans le cadre de ce travail, la créativité est intervenue par la voie de l'utilisation du terreau de continuité esthétique dans le processus traductif.

Selon moi, la créativité en traduction constitue en outre un outil crucial pour se libérer de l'idée dépassée qu'il faut respecter une « intégrité » du texte source définie exclusivement par le matériau textuel *stricto sensu* : dans la mesure où le *sens* à reproduire en traduction littéraire va au-delà du cadre restrictif de la correspondance textuelle (de par la nécessité, propre

à cette discipline, de rendre compte de la dimension esthétique, mais aussi émotionnelle du texte), le traducteur dispose d'une marge de manœuvre plus importante pour traduire. La créativité mobilisée pour traduire (comprendre, déconstruire et reformuler) est à mon sens un aspect fondamental de l'acte traductif littéraire.

Je souhaite toutefois me pencher sur le statut de la traduction en tant qu'acte créatif et sur l'idée que la créativité est l'une des variables du processus traductif. Selon moi, il y a de la création dans la traduction, et il convient d'envisager sous un nouveau jour la notion même de *production créative*. À cet égard, mon postulat est que, sans remettre en cause dans la hiérarchie du mérite l'instance créatrice première du texte source, la traduction participe intégralement à la production créative.

Il faut peut-être commencer par remettre en cause l'idée de la « créativité pure ». La nature évolutive de la pensée implique une perméabilité et une réceptivité de l'esprit à diverses influences et à divers stimuli. Toute pensée est le résultat d'un cheminement résultant de l'expérience, de l'observation et des associations qui les accompagnent. Et à moins d'y voir une inspiration divine et subite, aucune pensée ne peut émerger *ex nihilo* sans se fonder, même inconsciemment, sur une succession d'associations cognitives issues du vécu. Toutefois, dans la conception que l'on se fait habituellement de la créativité, on lui associe volontiers cette « étincelle », cette poussée d'illumination de la pensée qui donne lieu à l'idée. Selon moi cependant, la valeur de la créativité ne se situe pas uniquement dans l'idée, mais aussi – et surtout – dans ce dont cette poussée d'illumination est symptomatique : une aptitude au réagencement, au réarrangement de plusieurs notions et influences pour donner lieu à une nouvelle manière d'exprimer un sens préexistant. On pourrait alors dire que le noyau névralgique de la notion se situe tant dans l'aptitude que dans l'idée nouvelle, qui est en fait *l'expression* de cette aptitude. La production créative pourrait alors se concevoir, au-delà de l'idée nouvelle, comme la « capacité d'exprimer à nouveau » et non *de nouveau*. À cet égard,

je pense que la traduction littéraire, voire tout acte traductif nécessitant pour le langagier de puiser dans des ressources internes pour mener sa mission à bien, constitue un acte créatif puisque cette activité mobilise son aptitude au réarrangement, créant par là quelque chose de nouveau. Ainsi, face à l'idée selon laquelle la traduction serait dépourvue de créativité car elle consiste en une simple « réplique » (*de nouveau* et non à nouveau) d'une source dont l'intégrité est auto-suffisante, je pense qu'elle mérite d'être questionnée car la traduction littéraire ne vise pas (du moins pas dans un cadre purement pragmatique et commercial) à la « création d'un sens nouveau » puisqu'il s'agit de restituer un sens préexistant, mais plutôt à la *création de nouvelles manières* de véhiculer le sens et tout ce qu'il englobe. Elle s'illustre ce faisant comme un acte créatif dont le concours est indispensable pour garantir au lectorat de la langue cible l'accessibilité du sens et de l'idée.

5.5.2. Le terreau de continuité esthétique comme piste de traduction créative

Selon moi, à la lecture d'un texte, il est possible de présumer l'existence d'un « terreau de continuité esthétique » dans lequel l'œuvre s'inscrit, dans la mesure où un nombre suffisant d'indices textuels, thématiques et structurels permettent de l'identifier.

Ainsi, on pourrait envisager la traduction à travers le prisme de ce terreau de continuité esthétique et considérer que les choix traductifs sont orientés par un faisceau de paramètres déterminés par ce terreau (pour résoudre des problèmes ponctuels de traduction ou conférer une tonalité particulière à un passage) ou par une stratégie de traduction plus générale (dans le cadre d'une véritable réécriture). À cet égard, la piste de la déverbalisation et la notion de dissociation du mot, empruntée à la théorie interprétative de la traduction, m'ont semblé particulièrement prometteuses pour mettre en évidence ce jeu d'interpénétration des influences diverses qui constituent nos « références », et par là, le « terreau de continuité esthétique ». Le processus de déverbalisation m'a ainsi permis d'articuler mon postulat de travail en trois axes:

1) La créativité s’amorce lors du processus de déverbalisation et s’exprime dans la phase de reformulation.

2) La déverbalisation permet la mise en évidence du « terreau de continuité esthétique ».

3) Le « terreau de continuité esthétique » dans lequel l’œuvre s’inscrit, accessible par la déverbalisation, offre des pistes créatives de traduction.

Mon observation de ce que j’appelle « terreau de continuité esthétique » découle d’abord de mon expérience de lecteur : le phénomène se situe au niveau de la compréhension et de l’interprétation textuelle. Je le conçois comme l’expression, dans le texte, de marqueurs d’une constellation d’influences et de références littéraires et parfois extra-littéraires produisant une esthétique relativement cohérente, dans laquelle plusieurs œuvres (dont le texte en question), indépendamment de leur support, peuvent s’inscrire. Le rattachement d’une œuvre à un terreau de continuité esthétique s’effectue à travers une forme de synesthésie des genres et des supports, et dans une sorte de dynamique circulaire : les diverses œuvres se répondent (de manière implicite ou explicite) en invoquant divers paramètres associatifs pour créer un réseau d’évocations et d’idées, que j’appelle le *référentiel* ; ce référentiel imprègne les œuvres qui, par cette interaction, alimentent à leur tour le réseau.

De même que le processus de déverbalisation dans la théorie interprétative de la traduction permet de se désolidariser de la strate purement lexicale pour extraire le sens, l’activation du terreau de continuité esthétique peut s’opérer spontanément à la lecture par l’identification dans le texte de certains marqueurs qui induisent une désolidarisation de la première strate référentielle. Ces marqueurs permettent d’accéder à un champ notionnel plus étendu, déclenchant des « associations automatiques » suggérées par le choix et l’agencement des mots dans leur contexte. Considérés individuellement, ces marqueurs disséminés au fil du texte n’activent pas obligatoirement le terreau de continuité esthétique. Toutefois, leur pluralité

et leur intégration consécutive au fil de la lecture peut permettre, plus ou moins progressivement, par le stockage de cette information et la découverte consécutive des marqueurs dans le texte), de redécouvrir l'œuvre sous un autre jour.

Présumer l'existence d'un terreau de continuité esthétique, c'est aussi présumer une forme de prédisposition partisane du lecteur ; il doit avoir préalablement accès à ce référentiel particulier lorsqu'il appréhende le texte pour activer le terreau de continuité esthétique et pouvoir y rattacher le texte. Le cas échéant, cette activation permet l'ancrage, dans le processus de lecture, d'une pluralité de références artistiques, culturelles, esthétiques, voire sensorielles, où le texte évolue d'éléments qui se nourrissent de l'ensemble et l'alimentent tout à la fois. Cette activation nécessite toutefois cette prédisposition, sans quoi les marqueurs du terreau de continuité esthétique ne seront pas identifiés. Sans aller jusqu'à considérer que la détection de ce rattachement est réservée à un cercle restreint d'initiés, il me semble que dans la mesure où un lecteur oriente sa lecture dans une direction particulière, il peut exister un potentiel de connivence préalable entre l'auteur et son lecteur, connivence qui leur permet alors d'exploiter un référentiel commun.

Le phénomène que j'essaie de décrire ici peut trouver un ancrage théorique aux frontières de deux domaines de recherche : l'intertextualité et la compréhension textuelle.

5.5.3. « Terreau de continuité esthétique » et théorie kristevienne de l'intertextualité

Il me semble d'une part que cette forme de compréhension mutuelle découle d'un même rapport à une strate référentielle partagée par l'auteur et le lecteur. D'autre part, je pense qu'elle exprime un paramètre inhérent de la production textuelle et un fondement de la théorie de l'intertextualité, qui établit que tout énoncé est partiellement reproductif :

L'on ne saurait échapper au déjà-dit omniprésent, même dans la création littéraire, car tout discours rencontre à son insu le contexte culturel contemporain et la trace objective des usages antérieurs des mots dans la mémoire collective. » (Limat-Letellier, 1998)

On attribue la création du terme « intertextualité » à la philologue Julia Kristeva, qui l'utilise pour la première fois dans un article paru dans la revue *Critique* en 1967, et le reprend ensuite dans son livre *Séméiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, où dans la continuité du dialogisme de Bakhtine, elle établit que :

(...) tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. (Kristeva, 1969)

Ce rapport « double », cette dynamique d'absorption et de transformation s'exprime en fin de compte comme une forme de communication entre des textes, et l'intertextualité peut se concevoir comme un lieu d'échange. Dans un chapitre où elle retrace l'historique de la notion, Limat-Letellier souligne d'ailleurs la pertinence de cet échange dans l'origine étymologique de ce concept :

En ce qui concerne l'intertextualité, le préfixe latin "*inter-*" indique la réciprocité des échanges, l'interconnexion, l'interférence, l'entrelacs ; par son radical dérivé du latin "*textere*", la textualité évoque la qualité du texte comme "tissage", "trame"; d'où un redoublement sémantique de l'idée de réseau, d'intersection. L'intertextualité caractériserait ainsi l'engendrement d'un texte à partir d'un ou de plusieurs autres textes antérieurs, l'écriture comme interaction produite par des énoncés extérieurs et préexistants. (Limat-Letellier, 1998, p.10)

Même si elle souligne le caractère limitatif de cette première approche pour définir adéquatement la notion d'intertextualité (*Ibid.*), Limat-Letellier évoque dans ce préambule étymologique des éléments compatibles avec la notion de « terreau de continuité esthétique » : l'idée qu'il y a une relation d'interaction (de réciprocité, comme elle le dit) entre plusieurs strates textuelles. Limat-Letellier suggère toutefois (*Ibid.*) que l'intertextualité, telle qu'elle est

conçue par Julia Kristeva, pourrait faire intervenir une pluralité de supports figuratifs, au-delà de la matière textuelle :

Dans la mesure où l'intertextualité kristevienne se réclame de la sémiotique, ne pourrait-elle pas faire intervenir d'autres codes et contextes d'emprunt ? Un texte, on le sait, peut être engendré à partir d'autres langages ainsi que de maintes sources culturelles : les arts plastiques, la musique, l'opéra... Dans le discours de J. Kristeva, la notion indifférenciée de texte paraît applicable à d'autres supports que l'écrit: l'enregistrement radiophonique, les techniques d'improvisation, de remémoration dans la diffusion de la poésie orale, des mythes, des contes traditionnels à travers leurs multiples versions. Elle pourrait s'étendre aussi à des formes d'expression hybrides, combinant le message textuel à des systèmes de signes non verbaux : le théâtre, l'opéra, le cinéma, la bande dessinée, l'informatique, la télématique... Ainsi, par exemple, dans des créations contemporaines, des croisements, des permutations rapprochent le texte, l'image, les rythmes ou des structures mélodiques. Le fait même de redistribuer des énoncés autour de systèmes de signes figuratifs ou musicaux accentue encore l'intime fusion de l'hétérogénéité, le pluriel irréductible des matériaux de l'intertextualité (...) (Limat-Letellier, 1998, p.13)

On peut trouver ici l'écho du « terreau de continuité esthétique » : tandis que l'intertextualité fait intervenir une référence à une autre œuvre spécifique, le terreau de continuité esthétique active, au-delà de l'œuvre à laquelle il est explicitement ou implicitement fait référence, tout un champ référentiel qui ne se borne pas aux connaissances du lecteur sur cette œuvre particulière (soit la strate superficielle de la référence), mais *connecte* le lecteur à un réseau d'associations, d'impressions et de connotations qui gravitent autour de l'œuvre et constituent une strate sous-jacente de la référence.

5.5.4. Identification du *TCE* : marqueurs de continuité

Comme je l'ai mentionné plus haut, le terreau de continuité esthétique s'exprime par la présence de *marqueurs* indicatifs d'une forme étendue d'intertextualité dans le texte. Les marqueurs de continuité constituent la porte d'entrée du référentiel dont ils sont l'expression dans le texte : leur identification permet la connexion qui active le jeu d'interaction entre le texte en présence et les strates référentielles inférieures (ou *au-delà* du texte). La section

suivante en montrera plusieurs exemples. Ces marqueurs, qui se décèlent à la lecture, se déclinent dans trois grandes catégories, que je classe ci-dessous de la macrostructure à la microstructure du discours.

1) Première catégorie : **les marqueurs de continuité thématico-narratifs**

Un marqueur de continuité thématico-narratif est en général un motif narratif ou un thème abordé qui fait écho à des motifs semblables dans d'autres œuvres. la révolte de Darrow ou de Lucifer, le voyage d'Ulysse, les combats et la colère d'Achille, la mission d'Énée, etc... Qu'il s'agisse de thèmes généraux ou d'arcs narratifs de longueurs variables, ces marqueurs peuvent s'envisager au niveau de la structure narrative dans son ensemble et s'identifient assez rapidement, car c'est autour d'eux que la narration s'articule. On peut considérer les marqueurs de continuité thématico-narratifs comme l'expression d'une intertextualité implicite : on trouve dans le texte des échos de discours antérieurs ou parallèles dans la thématique abordée.

2) Deuxième catégorie : **les marqueurs de continuité stylistico-discursifs**

Un marqueur de continuité stylistico-discursif est une figure de style ou un procédé discursif qui renvoie à une esthétique particulière. Ces marqueurs sont plus difficiles à identifier et c'est à leur niveau que la strate référentielle inférieure relève de l'interprétation. Je me réfère ici à un niveau du texte qui se situe dans l'articulation même des phrases : il peut s'agir d'un passage entier ou d'une portion de texte de longueur variable, allant du syntagme nominal à la métaphore filée, qui, par son contenu sémantique, ses propriétés syntaxiques ou formelles, évoque un référentiel particulier s'étendant au-delà de la strate lexicale. Il peut s'agir d'un agencement de mots particuliers ou une tournure de phrase qui peut paraître soit ambiguë, soit étrangement familière ou même particulièrement évocatrice, et qui laisse transparaître plus que ce qui est dit. Ces marqueurs constituent le paramètre le plus aléatoire d'identification du terreau de continuité esthétique : de par la grande diversité de leur expression dans le discours,

ils sollicitent beaucoup plus le lecteur car ils demandent une plus importante mesure d'interprétation. À la manière d'une madeleine proustienne, ils fonctionnent comme une sorte de déclencheur d'un référentiel, accessible par une multitude de canaux : évocation sensorielle, souvenir, association automatique. Leur identification repose en grande partie sur la connivence supposée entre l'auteur et son lecteur.

3) Troisième catégorie : **les marqueurs de continuité lexico-esthétiques**

Un marqueur de continuité lexico-esthétique peut être un mot, un nom ou un élément lexical riche en connotations et en évocations (des noms de personnages ou de lieux, par exemple). Ces marqueurs sont les plus faciles à identifier, car ils font souvent intervenir l'intertextualité au sens premier et de manière explicite.

Cette liste de catégories n'est ni exhaustive, ni prescriptive. Chaque lecteur peut en dégager d'autres et les classer à sa convenance, tant qu'ils permettent d'identifier dans le texte cette « double présence ». Les catégories que je propose sont celles qui m'ont aidé dans ma propre pratique de lecteur.

5.5.5. Expression du terreau de continuité esthétique dans la série *Red Rising*

Dans le chapitre sur la dimension épique de la série *Red Rising*, j'ai déjà fait ressortir un certain nombre de marqueurs de continuité thématique-narratifs et lexico-esthétiques. Ces derniers contribuent de manière assez claire à connecter l'œuvre à un réseau d'esthétique dans lequel s'inscrit la tradition épique. Or, selon moi, certains marqueurs de continuité stylistico-discursifs font intervenir un autre réseau d'influences qui enrichissent la tradition épique dans son terreau de continuité: la présence de marqueurs de deuxième catégorie tisse un réseau d'intertextualités sous-jacentes qui appellent des références se situant parfois au-delà du domaine littéraire. La multiplicité de ces marqueurs peut faire émerger, à terme, un motif

narratif faisant basculer l'ensemble de ces marqueurs de deuxième catégorie dans la première, les marqueurs de continuité thématique-narratifs. Cela tient au caractère parfois transitoire des marqueurs de continuité et à la perméabilité des catégories.

Pour illustrer mon propos, je vais exposer la façon dont certains marqueurs de deuxième catégorie apparaissent dans les scènes d'action et de combat. Il est clair que relever l'ensemble des marqueurs de deuxième catégorie dans le texte serait trop ambitieux. Je me contenterai donc de donner quelques exemples d'identification de marqueurs stylistico-discursifs dans des passages qui me semblent représentatifs. Le cas de figure 3 (voir le point 5.4, p.80) dans le commentaire de traduction fournit une autre illustration de l'intervention du terreau de continuité esthétique et de son application dans le processus traductif.

5.5.6. Marqueurs de continuité stylistico-discursifs dans les scènes d'action

Récit à caractère intrinsèquement martial de par sa thématique, la saga *Red Rising* s'appuie en grande partie sur des passages dynamiques pour porter la narration, principalement des scènes d'action ou de combat, où la confrontation armée des protagonistes occupe une place majeure.

Il me semble à cet égard que les scènes de combat sont décrites dans l'idée de s'éloigner de toute forme de « réalisme ». Le récit met certes en scène des personnages aux capacités surhumaines évoluant sur des planètes où la gravité n'est pas la même que sur Terre. Toutefois, l'imagerie évoquée dans l'écriture de Brown est empreinte d'une qualité presque cinématographique, propice à une représentation visuelle riche en reliefs, qui vise à mettre en valeur les prouesses physiques des personnages dans une pure démonstration de force : la violence, décrite de manière tantôt brute, tantôt poétique et tantôt factuelle, constitue un enjeu majeur de la narration et lui insuffle une qualité esthétique. Cette qualité esthétique s'appuie dans bien des cas sur le caractère hyperbolique et parfois invraisemblable des combats et

s'exprime textuellement par des choix stylistiques appuyés et une focalisation particulière sur certains aspects de la description des combats.

Prenons comme exemple une scène du troisième livre, *Morning Star*. La série *Red Rising* semble mettre en avant deux types de confrontations armées : les batailles à grande échelle et les rencontres faisant intervenir un nombre restreint d'antagonistes, allant du duel à l'échauffourée dans de petits détachements militaires. Dans l'extrait, c'est un combat à quatre qui prend la forme d'un double duel. En l'occurrence, Darrow, en compagnie d'un de ses camarades, Ragnar, affronte Cassius au Bellona et Aja au Grimmus, deux *Golds* appartenant à la caste des *Olympic Knights* :

“The four of us smash together, turning into a [clumsy mash of cracking whips and clattering blades. Scrambling and twisting and bending. Our razors faster than our own eyes can track. Aja swipes diagonally at my legs as I go for hers; Ragnar and Cassius aim for each other’s necks in quick no-look thrusts. Identical strategies, all. It’s so awkward we all almost kill one another in the first half second. Yet each gambit misses by a hair. We separate. Stumbling backward. Humorless smiles on our faces—a bizarre kinship as we remember we all speak the same martial language. All that hateful breed of human Dancer told me about before I was Carved, the ones Lorn lived among and despised all the while.” (Brown, 2016)

Un aspect frappant (le jeu de mots n'est pas volontaire) de cette description est tout d'abord la proportion d'actions décrites par rapport au temps écoulé narrativement. Lors de la confrontation, la dimension temporelle semble se dilater, ce qui permet à une plusieurs actions de s'opérer : entre le moment où les deux parties antagonistes entrent en collision (*the four of us smash together*) et le moment où elles se séparent, seule une poignée de secondes se sont écoulées (*we almost kill one another in the first half second*). Durant ce laps de temps extrêmement restreint, diverses actions se déroulent simultanément, quantitativement importantes par rapport à la fenêtre temporelle décrite (*half second*), soit : [*a clumsy mash of cracking whips and clattering blades*] + [*Aja swipes diagonally at my legs as I go for hers*] + [*Ragnar and Cassius aim for each other’s neck in quick no-look thrusts.*]

Le terreau de continuité esthétique entre alors en jeu. Il s'exprime ici d'abord par le trio de marqueurs de continuité stylistico-discursifs :

1 = [a clumsy mash of cracking whips and clattering blades]

2 = [Scrambling and twisting and bending]

3 = [Our razors faster than our own eyes can track]

Le mécanisme d'identification des marqueurs de continuité s'opère comme suit. Le deuxième syntagme (qui reprend le premier pour l'illustrer), est une phrase sans sujet qui, par son caractère illustratif, induit un effet de densité et d'abstraction du contenu informatif contenu dans les deux syntagmes 1 et 2. De la densité d'une part, car l'agglomération rapide du contenu informatif (*scramble*, *twist* et *bend* qui suivent immédiatement la première phrase) accumule et concentre l'action dans des segments de phrase très courts. Un effet d'abstraction ensuite, car le choix des mots de l'auteur place presque la description du combat dans l'évocation, comme si les personnages, réifiés dans les armes (*whip*, *blade*) étaient réduits à des actions caractérisées par de la vitesse, de la force, des oppositions et de la violence. En effet, si la description relève plus de l'abstraction, c'est parce que l'action décrite est physiquement trop rapide pour être suivie intégralement à l'œil nu : c'est ce qu'illustre la deuxième phrase averbale (et troisième syntagme de notre trio) 3 = [*Our razors faster than our own eyes can track.*]. La phrase est un complément illustratif et qualificatif des deux syntagmes précédents, et sert en outre de transition pour expliciter ce qui se passe dans la demi-seconde qui s'est écoulée, à savoir : [*Aja swipes diagonally at my legs as I go for hers*] et [*Ragnar and Cassius aim for each other's neck in quick no-look thrusts.*].

Il ressort que ces trois syntagmes conjuguent leurs effets pour induire un effet ou une impression à la lecture : *une densité de l'action dans des phases très courtes*. Cet effet

s'accompagne d'une image pour la représentation mentale, une image d'ensemble qui peut se résumer comme ceci : un combat à l'épée, caractérisé par une surabondance de violence et de vitesse, visuellement trop rapide pour que les séquences d'actions individuelles puissent être cernées à l'œil nu. Sur le plan de la représentation, on est loin des duels de cape et d'épée des représentations traditionnelles de l'escrime. L'impression de chaos contrôlé qui ressort de cet ensemble est accentué par le contexte : tous les antagonistes sont en possession d'un *razor*, l'arme de prédilection des *Golds*, qui peut prendre tour à tour la forme d'un fouet ou d'une épée courte.

A priori, on pourrait ne voir là que l'empreinte stylistique de l'auteur. Toutefois, ce trio de syntagmes s'actualise comme un trio de marqueurs de continuité lorsqu'il s'associe à un autre marqueur de continuité dans l'extrait, d'ordre stylistico-discursif lui aussi : le syntagme [*quick no-look thrusts*].

Pierce Brown fait ici explicitement usage d'un motif abondamment utilisé dans un catalogue assez important²⁴ de scènes de combat portées à l'écran : ce qu'on pourrait appeler une attaque à l'aveugle. Le protagoniste, qui tourne le dos à son adversaire, lance par-dessus son épaule ou vers l'arrière une attaque apparemment à l'aveuglette. Celle-ci fait généralement mouche. Au corps-à-corps, l'attaque touche le visage ou les parties intimes dans un effet comique ou de surprise. Avec des armes à feu ou de longue distance ou une arme blanche, une attaque à l'aveugle concluante est généralement le point d'orgue de la confrontation et le coup de grâce pour achever l'adversaire par surprise. Lorsqu'elle est représentée, l'attaque à l'aveugle est en général un succès et permet d'illustrer la dextérité du personnage. En

²⁴ Sixty Seconds of no-look attacks :
https://www.youtube.com/watch?v=TcflrW9kuz4&ab_channel=supercutonline

l'occurrence, elle n'est pas mortelle, mais manque de peu de l'être (*each gambit misses by a hair*) car les antagonistes ont opté pour la même stratégie.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que l'utilisation de ce syntagme, qui constitue une référence explicite à un élément culturel propre au domaine cinématographique, mobilise tout un imaginaire de scènes de combat antérieures où il a été fait l'usage de ce motif. À cet égard, on pourrait inférer qu'il constitue aussi en soi un marqueur de continuité d'ordre thématico-narratif. En tout cas, son identification actualise alors les trois autres marqueurs de continuité stylistico-discursifs 1, 2 et 3. Par cette mise en relation, une partie du terreau de continuité esthétique est activée : *la représentation de scènes de combat (à l'épée) extrêmes et fantastiques dans les arts cinématographiques.*

Figurativement parlant, un terreau est un terrain favorable à l'émergence de quelque chose. En l'occurrence, le TCE est un terrain favorable à l'émergence d'un *continuum* d'images, de références et de connotations. Le mécanisme d'identification de ce substrat de références auquel se rattachent divers textes se fait par la mise en relation de ces différents marqueurs de continuité. La connexion peut ainsi s'opérer au niveau local, comme c'est le cas dans cet extrait, où la connexion des trois marqueurs de catégorie 2 permet de dégager un marqueur de catégorie 1, mais elle peut aussi s'opérer par une lecture plus globale de l'œuvre. Un marqueur de continuité, quelle que soit sa catégorie, peut se rattacher à d'autres marqueurs considérés dans l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, il m'apparaît que ce terreau de continuité esthétique résonne particulièrement avec un autre marqueur thématico-narratif qui apparaît à plusieurs reprises dans plusieurs volumes de la série *Red Rising* : le motif du « *three-point landing* ». Considérons les deux extraits ci-après :

*1: "The enemy is little more than black dots in the night sky. But our eyes are keen. The dark bastards streak from the night clouds and impact the ground like fallen devils, always in their threes. (...) They land between the trees on the grass, blocking our way back to the Citadel. (...) **Their Golden commander***

lands last, on a knee. He rises, tall helmet a laughing wolfskull. His cape of gold, emblazoned with the pyramid of the Society, kicks sideways in the wind. An Olympic Knight.” (Brown, 2015)

2: *“Alexandar au Arcos skims tight to the surface of the water, then recklessly close to the hull before slicing down into the water just before Sevro does. A moment later Alexandar resurfaces on the far side, spiraling in the air like a surfacing dolphin, dragging the sailor up by his severed safety cord. He lowers roughly onto the deck and **lands dramatically on a knee** to a chorus of boos on the com.” (Brown, 2016)*

Dans ces extraits, tirés de contextes et de volumes différents de la série (respectivement *Golden Son*, deuxième tome, et *Iron Gold*, quatrième tome), il est fait usage d’un motif esthétique bien connu des amateurs de films d’action, mais aussi d’*anime* (le dessin animé japonais, c’est-à-dire le *manga* porté à l’écran) et de jeux vidéo : le protagoniste qui vient atterrir théâtralement sur un genou après un plongeon, une chute ou un saut prodigieux. La pose varie d’une représentation à l’autre, mais l’essence reste la même : appelée en anglais *three-point landing*, cette pose porte le nom de *san-ten chakuchi* en japonais et tire probablement son origine de l’*anime* japonais (Tucker, 2021)²⁵. Le motif est si abondamment utilisé dans ces divers arts visuels qu’il constitue presque un cliché sur lequel n’hésitent pas à jouer certains films dans lesquels les personnages se moquent ouvertement de son utilisation (*Deadpool 2*, *Black Widow*, par exemple). La pose est donc immédiatement reconnaissable tant elle paraît indissociable du cinéma d’action, des arts-martiaux et de l’univers cinématographique animé japonais.

Dans les deux extraits ci-dessus, la pose n’est pas nommée, mais sa description et son contexte d’utilisation ne laissent aucun doute sur sa fonction. Par la récurrence de ce marqueur stylistico-discursif (dont les différentes occurrences peuvent former un marqueur thématico-narratif) et sa mise en relation avec le terreau de continuité mis en évidence plus haut, le texte ouvre la porte au référentiel de tout un univers cinématographique, notamment l’*anime*

²⁵ Tiré du site New York Post : <https://nypost.com/2021/07/08/black-widow-pokes-fun-at-classic-superhero-landing-pose/> visité le 26 mai 2023

japonais, qui offre des pistes d’ancrage pour une représentation des combats dans l’œuvre de Pierce Brown. En effet, *l’anime* japonais regorge de combats hors de toute mesure, où les lois de la physique sont souvent bafouées au profit d’une représentation visuelle dynamique, explosive et souvent très violente : ces caractéristiques esthétiques présentent à mon avis des paramètres solides pour ancrer la série *Red Rising* dans cette continuité.

5.5.7. Conclusions sur l’identification du terreau de continuité esthétique

Le mécanisme d’identification du terreau de continuité est un mécanisme d’activation mutuel qui repose sur des marqueurs. Lorsqu’ils entrent en résonance, ils « éveillent » le potentiel référentiel latent du texte dans une dynamique circulaire : l’identification d’une pluralité de marqueurs se fait par la mise en relation de ces marqueurs, qui sollicitent alors une image d’ensemble et font ressortir le terreau de continuité esthétique. C’est l’identification d’une image d’ensemble qui permet d’en discerner les éléments constitutifs et, réciproquement, l’identification des éléments constitutifs qui permet de dégager une image d’ensemble.

5.5.8. Limites de mon travail et critique du TCE :

Le terreau de continuité esthétique, tel que je l’envisage, reste une notion théorique et présente plusieurs limites dans sa conception.

D’une part, sa validité présupposerait que les lecteurs qui l’identifient perçoivent un même référentiel monolithique, ce qui implique que les paramètres du TCE dans lequel une œuvre se situe soient communément validés par l’ensemble des lecteurs qui sont en mesure de l’identifier. Cela semble possible dans le cas de l’identification par les marqueurs de continuité lexico-esthétiques, dont le caractère souvent explicite permet d’identifier assez facilement un référentiel commun pour une pluralité de lecteurs. Toutefois, les marqueurs des première et

deuxième catégories, à savoir les marqueurs thématico-narratifs et plus particulièrement, les marqueurs lexico-esthétiques, ne remplissent pas obligatoirement cette condition : leur interprétation dépend entièrement des lecteurs, qui n'ont pas tous les mêmes référentiels.

D'autre part, la notion ne dispose encore d'aucun ancrage théorique solide. Il faudrait qu'elle puisse s'asseoir sur une étude empirique. Ce travail, de nature expérimentale, n'a pas pour objectif d'apporter une validation scientifique de cette théorie. Ma recherche vise plutôt à rendre compte de l'observation de mes propres mécanismes traductifs et à proposer les pistes de traduction susceptibles de découler de cette observation. Il me semble toutefois que la théorie peut s'appuyer partiellement dans un champ de recherche existant, qui touche les disciplines de la psychologie cognitive et de la psycholinguistique : l'étude de la compréhension textuelle. Cet objet d'étude d'envergure, qui a pour objet les mécanismes cognitifs à l'œuvre (représentation mentale, construction de sens ou association d'idées, par exemple) lors des phases génératrices de sens, pourrait offrir des pistes pour une modélisation scientifiquement du processus d'identification du TCE, cette dernière relevant de la compréhension et de l'interprétation du texte. Les études sur la compréhension textuelle mettent d'ailleurs en exergue le rôle essentiel du lecteur dans le processus de compréhension :

« La compréhension de texte peut se concevoir à la fois comme une activité mentale de construction de la signification du texte et comme le produit de cette activité, c'est-à-dire la signification. Par conséquent, la signification n'est pas contenue dans le texte, mais se trouve dans la tête du lecteur. » (Marin & Legros, 2008 : pp. 61-78)

En fin de compte, la compréhension et l'interprétation sont des phases du processus de communication qui sont tributaires d'un certain nombre de paramètres. Or, comme l'écrit Labasse (2016) :

Dans son essence, la communication, qu'elle soit médiatique, commerciale, politique, scientifique ou littéraire, est un processus fondé sur la diffusion et la réception de représentations. Dès lors, il n'est guère surprenant que les propriétés

et la dynamique de ces représentations aient constitué un problème psycholinguistique majeur dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. » (Labasse, 2016)

Comment l'information est-elle perçue, interprétée, comprise ? Les représentations figurent au cœur des études sur la compréhension textuelle et la recherche pertinente est riche. On attribue généralement les avancées significatives de ce domaine à Walter Kintsch, qui a élaboré avec Teun van Dijk l'un des premiers modèles de compréhension en 1983, et que l'on peut citer à titre d'exemple. D'autres modèles ont été élaborés depuis et, dans son livre « Les mécanismes de la lecture » (2017), Frédéric Bernard retrace dans un chapitre un historique non exhaustif des principaux modèles cognitifs de la compréhension de textes qui ont été élaborés vers la fin du XX^e siècle autour de la question (Trabasso et al., 1989 ; Van den Broek et al., 1999 (*Landscape Model*), Gernsbacher, 1997 (*Fondation de structures*), O'Brien, 1995 (*Modèle de résonance*), Zwaan et al., 1995 (*indexage d'évènements*), Graesser et al., 1994 (*théorie constructiviste*)).²⁶ Pour résumer, il me semble que l'on peut trouver un autre appui (le premier se trouvant dans les théories sur l'intertextualité) dans la recherche sur la compréhension textuelle pour l'élaboration d'un modèle applicable du terreau de continuité esthétique, mais une telle entreprise dépasse le cadre de mon travail et nécessiterait une recherche consacrée à la question pour traiter celle de manière indépendante et empirique. En effet, la validation de cette théorie ne relève pas de mon propos, car mon travail est de nature expérimentale et observatrice. L'objectif est de rechercher une approche traductive alternative caractérisée 1) par une désolidarisation de la strate lexicale et 2) par une extension de la notion de « sens à traduire » en vue de proposer des pistes de traduction créative. En tant que notion théorique, le terreau de continuité esthétique, que je considère comme l'un des paramètres de mon processus traductif, doit encore être validé. Mon but était de faire intervenir (voire ajouter)

²⁶ Bernard, F. (2017). Chapitre 1. Modèles cognitifs de la compréhension de textes. Dans F. Bernard, *Les mécanismes de la lecture: Développement normal et pathologique de l'enfant à la personne âgée* (pp. 1-22). Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur.

dans le processus traductif des éléments stylistiques, lexicaux ou parfois narratifs imprimant au texte cible un esprit ou une tonalité particulière en vue de faire ressortir cet hypothétique terreau de continuité esthétique. Son observation repose en partie sur des fondements théoriques préexistants, et l'esquisse de modélisation proposée ci-dessus, bien qu'arbitraire dans le découpage des marqueurs de continuité, a été opérée à la lumière d'une observation critique de ma propre méthode. Bien qu'il représente l'un des enjeux de mon processus de traduction, j'ai choisi sciemment de le traiter avec la réserve nécessaire : sans une modélisation appropriée, son applicabilité à d'autres types de traduction et à d'autres traducteurs reste théorique, et je le considère comme un paramètre de traduction qui reste pour l'heure limité à mon propre processus traductif.

Conclusion : traduction créative et *terreau de continuité esthétique*

Comme j'ai pu le constater au fil de ce travail, le récit de Pierce Brown, une œuvre contemporaine à la croisée des genres littéraires, présente un terrain d'étude intéressant pour l'analyse littéraire et la traduction, non seulement pour son caractère hybride, son ambivalence et les diverses influences qui semblent l'imprégner, mais aussi pour les propriétés particulières de l'écriture de Brown. J'ai pu montrer que la tradition épique joue un rôle prépondérant dans l'univers de *Red Rising* et que son expression se fait par une intertextualité décelable sur les plans lexical et thématique, de même que, plus implicitement, sur les plans discursif et stylistique. Reprenant des motifs propres à la tradition épique classique, Brown les manipule : il s'en détache, tout en y contribuant par une subversion de ses thèmes. Selon moi, la dimension épique n'est pas la seule caractéristique de cette œuvre : j'ai eu l'impression de lire une tragédie antique sur fond d'épopée homérique, transposée dans un contexte de science-fiction dystopique est complétée par un récit aussi riche en actions que certaines œuvres cinématographiques. La nature emphatique et lyrique de l'œuvre s'associe à la violence et à la brutalité magnifiées de scènes d'action, qui semblent empruntée à l'univers des films animés japonais et au cinéma d'action fantastique, où les formes traditionnelles d'arts martiaux sont déviées, grandies et exagérées à dessein pour insuffler un effet d'invraisemblance et de démesure. Il convient de relever qu'une autre forme d'intertextualité est aussi présente dans l'œuvre : la série *Red Rising* se rattache également à toute une littérature de science-fiction dont l'intrigue se déroule sur la planète Mars ou dont la planète est la thématique. On pense notamment au *Cycle de Mars*, écrit par Edgar Rice Burroughs et dont le roman *A Princess of Mars* (1912) a été séminale pour un sous-genre de la *science-fantasy*, la *sword and planet*, qui met souvent en scène des protagonistes humains faisant face à des dangers sur une planète hostile et armés d'épées ou d'armes traditionnelles. D'une façon presque plus directe encore,

la série peut se rattacher à la dilogie *Illium / Olympos* (2003 ; 2005) de Dan Simmons, dont l'intrigue transpose littéralement l'Illiade dans l'espace. Loin d'être exhaustive, cette liste ne présente qu'une partie d'un corpus littéraire se rattachant à cette thématique, et qui pourrait constituer en soi une véritable mythologie.

Cette hybridation des genres littéraires, qui s'exprime par l'entremêlement de diverses influences au niveau thématique et des choix stylistiques marqués, inscrit l'œuvre dans un continuum d'esthétique qui lui sert de toile de fond et constitue un réseau de références sous-jacent. M'appuyant sur les notions de « sens » et de « texte à traduire » telles qu'elles sont conçues dans la théorie interprétative de la traduction appliquée à la traduction littéraire, j'ai tenté d'utiliser le principe de la déverbalisation à la lecture pour mettre en évidence ce réseau qui s'exprime dans le texte par une multitude de marqueurs de continuité divers, comme autant d'indices qui suggèrent un référentiel secondaire. J'ai appelé ce réseau *terreau de continuité esthétique*.

Ma recherche m'a ainsi permis de mettre en évidence deux fonctions du *terreau de continuité esthétique* pour la traduction : résoudre des problèmes et donner de l'effet. D'une part, il me semble que le faire intervenir dans la traduction permet au traducteur d'opérer de façon compensatoire pour traiter des problèmes ponctuels dans des passages particuliers où la restitution en français de tournure propres à l'anglais est difficile, comme j'ai pu le constater pour les scènes de combat dans la saga *Red Rising*. Il me semble qu'il appartient ici au traducteur de signaler le *terreau de continuité esthétique* par l'ajout volontaire de marqueurs de continuité, de manière à produire, grâce à un effet discursif, un réancrage marqué dans l'esthétique générale et étendue de l'œuvre. Ce faisant, bien que le procédé ne permette pas forcément d'éviter les longueurs, il me semble qu'il a permis, dans le cadre de ce travail, de contourner la difficulté que présente la restitution en français du rythme des phrases et le potentiel sémantique de l'anglais en proposant, sinon un accès au *terreau de continuité*

esthétique, du moins des possibilités de représentation plus imagées grâce à une mobilisation importante des évocations.

Comme je l'ai souligné dans la quatrième partie du cadre théorique, l'idée d'un « terreau de continuité esthétique » reste théorique et présente des limites dans son application du fait de l'absence d'appuis théoriques et empiriques pour valider son existence, d'une part, et, d'autre part, parce que son identification est en fin de compte tributaire de l'interprétation du lecteur.

Il me semble en fin de compte que les problèmes éthiques posés par la notion de « terreau de continuité esthétique » et de traduction créative comme enjeu de la traduction sont de relativement peu d'importance pour le lecteur si l'on considère que ce dernier est, *in fine*, le premier enjeu de la traduction dans son ensemble. C'est chez le lecteur que se résout l'entreprise littéraire que représente l'œuvre : dans cette chaîne de communication, le lecteur est le maillon final, le dernier interprète de cette correspondance, et cette position, dans la logique d'une diffusion de l'œuvre, fait de l'interprétation du lecteur la finalité de l'écriture et de la traduction. Du fait du caractère intrinsèquement subjectif de l'interprétation, il n'y a pas lieu, selon moi, de sanctionner ou d'invalider tel ou tel déchiffrement de l'œuvre, qui échappe de toute manière à l'auteur et au traducteur, quels que soient les procédés utilisés. À cet égard, je pense que le texte peut se concevoir comme une interface où le terreau de continuité esthétique opère dans le champ des possibles : c'est un enjeu de lecture « optionnel » ou potentiel entre les mots et le lecteur. L'intérêt du terreau de continuité esthétique dans l'écriture et la traduction réside à mon avis ceci qu'il permet au lecteur d'accéder à un référentiel particulier pour enrichir la représentation qu'il se fait d'un aspect particulier de l'œuvre.

Je conclurai en rappelant que l'objectif de ce travail n'est pas de militer pour une justification de la *visibilité* du traducteur. Il s'agit ici plutôt d'essayer de montrer que le recours à la créativité n'entraîne pas forcément des choix de traduction aléatoires ou subjectifs. La

créativité, quand bien même la spontanéité du mécanisme cognitif ne saurait être jugulée, peut être « régulée » dans une certaine mesure pour proposer des choix traductifs différents, qui relèvent certes du domaine expérimental, mais ont peut-être le mérite de sortir des sentiers battus.

Bibliographie par thématique

1. Créativité

- Bălăcescu, I. & Stefanink, B. (2003). Modèles explicatifs de la créativité en traduction. *Meta*, 48(4), 509–525.
- Stefanink, B. & Bălăcescu, I. (2015). Les cheminements de la créativité en traduction. *Meta*, 60(3), 599–620. <https://doi.org/10.7202/1036145ar>
- Ballard, M. (1997). Créativité et traduction. *Target. International Journal of Translation Studies*, 9(1), 85-110. <https://doi.org/10.1075/target.9.1.06bal>
- Barron, F. (1955). The disposition towards originality. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 51, 478–485
- Dancette, J., Audet, L. & Jay-Rayon, L. (2007). Axes et critères de la créativité en traduction. *Meta*, 52(1), 108–122. <https://doi.org/10.7202/014726ar>
- Fontanet, M. (2005). Temps de créativité en traduction. *Meta*, 50(2), 432-447. <https://doi.org/10.7202/010992ar>
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5, 444-454. <https://doi.org/10.1037/h0063487>
- Guilford, J. P. (1967). *The Nature of Human Intelligence*, New York, McGraw-Hill, Inc.
- Guilford, J. P. (1975). Creativity: A Quarter Century of Progress. In I. A. Taylor, & J. W. Getzels, (Eds.), *Perspectives in Creativity*. Chicago: Aldine Publishing Co.
- Hewson, L. (2017). Les paradoxes de la créativité en traduction littéraire. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 62(3), 501-520. <https://doi.org/10.7202/1043945ar>
- Runco, M., & Jaeger, G. (2012). The Standard Definition of Creativity. *Creativity Research Journal - CREATIVITY RES J*, 24, 92-96. <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.650092>
- Stein, M. I. (1953). Creativity and Culture. *The Journal of Psychology*, 36(2), 311-322. <https://doi.org/10.1080/00223980.1953.9712897>
- Mariaule, M. (2015). *Créativité, création et recreation en traduction : Un flou conceptuel*.
- Walia, C. (2019). A Dynamic Definition of Creativity. *Creativity Research Journal*, 31(3), 237-247. <https://doi.org/10.1080/10400419.2019.1641787>

Weisberg, R. (2015) On the Usefulness of “Value” in the Definition of Creativity. *Creativity Research Journal*, 27:2, 111-124

2. Théorie interprétative de la traduction

Ciobâcă, C.-E. (2020). Pour une approche interprétative dans la traduction littéraire : Traduire Guy de Maupassant. *FORUM. Revue Internationale d'interprétation et de Traduction / International Journal of Interpretation and Translation*, 18(1), 1-25. <https://doi.org/10.1075/forum.19009.cio>

Israël, F. (1990). Traduction littéraire et théorie du sens. In *Études traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch*, éd. par Marianne Lederer. Paris: Lettres modernes Minard, 29–43.

Israel, F. (1994). La créativité en traduction ou le texte réinventé. *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción: 24-29 de febrero de 1992, 1994*, ISBN 84-7491-486-8, pages. 105-117, 105-117. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5309913>

Lederer, M. (1976). Synecdoque et traduction (Synedoché and Translation). *Études de Linguistique Appliquée*, 24, 13-41.

Lederer, M. 1997. La théorie interprétative de la traduction : un résumé. *Revue des lettres et de la traduction*, 3, 11–20.

Lederer, M. (2003). Le rôle de l'implicite dans la langue et le discours : – Les conséquences pour la traduction et l'interprétation. *FORUM Revue internationale d'interprétation et de traduction / International Journal of Interpretation and Translation*, 1, 1-12. <https://doi.org/10.1075/forum.1.1.01led>

Lederer, M. (2016). Pourquoi une cinquième édition d' *Interpréter pour traduire* de Danica Seleskovitch et Marianne Lederer? *FORUM. Revue internationale d'interprétation et de traduction / International Journal of Interpretation and Translation*, 14(1), 64-78. <https://doi.org/10.1075/forum.14.1.04led>

Lederer, M. (2016) Interpréter pour traduire – La Théorie Interprétative de la Traduction (TIT). In: *Équivalences*, 43e année-n°1-2, 2016. pp. 5-30.

Seleskovitch, D. (1987). La traduction interprétative. *Palimpsestes. Revue de traduction*, 1, Article 1. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.159>

3. Tradition épique

Bergez, D., Lauvergnat-Gagnière, C., Paupert, A., Stalloni, Y., & Vannier, G. (2020). La chanson de geste. In *Précis de littérature française: Vol. 5e éd.* (p. 34-37). Armand Colin. <https://www.cairn.info/precis-de-litterature-francaise--9782200626457-p-34.htm>

Bonnechere, P., & Cursaru, G. (2015). *La catabase dans le monde grec entre son passe et son avenir*. 83, 3-13.

Hentsch, T. (2005). *III. Gilgamesh ou la condition humaine*. Presses de l'Université de Montréal. <https://books.openedition.org/pum/https://books.openedition.org/pum/14244>

Lambin, G. (1999). Du genre épique. In *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce* (p. 13-26). Presses universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/35243>

Létoublon, F. (1983). Défi et Combat dans l'Iliade. *Revue des Études Grecques*, 96(455), 27-48. <https://doi.org/10.3406/reg.1983.1355>

Molinié, G. (2011). Chapitre VII. Pédagogie de la stylistique. Dans : , *Éléments de stylistique française* (pp. 139-169). Paris cedex 14: Presses Universitaires de France.

Mueller, M. (1969). « Paradise Lost » and the « Iliad ». *Comparative Literature Studies*, 6(3), 292-316.

Nelis, D. P. (2011). Didactic voices in Vergil's Aeneid. In *Vox poetae : Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine : Actes du colloque organisé les 13 et 14 novembre 2008 par l'Université Lyon 3* (p. 275-283). De Boccard. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:116397>

Stanford, W. B. (1982). Astute Hero and Ingenious Poet : Odysseus and Homer. *The Yearbook of English Studies*, 12, 1-12. <https://doi.org/10.2307/3507394>

Steadman, J. M. (1976). The Idea of Satan as the Hero of "Paradise Lost." *Proceedings of the American Philosophical Society*, 120(4), 253–294. <http://www.jstor.org/stable/986321>

4. Intertextualité, terreau de continuité esthétique, compréhension textuelle

Bernard, F. (2017). Chapitre 1. Modèles cognitifs de la compréhension de textes. In *Les mécanismes de la lecture* (p. 1-22). De Boeck Supérieur. <https://www.cairn.info/les-mecanismes-de-la-lecture--9782353273829-p-1.htm>

Kristeva, J. (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman in *Critique*, t. XXXIII, n° 239 (avril) p. 438-465

Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, p. 84-85

Labasse, B. (2016). Le statut des schémas cognitifs dans la production et la réception discursives. *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 171-172, Article 171-172.

Limat-Letellier, N. (1998). Historique du concept d'intertextualité. In Miguet-Ollagnier, M., & Limat-Letellier, N. (Eds.), *L'intertextualité*. Presses universitaires de Franche-Comté. doi :10.4000/books.pufc.4507

5. Œuvres citées

Brown, P. (2014). *Red Rising*. Hodder Paperback.

Brown, P. (2015). *Golden Son*. Hodder Paperback.

Brown, P. (2016). *Morning Star*. Hodder Paperback.

Brown, P. (2018). *Iron Gold*. Hodder Paperback.

Homère (1972). *Iliade* (traduit par Mario Meunier). Paris : Le Livre de Poche.

Virgile. (2014) *Énéide*. Traduction d'André Bellesort. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits ». http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Virgile_Eneide.pdf

6. Sites web

Reed, T. (2021). *How the iconic landing pose became a superhero staple*. New York Post. <https://nypost.com/2021/07/08/black-widow-pokes-fun-at-classic-superhero-landing-pose/>

60 seconds of no-look attacks :

https://www.youtube.com/watch?v=TcflrW9kuz4&ab_channel=supercutonline

7. Dictionnaires et encyclopédies

Grand Robert de la langue française. (s.d.) Créativité. Dans *Le Grand Robert en ligne*. Consulté le 4 mai 2023

Grand Robert de la langue française. (s.d.) Épopée. Dans *Le Grand Robert en ligne*. Consulté le 13 mai 2023

Mounin, G. (1974). *Dictionnaire de la linguistique*. Presses universitaires de France.

François TRÉMOLIÈRES, « ÉPOPÉE, notion d' », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 13 mai 2023. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/epopee-notion-d/>

Annexe - proposition de traduction pour *Golden Son* (2015) (pp. 109 - 116)

« Enfin seuls, mon vieil ami », me dit Cassius avec un sourire désarmant.

Nous étions jadis comme des frères. Ce premier jour à l'Institut, nous avons partagé notre nourriture et fait la course. Nous avons pris d'assaut la Maison de Minerve ensemble. Il avait tant ri lorsque j'avais volé leur cuisinière et Sevro leur étendard. Nous avons fendu les plaines au galop cette nuit-là, chevauchant à la faveur de lunes jumelles. Je me rappelle l'affliction dans son regard lorsqu'ils avaient capturé Quinn. Lorsque Titus, un autre fils de mon peuple, l'avait couvert de coups et de pisse. J'avais pleuré pour lui, lorsque nous étions frères, avant que tout ne s'effondre.

La neige tombe toujours.

Elle dépose ses flocons au goût de cannelle et d'orange sur les boucles de Cassius. Sur ses puissantes épaules. C'est dans la neige qu'il m'a affronté la dernière fois. C'est là qu'il a enfoui de l'acier rouillé dans mes intestins et m'a laissé agoniser dans mes propres souillures. Je n'ai pas oublié la torsion qu'il avait imprimée à son arme pour s'assurer que la blessure ne se referme pas.

Sa lame est toute d'ébène aujourd'hui.

Le razor sinue devant lui. Dans sa forme solide, la lame peut prendre la forme d'une épée courte d'un peu plus d'un mètre, et peut atteindre plus du double de cette longueur grâce à l'impulsion chimique qui traverse sa structure moléculaire au moyen d'un bouton sur la poignée, ce qui permet de la déployer comme un fouet cinglant. Des marques dorées sont gravées le long du tranchant de l'arme, chantant les hauts faits de sa famille. Les conquêtes de

sa maison et les Triomphes en son honneur. Une lignée ancienne. Arrogante. Puissante. Ma lame est nue, vierge de fioritures.

« Ainsi, j'ai pris ce qui était tien, dit-il en se rapprochant et en désignant Mustang du menton.

- Elle n'a jamais été à moi, fais-je en riant, et elle ne t'appartient certainement pas. »

Le dos courbé sous son crâne chauve et empêtré dans ses robes, le prêtre Blanc s'avance.

« Mais je l'ai prise, moi, comme jamais tu ne l'as prise, fait-il en baissant la voix de sorte à ce que nous soyons les seuls à entendre. Je me demande s'il t'arrive de penser, seul sur ta couche la nuit, au plaisir que je lui donne ? Cela te fâche-t-il que ses baisers n'aient pour moi nul secret ? Que ma paume sur sa nuque sache susciter ses soupirs ? Ou que ce soit mon nom et non le tien qui affleure à ses lèvres gémissantes ? » ajoute-t-il lorsque je ne réponds rien.

Cassius ne rit pas. Peut-être abhorre-t-il ce qu'il dit, mais il pourrait dire n'importe quoi pour me blesser. À bien des égards, il n'est pas un homme odieux. Mais c'est *pour moi* qu'il doit l'être.

« D'ailleurs, pas plus tard que ce matin-même, elle gémissait lorsque j'étais en elle.

- Que dirait Julian s'il pouvait te voir maintenant ? je demande.

- Il ferait écho à Mère et me supplierait de te tuer.

- Ou peut-être pleurerait-il le diable que tu es devenu ? »

Il déroule son razor et active son égide. Le mien bourdonne lorsque je l'allume, et le bouclier d'énergie transparent, irisé de reflets bleu électrique sur sa surface ovale et légèrement convexe, se déploie depuis le gant de ma main gauche. L'égide, trente centimètres de long sur

soixante de large, fait fondre la neige lorsque le bouclier passe près du sol. L'air se distord et forme une couronne autour de la lueur bleue.

« Nous sommes tous des diables » fait Cassius.

Son rire soudain flotte tel un ruban de soie emporté par la brise.

« Ça a toujours été ton problème, Darrow. Tu as une idée surfaite de ta propre personne. Tu penses pouvoir préserver une sorte de moralité quelque part en toi, comme si tu étais meilleur que nous, alors qu'en vérité, tu es plus insignifiant. À toujours jouer dans une cour où tu n'auras jamais ta place, avec des gens dont tu ne seras jamais l'égal.

- J'ai bien plus qu'égalé Julian.

- Bâtard. »

Comme un torrent furieux que les digues ne sauraient retenir plus longtemps, ainsi Cassius déferle contre moi, les traits déformés par un mugissement silencieux, m'ébranlant avant même que le Blanc n'ait pu donner sa bénédiction.

On tente de nous arrêter à grands cris, mais les hurlements des razors noient la clameur dans les regards écarquillés, subjugués par les plaintes meurtrières de l'acier sous les pleurs indolents de la neige.

Il a recours aux principes du *kravat*. Quatre secondes de violence précise et cinétique, repli. Observation. Assaut.

En cet instant étrangement suspendu, notre tumulte n'a d'égal que le silence absolu qu'il trouble. L'inquiétante et perçante mélodie qui chuinte dans les méandres du fouet. Le

vrombissement de l'acier rigide. L'éclat incandescent des égides qui s'embrasent sous les assauts des *razors*. Les craquements de la neige et les crissements du cuir.

L'ire de Cassius ne ternit en rien sa forme parfaite. À fleur de terre, jamais ses pieds ne croisent ; ses hanches sinuent lorsqu'il se fend pour déverser ses salves compactes. Son souffle est mesuré, régulier.

Telle une vague qui vient s'écraser sur la grève, son fouet cingle vers moi, puis Cassius rigidifie la lame et décoche un revers ascendant, visant mon entrejambe.

Ses mouvements sont rapides, des éclats vifs et fugaces affutés par la pratique, des élans furtifs aiguisés par ses maîtres et par les Lames de la Société. Il n'est pas difficile de comprendre comment il a pu dévaster ses adversaires depuis sa plus tendre enfance, comment il m'a étripé à l'Institut. C'est parce que ses ennemis combattent comme lui, mais plus lentement. Je ne combats pas comme eux. J'ai appris cette leçon.

C'est à lui d'apprendre, maintenant.

« Tu as travaillé, me dit-il. Tu arrives à suivre une série de six coups », ajoute-t-il en reculant. Il fond sur moi, une feinte haute, puis taille au ras du sol pour faucher / dérober mes chevilles.

« Tu n'en restes pas moins un novice. »

Il déchaîne une rafale de sept coups et m'embroche presque l'épaule droite. J'ai beau reconnaître la séquence d'engagement, un battement de cils sépare toujours sa vitesse de la mienne. J'en réchappe à grand peine, plongeant pour éviter un estoc au dernier moment. Deux séries de sept se succèdent rapidement, la dernière manquant de peu de m'achever. Mon genou

se dérobe sous moi. Haletant, je laisse mon regard parcourir les invités assemblés autour de nous.

« Tu entends ça ? » demande-t-il. Au silence ne répondent que le vent et les palpitations de mon cœur.

« C'est ainsi que résonne la fin pour ceux qui meurent seuls. Nulle âme pour te pleurer. Nulle âme pour s'en soucier. / Personne pour te pleurer. Personne n'en aura cure.

- Arcos pleurera » je murmure.

Cassius se raidit.

« Qu'as-tu dit ?

- Lorn au Arcos pleurera si son dernier élève venait à mourir » dis-je en faisant tomber le masque pantelant et en me redressant fièrement.

Cassius me regarde comme s'il avait vu un fantôme. Il hésite, tout comme ceux qui entendent mes mots.

« Alors que tu mangeais, je m'entraînais. Alors que tu buvais, je m'entraînais. Alors que tu t'adonnais au plaisir, je m'entraînais. Depuis les semaines qui ont suivi l'Institut jusqu'aux jours qui ont précédé l'Académie, je m'entraînais.

- Lorn au Arcos n'accepte aucun élève, siffle Cassius, aucun depuis trente ans.

- Il a fait une exception.

- Mensonges.

- Vraiment ? répliqué-je en riant. Penses-tu que je suis venu ici pour me faire tuer ? Penses-tu avoir un quelconque droit sur ma vie ? Non, Cassius. Je suis venu ici pour t'abattre devant des parents. »

Il recule et ses yeux cherchent son père et Karnus. J'incline la tête vers lui.

« Allons donc, mon frère. Ne souhaites-tu pas voir ce que vaut véritablement ma lame? »

Cassius se fige, telle la biche pétrifiée lorsqu'elle discerne les épaules voutées d'un fauve tapi dans la ténèbre muette d'une nuit noire. Le carnivore nocturne se ramasse, s'élançe et se meut avec l'efficacité primitive du prédateur qui se coule dans les ombres primordiales, aussi silencieux que l'obscurité elle-même, pour fondre sur sa proie ; de même je me rue sur Cassius. Les mots de Lorn me reviennent à l'esprit.

Un fou tire sur les feuilles. Une brute s'attaque au tronc. Un sage déterre les racines.

Alors je lui taille les jambe et déverse une série d'assauts. Non pas pendant quatre secondes, comme l'enseignent les Ors. Mais pendant sept. Puis six, pour changer et rompre le motif. Douze coups par série.

Sa défense est précise. Et si je combattais comme il me l'a appris, il me tuerait. Mais c'est mon oncle qui m'a appris à bouger, et une légende qui m'a appris à tuer.

Je me déchaîne et virevolte, quitte le sol et m'abats sur lui tel un ouragan qui le fracasse, le ravage et le dévaste. Et lorsqu'il attaque, je me courbe sur le côté jusqu'au moment où je peux le briser, comme me l'a enseigné Lorn au Arcos. Bouger dans un cercle. Ne jamais se replier vers l'arrière. Aucune ouverture ne se présente pour attaquer lorsqu'un homme se laisse acculer. Utiliser la force de l'autre pour créer de nouveaux angles. Évoluer avec fluidité autour de lui. La *Voie du Saule*. Aussi joli et limpide qu'une chanson de printemps en défense, puis

cinglant et atroce comme les branches d'un saule au plus profond de l'hiver, lorsque les vents glacials déferlent des montagnes en hurlant.

En moi, le Rouge rencontre l'Or.

Ma lame alterne entre le fouet et la fauche. Lame incurvée en un battement de cils. Elle rencontre son épée avec fracas et l'égide sur son bras gauche crépite sous la force de mes coups. Cassius chancelle. C'est un champion qui se fait tabasser par un bagarreur de caniveau.

Je ris. Je ris comme un fou tandis que des exclamations choquées s'élèvent de la foule autour de nous ; certains se mettent à hurler lorsque je frappe si fort l'égide de Cassius qu'il surcharge. Le bouclier sur son bras crache des étincelles et je lui lacère l'avant-bras, le coude, la rotule, la cheville. Je lui zèbre le visage d'un revers vertical. Je m'arrête, recule avec fluidité et tiens la pose tandis que mon fouet sinue pour retrouver la forme incurvée de la fauche. Lame. Ceux qui regardent n'oublieront jamais ce moment.

Les femmes hurlent pour Cassius. Des amours de jeunesse qui regardent à présent l'homme avec lequel elles ont grandi, cet homme dont elles ont partagé la couche, celui qui les laissa avec des promesses déçues et la pensée qu'elles venaient de laisser filer le meilleur de sa génération. Elles regardent leur champion, réduit à une masse sanguinolente par un autre homme.

Je le traîne dans la honte. Mais c'est pour une bonne raison. Tout ça pour faire bouillir cette haine qui couve entre les Bellona et les Augustus afin de mener à la guerre.

Je rôde dans le cercle comme un lion en cage et finis par m'arrêter devant l'Imperator Bellona.

« Votre fils va mourir » dis-je férocement, à quelques centimètres de son visage. C'est un homme épais, à la mâchoire carrée et l'air bon sous une barbe pointue. Ses yeux brillants promettent des larmes. Il ne dit rien. C'est un homme plein de noblesse, il suivra par conséquent la voie que lui dicte l'honneur, même si cela signifie qu'il regardera son fils préféré mourir.

Même au cœur de ma rage, je ressens de la honte. Je ressens l'horreur d'être celui qui sort de l'ombre pour dévaster une famille.

« Vous contenterez-vous de regarder ? » dis-je d'une voix forte en m'adressant aux Bellona. La femme de l'Imperator ne s'embarrasse pas de la même noblesse. Au bord de la crise de nerfs, son regard accusateur foudroie la Souveraine. Je sais ce qu'elle veut.

Je reviens vers Cassius. Ils n'auront d'autre choix que de regarder avec impuissance. Comme j'ai regardé Eo.

« Dame Bellona, êtes-vous assez noble pour voir votre Cassius mourir ? Êtes-vous assez noble pour voir son existence réduite à néant ? » Ses lèvres se retroussent et elle chuchote à l'intention de Karnus, de Cagney.

« Est-ce là toute la force de la Maison Bellona ? Des moutons dociles qui regardent le loup pénétrer dans l'enclos ? »

Ma démonstration théâtrale est pour ceux qui ont le sang chaud. Cassius essaie de se battre. Il chancelle lorsque je lui taillade la rotule, s'effondrant à quatre pattes dans la neige avant d'essayer désespérément de se relever. Son sang fait une tache sombre dans la neige. C'est comme ça qu'il a tué Titus. Lentement. Il panique, ses yeux cherchent sa famille, il sait que c'est la dernière fois qu'il les verra. Ils n'ont pas de Vallée. Cette vie est leur paradis. En dépit de tout, c'est triste à voir et j'ai pitié de lui. (...)

Je fais volte-face vers Cassius. Il lève sa lame. Il ne m'a pas laissé me rendre dans la boue de l'Institut. Il sait que je ne le laisserai pas se rendre maintenant. Il blêmit lorsque je me rue sur lui. Il pense à tout ce qu'il s'apprête à perdre. À quel point sa vie est précieuse. Un Or, jusqu'à la fin. Certains me crient de m'arrêter, hurlant que c'est déloyal.

C'est tout, sauf déloyal.

Eux, m'auraient laissé mourir.

Cassius allonge un coup vers ma gorge. C'est une feinte : il fait cingler son fouet vers le bas, visant ma jambe pour l'enserrer. Il s'attend à ce que je me rétracte. Je fonce droit sur lui, épousant la courbe de son attaque ; je bondis par-dessus sa tête dans la gravité faible et envoie mon fouet vers l'arrière sans regarder. Mon arme s'enroule autour de son bras droit déployé. J'appuie sur le bouton qui fait se contracter la lame du razor, et avec le craquement d'une branche qui se brise en hiver, je prends le bras armé de Cassius au Bellona.

Silence et cris se partagent la Place de Sang. Je reste immobile un long moment. Lorsque je me retourne, Cassius est toujours debout, vacillant, il n'en a plus pour longtemps. Personne ne bouge lorsqu'il s'effondre. Son père est silencieux, le regard rivé sur le sol.

Traduction de l'anglais par Adrien Jaonina Rakotondrajao