

Huitième année, Numéro 19, printemps-été 2014, publiée en automne 2014

La traduction des références musicales et littéraires dans un corpus de romans irlandais contemporains

BEAUJARD Marion

Doctorante contractuelle

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

E-mail : marion.beaujard@univ-paris3.fr

(Date de réception : 09/07/2014 - date d'approbation : 04/09/2014)

Résumé

Cet article se propose de comparer les approches de plusieurs traducteurs concernant le transfert des références culturelles, et plus spécifiquement des références à la musique et à la littérature dans un corpus de cinq romans irlandais contemporains (*A Long Long Way* de Sebastian Barry, *The Family on Paradise Pier* de Dermot Bolger, *A Star Called Henry* de Roddy Doyle, *Fools of Fortune* et *The Silence in the Garden* de William Trevor). Nous comparerons les différentes stratégies mises en œuvre par les cinq traducteurs et nous interrogerons sur la manière dont ces références musicales et littéraires sont transférées dans la langue-culture d'arrivée. Nous verrons que, malgré la proximité des romans en terme de contexte historique et géographique, et donc de cadre de référence culturelle, les traducteurs n'ont pas forcément privilégié les mêmes aspects de ces références, hésitant entre report, traduction littérale et utilisation de l'équivalent d'usage.

Mots-clés : Roman Irlandais Contemporain, Intertextualité, Traduction, Analyse Contrastive, Références Culturelles.

Introduction

Toute traduction implique une traversée, un passage, non seulement à travers des barrières linguistiques, mais également à travers des barrières culturelles, puisque ce passage doit permettre au lecteur du texte traduit de comprendre le texte en tant qu'il s'intègre dans un contexte culturel, avec ses normes, ses usages, ses références. Or, ce déplacement peut s'opérer de différentes manières : le traducteur va-t-il choisir d'amener le lecteur cible à la culture de l'Autre, procédant ainsi à ce que J.-L. Cordonnier qualifie de décentrement et enrichissant du même coup la culture d'arrivée? Va-t-il au contraire préférer amener la culture de l'Autre au lecteur cible en la simplifiant et en l'adaptant afin d'en rendre la compréhension plus aisée? Ou bien va-t-il osciller entre ces deux pôles ? Nous nous proposons d'étudier ce passage tel qu'il s'effectue à la traduction des références musicales et littéraires dans un corpus de romans. Par références musicales et littéraires, nous entendons toute mention d'un auteur, d'un chanteur ou d'un compositeur, d'un titre d'œuvre littéraire ou musicale, et tout extrait tiré d'un ouvrage littéraire ou d'une chanson, c'est-à-dire à la fois les références au sens strict, les citations et les allusions, qui relèvent de l'intertextualité au sens étroit selon Gérard Genette. Si à travers ces références les auteurs visent la reconnaissance par leurs lecteurs d'une connaissance partagée, la perception d'une certaine complicité culturelle, leur traduction constitue un défi tout particulier lorsque l'œuvre citée par l'original n'est pas familière à la culture d'arrivée, le lecteur cible ayant un univers de référence très différent. Se pose la question de savoir ce qui, de ces références de diverses natures, va passer dans la traduction française : leur sémantisme ? La manière dont elles sont à comprendre dans le contexte de l'œuvre qui les cite, la façon dont elles s'inscrivent dans un réseau d'intertextualité ? Leur style, leur prosodie, leurs connotations ? Ou bien, si elles sont reportées, leur caractère étranger, leur authenticité aussi ?

Le corpus d'analyse se compose de cinq romans irlandais et de leur traduction en français : *A Long Long Way* de Sebastian Barry (2005), *The*

Family on Paradise Pier de Dermot Bolger (2005), *A Star Called Henry* de Roddy Doyle (1999) et deux romans de William Trevor, *Fools of Fortune* (1983) et *The Silence in the Garden* (1988). Ils ont pour point commun d'être relativement contemporains, publiés entre 1983 et 2005, et d'être des romans historiques dont l'intrigue se déroule à la même période en Irlande, à savoir la première moitié du vingtième siècle. Il s'agit d'une période très troublée pour le pays, agité tour à tour par l'insurrection de 1916, la guerre d'indépendance, la partition et la guerre civile, sans oublier les deux conflits mondiaux. Ce cadre historique partagé garantit la présence d'un socle de références culturelles communes aux cinq romans et rend ainsi plus intéressante l'analyse de la traduction de ces références puisqu'il est possible de procéder à une étude contrastive des approches des traducteurs.

Après une analyse rapide de la nature de ces références, ainsi que des fonctions qu'elles remplissent dans l'économie des romans, nous nous proposons d'observer la manière dont elles sont traduites. Nous verrons que les traducteurs n'ont pas toujours privilégié les mêmes aspects ni opté pour les mêmes solutions, hésitant entre report, traduction directe et équivalence. Pour citer Jean Szlamowicz :

«Entre ostentation et gommage de l'écart, ce qui travaille, c'est la tension entre la familiarisation et la conservation de l'étrangeté. [...] Le traducteur est alors interpellé par le choix linguistique qu'il doit faire sur le plan culturel : celui de l'effacement de l'opacité ou de son rappel.» (Szlamowicz, 2011 : 9-10).

Ainsi, si la traduction est passage, nous pourrions nous interroger sur la nature de ce qui passe, ou non, en français, et sur la manière dont s'opère ce passage.

Nature et fonction des références littéraires et musicales dans le corpus

Ces références ne sont pas toutes du même type : pour reprendre les

termes de G. Genette, elles peuvent ou non être *littérales* d'une part, c'est-à-dire que le signifiant d'origine est intégré au texte sans aucune modification, et *déclarées* d'autre part, c'est-à-dire accompagnées de marques qui signalent explicitement leur origine allographe. Par ailleurs, elles sont plus ou moins complètes et explicites : là où certaines citations et allusions sont accompagnées de références au sens strict, c'est-à-dire d'indices permettant d'identifier l'œuvre citée, comme son titre ou le nom de l'auteur, d'autres ne sont accompagnées d'aucune information et seront plus difficiles à reconnaître pour un lecteur non initié. Face à ces différentes formes de références, les traducteurs ne seront pas confrontés aux mêmes difficultés et n'adopteront pas nécessairement les mêmes stratégies.

Une bonne partie des références renvoie à la littérature et à la musique irlandaise, avec des références à des auteurs comme Yeats, Goldsmith, Maria Edgeworth, Shaw, à des chants rebelles et ballades irlandaises comme «The Soldier's Song» ou «Brian O'Linn» ainsi qu'à des chansons de paroliers tels que John McCormack ou Thomas Moore. Cependant, on trouve également un certain nombre de références extérieures à l'Irlande, fréquemment britanniques ou américaines mais aussi canadiennes, russes, françaises, italiennes... Les références à la littérature et à la musique irlandaises ancrent les récits dans l'espace culturel irlandais ainsi que dans l'histoire de ce pays, notamment à travers tous les chants rebelles qui renvoient à la lutte pour l'indépendance. Quant aux références étrangères, elles inscrivent ces récits dans un cadre plus large, plus international, en accord avec la démarche post-nationaliste de la plupart des auteurs. Les romans de Barry et de Bolger sont les plus cosmopolites en ce qu'une partie, voire une large partie, de l'intrigue se déroule à l'étranger : *A Long, Long Way* se déroule en Belgique et en France pendant la Grande Guerre et on y trouve des chansons de soldats comme «It's a Long Long Way to Tipperary», qui a d'ailleurs donné son titre au roman ; une partie de l'intrigue de *Paradise Pier* se passe en Espagne, en Grande-Bretagne et en Russie, et l'on y trouve des références littéraires et musicales liées à ces différentes cultures. À l'opposé, les deux

romans de Trevor sont centrés sur l'Irlande, et plus étroitement sur *labig house* où vivent les personnages dans la campagne du comté de Cork. Dans ces romans plus irlando-centrés, les références musicales et littéraires sont majoritairement irlandaises. Quant au roman de Doyle, il représente un certain juste milieu.

En lien avec le caractère irlandais ou étranger des références et dans la perspective de la traduction, se pose la question de savoir dans quelle mesure ces références sont partagées par les lecteurs irlandais et francophones. Si certaines renvoient à des auteurs, à des chanteurs ou à des œuvres particulièrement célèbres et dont le traducteur pourra donc supposer que le public francophone les connaît (*L'Idiot* de Dostoïevski, la poésie de Whitman ou de Wordsworth, l'«Ave Maria»), ce ne sera pas le cas d'autres références plus marginales ou plus spécifiques, notamment à l'Irlande, dont la culture est peut-être moins connue des francophones que la culture américaine ou britannique. Enfin, dernière différence, certains romans, comme ceux de Doyle et de Bolger, sont extrêmement riches en références littéraires et musicales, tandis que d'autres, notamment ceux de Trevor, le sont beaucoup moins. Ces distinctions sont à mettre en lien avec les fonctions jouées par ces différentes références dans les romans, que nous allons survoler avant de nous tourner vers leur traduction.

En premier lieu, la quasi-totalité de ces références sont authentiques en ce sens qu'elles existent dans la réalité extra-fictionnelle. Leur intégration aux récits permet donc de rattacher l'univers fictionnel de ceux-ci à la réalité historique en greffant dans le texte des bribes de réel. Les chansons de guerre fréquemment mentionnées dans *A Long Long Way* recréent une certaine réalité de ce conflit. De la même manière, dans *Paradise Pier*, les références précises à la musique de l'époque permettent de plonger les lecteurs dans l'atmosphère de la période : chaque chapitre est daté et on y trouve des chansons américaines comme «I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate», «Ain't She Sweet» ou encore «A Gal in Calico», qui correspondent toujours précisément à l'année évoquée et ont été choisies parce qu'elles

sont représentatives de ce qu'écouterait la jeunesse aristocratique en Irlande et à Londres dans la première moitié du vingtième siècle.

En outre, le fait que les personnages du roman de Bolger, issus de l'aristocratie protestante en Irlande, soient très au courant de l'actualité musicale et littéraire internationale contribue à la représentation de leur identité de classe dans le roman, de la même manière que les fréquentes références aux hymnes protestants qu'ils affectionnent. À travers un certain nombre de références littéraires, ils sont également rattachés au mouvement du *Gaelic Revival* en vogue à l'époque parmi les élites irlandaises. Par exemple, le père écrit une symphonie intitulée *Tír na n-Og*, la terre de l'éternelle jeunesse de la mythologie irlandaise. De la même façon, dans *Fools of Fortune* de Trevor, le jeune Willie, issu lui aussi de l'aristocratie protestante, travaille sur la traduction d'un extrait des *Commentaires sur la Guerre des Gaules* de César, dont une citation en latin est donnée, référence qui trahit un certain type d'éducation. Ces références littéraires et musicales participent donc de la représentation par Bolger et Trevor d'une élite protestante instruite et cosmopolite.

Mais cette composante identitaire des références n'est pas limitée à l'identité de classe. Benedict Anderson, dans son ouvrage sur les communautés imaginées du nationalisme, rappelle la forte composante identitaire présente dans certaines chansons et certains textes littéraires :

«[I]l existe une forme particulière de communauté contemporaine que seul suggère le langage – surtout sous la forme de la poésie et des chansons [...]. Si banals que soient les mots, si médiocres que soient les airs, les chanter c'est faire l'expérience d'une certaine simultanéité : des gens qui ne se connaissent absolument pas fredonnent les mêmes vers sur la même mélodie. L'image : l'unissonance [...], réalisation physique en écho de la communauté imaginée.» (Anderson, 2002 : 148-9)

En Irlande, les ballades et chansons populaires sont considérées comme

l'une des pierres angulaires de l'identité irlandaise, et dans les romans, la mention de certaines de ces œuvres participe de la représentation d'une communauté précise. Par exemple, les chants rebelles suscitent un fort sentiment d'appartenance au sein de la communauté irlandaise, du moins la communauté républicaine irlandaise. Dans *A Star Called Henry*, les chansons populaires comme «Brian O'Linn» fédèrent les Dublinois des taudis, et les chansons comme «Tipperary» ont le même effet chez les soldats de la Grande Guerre. Ces œuvres participent de la construction de l'identité irlandaise représentée dans les romans. Par ailleurs, dans le contexte historique de la lutte pour l'indépendance irlandaise, certaines références peuvent aussi servir le programme idéologique de l'auteur. Ainsi, comme le souligne Charlotte Jacklein, le traitement que fait Doyle des chants rebelles participe de son approche révisionniste de l'histoire irlandaise :

«Music exerts a powerful ability to instigate and to document social change; songs are a significant means of communicating historical events and political sentiments. Roddy Doyle's 1999 novel *A Star Called Henry* forcefully interrogates the tenets of traditional Irish history and identity. Throughout the novel, Doyle's systematic use of Irish folk song, street ballads, and other music serves to demonstrate the ambiguous and potentially negative force of a mythologized past and identity.»(Jacklein, 2005: 129-130)

Elle poursuit en indiquant que si la musique est parfois présentée comme une force positive dans le roman, elle y constitue aussi et surtout une force négative qui simplifie la réalité. Et en effet, Doyle présente l'écriture de ballades comme «The Wearing of the Green», «The Boys of Kilmichael» ou «God Save Ireland» ou «The Last Poem of Thomas Ashe» comme une manipulation de l'histoire qui crée et glorifie des héros dans le but de construire un mythe nationaliste justifiant l'usage de la violence dans la lutte pour l'indépendance. Ainsi, les références musicales dans *A Star Called*

Henry contribuent aussi à la déconstruction de l'identité traditionnelle irlandaise opérée par Doyle.

Plus subtilement, les références littéraires et musicales permettent aux auteurs de développer des réseaux sous-jacents de signification : ainsi, les poèmes de Wordsworth cités dans *Coups du Sort* développent le motif des jardins et le thème de l'âge d'or perdu, tous deux centraux au roman. De même, le révisionnisme de Doyle passe aussi par la critique du machisme du mouvement nationaliste de l'époque. Or, le personnage de Granny Nash est une lectrice compulsive qui ne lit que des romans écrits par des femmes. Un examen plus attentif permet de se rendre compte que tous les romans cités racontent l'histoire de femmes fortes, voire que ce sont des ouvrages féministes. Si Doyle a visiblement sélectionné des titres très descriptifs pour que le lecteur, même sans faire de recherches, puisse détecter ce réseau sous-jacent (*Mountain Charley, or the Adventures of Mrs E.J. Guerin, Who Was Thirteen Years in Male Attire* ou encore *Behind the Scenes, or, Thirty Years a Slave and Four Years in the White House*), et si certains ouvrages sont très connus (*A Vindication of the Rights of Women*), d'autres, comme *Letters of a Javanese Princess*, sont moins explicites et/ou reconnaissables et passeront donc peut-être davantage inaperçus. Pourtant Kartini est une pionnière dans le domaine du droit des femmes en Indonésie. La question de la traduction de ces titres est donc particulièrement intéressante.

Ces références peuvent enfin jouer un rôle stylistique, notamment les citations et les paroles de chansons, en rythmant le texte et en le poétisant. Elles remplissent donc de multiples fonctions dans l'économie des cinq romans : voyons à présent si les traducteurs en ont tenu compte et comment ils ont rendu ces références en français. Nous ne nous intéresserons pas ici aux noms d'auteurs et de chanteurs, pour la simple raison qu'ils sont systématiquement reportés et ne font l'objet d'aucune explicitation, omission ou déformation autre que les modifications orthographiques qui accompagnent le passage de certains patronymes de l'anglais vers le français.

Traduire les titres d'œuvres

Penchons-nous d'abord sur la traduction des titres d'œuvres, éléments importants en ce qu'ils sont censés convoquer un texte tout entier. Les choix des traducteurs dépendent entre autres du degré de célébrité de l'œuvre en question. Si une œuvre est connue à l'extérieur de ses frontières, son titre a souvent un équivalent d'usage en français. Lorsque c'est le cas, les traducteurs ont le plus souvent utilisé cet équivalent admis, notamment pour les œuvres littéraires ayant une traduction française. Il arrive aussi qu'une chanson ou un texte équivalent existe dans la langue-culture d'arrivée, avec le même type de connotations, même s'il ne s'agit pas exactement de la même œuvre. Par exemple, «The Last Post» est traduit par «La sonnerie aux morts» à plusieurs reprises. Si la première est utilisée dans les armées du Commonwealth et la seconde dans l'armée française, toutes deux se jouent lors de funérailles militaires ou pour commémorer des batailles. En revanche, elles ne convoqueront pas exactement la même mélodie pour les Irlandais et les Français.

Il arrive cependant que les équivalents admis ne soient pas utilisés. Considérons les exemplaires suivants :

1.	They had all heard the stories of the lads on both sides at Christmas coming out of the trenches and singing together, and playing a bit of football, and exchanging black sausages and plum puddings, and singing, and now they all knew that 'Silent Night' was called 'StilleNacht' in German. (LLW 17)	Ils avaient tous entendu les histoires des gars des deux camps qui, à Noël, étaient sortis des tranchées, avaient chanté ensemble, avaient un peu joué au football, avaient échangé des saucisses noires et des puddings, toujours en chantant, et ils savaient tous maintenant que «Silent Night» se disait «StilleNacht» en allemand. (LLC 26)
2.	' <i>A Vindication of the Rights of Women</i> ', read Granny Nash. 'I'll hang on to this one', she said. (SCH 164)	– <i>Une démonstration à l'appui des droits des femmes</i> , déchiffra Grand-maman Nash. Celui-ci, je vais m'y accrocher, annonça-t-elle. (LHS 244)

Dans l'exemple 1, plutôt que de traduire «Silent Night» par son

équivalent français «Douce Nuit, Sainte Nuit», F. Levy Paoloni a choisi de reporter le titre anglais, peut-être parce que dans le contexte les soldats comparent ce titre anglais (d'ailleurs relativement transparent) au titre allemand et que la traductrice ne voulait pas perdre cette opposition linguistique en mettant le titre français dans la bouche d'un soldat irlandais. De la même manière, si *Vindication of the Rights of Women* est paru en français sous le titre *Défense des droits de la femme*, le traducteur de Doyle a préféré en faire sa propre traduction : *Une démonstration à l'appui du droit des femmes*, là où ailleurs il a utilisé l'équivalent admis. Peut-être a-t-il souhaité donner au texte de Wollestonecraft un titre plus emphatique afin de faire ressortir le réseau de signification sous-jacent mentionné plus haut, ou peut-être s'agit-il simplement d'une erreur de sa part. Si dans le premier cas le titre est sans doute suffisamment connu et transparent pour être reconnu par les lecteurs francophones malgré le refus de l'équivalent admis, c'est moins certain pour l'exemple 2 : le titre est plus long, l'écart entre l'équivalent admis et cette traduction originale est plus important, et l'ouvrage est par ailleurs peut-être moins largement connu que «Silent Night», d'autant plus que le nom de l'auteure n'est pas mentionné dans le co-texte. Dans les deux cas, ces solutions ponctuelles posent la question de la cohérence des choix traductifs à l'échelle du roman.

Les deux options utilisées ici au lieu de l'équivalent admis, report et traduction, correspondent aux alternatives sélectionnées par les traducteurs pour les chansons moins connues ou les œuvres non traduites en français. Comparons par exemple la traduction du titre d'un même chant rebelle, «The Soldier's Song», par les traducteurs de Doyle et Bolger :

3.	I scored at every <i>céilí</i> , sometimes two and three times before the night was over and we all had to stand for <i>The Soldier's Song</i> .(SCH177)	A chaque <i>céilí</i> , je mettais dans le mille, parfois à deux ou trois reprises avant la fin de la soirée, lorsque nous devions tous nous mettre au garde-à-vous pour <i>La Chanson du Soldat</i> . (LHS 262)
----	---	---

4.	Crossing Queen Victoria Street, Art found himself humming The Soldier's Song , the illicit anthem sung by rebels during the Easter Rising. (FPP 102)	En traversant Queen Victoria Street, Art s'aperçut qu'il fredonnait The Soldier's Song , un hymne interdit que chantaient les rebelles pendant l'insurrection de Pâques. (FJP 130)
----	---	---

Là où le traducteur de Doyle a traduit le titre, celui de Bolger a préféré le reporter sans explicitation. Chacun des traducteurs est ici fidèle à une stratégie cohérente tout au long du roman, à quelques exceptions près. Le traducteur de Doyle a traduit tous les titres de chanson et de livres, tout comme la traductrice de *The Silence in the Garden*, mais aussi celle de *Fools of Fortune*, qui cependant n'a traduit que les titres de chansons. La traduction des titres est donc l'option la plus répandue parmi les traducteurs du corpus, au risque d'inclure parfois des expressions et sonorités quelque peu franco-françaises : «Kelly the boy from Killane» devient «Kelly le P'tit Gars de Killane» (CS 45), «The Rakes of Mallow» devient «les Gais Lurons de Mallow» (CS 170). En faisant ce choix, le traducteur court ainsi le risque de naturaliser la référence, de l'ancrer dans l'espace culturel français plutôt que de permettre au lecteur cible de découvrir la culture irlandaise d'origine en reportant le titre.

Tout est question ici de ce que les traducteurs souhaitent privilégier dans le transfert, de l'effet qu'ils cherchent à susciter chez le lecteur francophone : ceux qui ont traduit les titres souhaitaient sans doute favoriser le transfert du sémantisme. Il est vrai que la compréhension du titre a parfois une importance : par exemple, on peut considérer qu'il est important que les titres de romans féministes chez Doyle soient compris des lecteurs. Cependant, d'autres titres ne sont pas du tout révélateurs de la teneur de l'œuvre en question et des connotations qui y sont associées. Dans ces cas-là, on peut se demander si leur traduction apporte réellement quelque chose ou s'il ne vaudrait pas mieux, comme Bernard Hoepffner dans *Toute la famille sur la jetée du Paradis*, opter pour le report, d'autant plus que le titre traduit est une création du traducteur qui ne renvoie directement à rien de

«réel». Dans tous les cas, il est évident que les connotations associées à certaines œuvres en Irlande ont moins de chances d'être reconnues du lecteur francophone, que le titre soit traduit ou reporté. Par exemple, un titre ou un extrait de ballade pourra permettre aux lecteurs irlandais de déterminer s'il s'agit d'un chant républicain ou unioniste, là où les francophones seront moins susceptibles de saisir ces subtilités. Nous sommes confrontés ici à ce que Fabrice Antoine appelle la dimension lexico-culturelle :

«ce qui, au-delà des mots [...] s'actualise spontanément chez le locuteur natif, [...] appartient au non-dit et [...] constitue [...] une sorte de valeur ajoutée aux mots». (Antoine, 1998 : 50)

Le choix du report révèle une volonté de préserver une trace du texte d'origine dans la traduction, d'autant plus que les italiques ressortent sur la page, attirant l'œil du lecteur vers ces bribes de langue anglaise. Il permet d'ajouter un peu de couleur locale, sans pour autant forcément faire pâtir la compréhension des lecteurs cibles. Par exemple, reporter le titre de ballades comme «The FoggyDew», dont certaines sont connues des francophones, peut permettre de leur évoquer l'Irlande, ne serait-ce que parce qu'il s'agit du nom de nombreux pubs irlandais, même s'ils ne comprennent pas la signification du titre, qui ici n'est peut-être pas l'élément le plus important. Cela va dans le sens de ce que prône J. Szlamowicz, qui a développé la notion de *traduction résiduelle*. Pour lui, il ne s'agit pas de laisser «telle quelle» une opacité à déchiffrer, chacun selon ses moyens», mais de rappeler cette opacité «en conservant des bribes de la langue source», soit parce qu'elles sont transparentes, soit en les citant entre parenthèses, ou encore en les accompagnants d'une périphrase :

«L'irréductible étrangeté n'est plus hors d'atteinte : elle est maintenue comme irréductiblement exotique mais ramenée dans l'ordre de l'appréhendable. L'étranger n'est plus étrange: sa singularité s'en trouve dans le même temps affirmée et élucidée.» Ainsi, la traduction

résiduelle «permet à la fois de souligner l'écart, de l'aménager et de communiquer littéralement, les mots de la langue source».
(Szlamowicz, 2011 : 10)

En ne traduisant pas des éléments dont la compréhension n'est pas indispensable et qu'une traduction ne rendrait pas plus facilement interprétables, on rappelle cette opacité sans pour autant perdre le lecteur.

Cette stratégie de J. Szlamowicz peut-être rapprochée du choix opéré par Florence Levy Paoloni, la traductrice de Barry, qui a opté, non pour le report ou la traduction des titres, mais pour une sorte d'entre-deux. Elle les a traduits mais a aussi ajouté leur titre d'origine entre parenthèses dans le contexte immédiat, combinant ainsi compréhensibilité du titre et conservation d'une trace de l'original. Il faut remarquer qu'elle ne procède de la sorte que pour les chansons, et non pour les références littéraires. Comparons par exemple la traduction du titre d'une même ballade par les traducteurs de Doyle et de Barry :

5.	Flags and bunting flapped above him, lots of red, white and blue, some green and gold, and there was a band off somewhere ploughing through The Minstrel Boy . (SCH 50)	Des drapeaux et des banderoles claquaient au-dessus de sa tête, la plupart rouge, blanc et bleu, quelques-uns vert et or, tandis qu'au loin un orchestre labourait l'air du Petit Ménestrel . (LHS 81)
6.	Christy Moran himself longed to sing 'The Minstrel Boy' but he was gripped by a kind of horror and unseating fear. (LLW 130)	Christy Moran avait lui-même très envie de chanter The Minstrel Boy (Le troubadour) , mais il était saisi d'une sorte d'horreur et de peur qui le désarçonnait. (LLC 145)

Jean-René Ladmiral fait l'éloge de ce procédé dans *Théorèmes pour la traduction*, «dès lors bien sûr qu'on en maintient l'utilisation dans des limites quantitatives raisonnables, compatibles avec la lisibilité typographique du texte-cible» (Ladmiral, 1994 : 221). Pour lui, cela évite la multiplication des notes du traducteur et permet aux lecteurs de la traduction

qui connaissent un peu la langue source de faire un lien entre ce qu'ils sont en train de lire et ce qu'ils connaissent déjà de la culture source. Selon lui :

«On serait ainsi parvenu à concilier trois impératifs si souvent inconciliables : avant tout «faire passer le sens» dans son intégralité dissimulée, mais aussi assurer une lisibilité satisfaisante et, en même temps, permettre une double lecture en disposant des indices [...] qu'un lecteur cultivé est à même d'appréhender.» (*Ibid.* : 222)

Cette stratégie, qui n'est pas sans rappeler certaines techniques de la traduction journalistique ou de la traduction d'ouvrages philosophiques, permet par ailleurs au traducteur de rappeler sa présence et l'existence de l'acte traductif au lecteur, remettant ainsi en cause son éternelle invisibilité critiquée par des théoriciens comme Lawrence Venuti, entre autres. En revanche, on peut lui reprocher de briser la linéarité du récit et de forcer le lecteur à se distancer de sa lecture, surtout lorsque les titres se succèdent rapidement comme ici :

<p>Then they sang 'Your Old Kit Bag', And they sang 'Charlotte the Harlot', which was a good song, and they sang 'Take Me back to Dear Old Blighty', even though none of them were from dear old Blighty, but how and ever. 'Keep the Home Fires Burning' was a favourite but not on a march; that was for some quiet evening in the reserve trenches. (LLW 57)</p>	<p>Puis ils chantèrent <i>Your Old Kit Bag</i> (Ton vieux barda), et ensuite <i>Charlotte the Harlot</i>(Charlotte la putain) qui était une bonne chanson, puis <i>Take Me Back to Dear Old Blighty</i> (Ramenez-moi dans la bonne vieille Angleterre), même si aucun d'eux ne venait de la bonne vieille Angleterre, mais ça n'avait pas d'importance. <i>Keep the Home Fires Burning</i> (Entretiens le feu du foyer) figurait parmi les préférées, mais pas pendant une marche ; on la réservait aux soirées calmes dans les tranchées de réserve. (LLC 70)</p>
--	--

De plus, si M. Ladmiraal recommande ce procédé pour la traduction de concepts-clés dont la compréhension est essentielle, notamment dans des ouvrages de philosophie, on peut se demander si la compréhension des titres de chansons présente les mêmes enjeux et nécessite un tel recours. Concernant les titres d'œuvres, les cinq traducteurs ont donc opté pour diverses solutions qui sont toutes à l'origine de certaines pertes et de certains gains à la traduction.

Traduire les citations et les allusions

En ce qui concerne la traduction des citations et allusions, la situation n'est pas tout à fait la même que pour les titres. Elles sont souvent plus longues et plus complexes, et résonnent parfois davantage avec le récit, ce qui explique qu'elles soient presque toujours traduites dans le corpus. En outre, dans la vaste majorité des cas, les traducteurs préfèrent les traduire eux-mêmes plutôt que de recourir à une traduction existante. Nous avons ici un extrait de *Coups du Sort* : les parents d'Imelda, la petite fille présente dans ce passage, ont été pris dans la tourmente de la guerre d'indépendance et en ont énormément souffert. La famille ne s'en est jamais remise. Cet héritage de violence et de haine fait lentement sombrer la fillette dans la folie, et son poème préféré, «The Lake Isle of Innisfree», en est le thème récurrent et obsessionnel.

8.	<p>Imelda picked mulberries in the orchard, thinking about a poem Miss Garvey had read out, <i>The Lake Isle of Innisfree</i>. [...] <i>Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings</i>. Softly she repeated the words to herself. <i>There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow</i>. (FoF 158)</p>	<p>Imelda cueillit des mûres dans le jardin en pensant à un poème que leur avait lu Miss Garvey, <i>The Lake Isle of Innisfree</i>[...]: <i>Tombant des voiles de l'aurore sur le sol où chantent les criquets</i>. Elle se répéta doucement les mots. <i>Ici, la nuit n'est que chatolement, et le jour une lumière pourpre</i>. (CS 200)</p>
----	---	--

9.	For some reason a line of the poem she liked came into her head and she carried it with her to the fields and down to the river. <i>I hear lake water lapping with low sounds by the shore.</i> She knew the poem by heart now. [...]. <i>'I hear it in the deep heart's core,'</i> Imelda said aloud. (FoF169)	Sans raison apparente, un vers du poème qu'elle aimait lui revint en mémoire et elle l'emporta avec elle dans les champs et le long d'une rivière. <i>J'entends le léger murmure des eaux du lac longeant la rive.</i> Elle connaissait maintenant le poème par cœur. [...] <i>Je l'entends au plus profond de mon cœur,</i> déclama Imelda. (CS 214)
10.	' And evening, ' Imelda whispered to herself, running again through the fields, ' full of the linnet's wings. ' Sometimes it helped when she said the poetry. [...]. ' And noon a purple glow, ' she whispered. (FoF 174)	« Et le crépuscule bruissant du vol de linottes, » murmura Imelda qui avait repris sa course à travers champs. Quelquefois cela l'aidait de déclamer des vers. [...] « Et au milieu du jour, une lumière pourpre... », murmura-t-elle. (CS 220)

Si la traduction des trois extraits permet bien sûr aux lecteurs francophones de comprendre le texte cité, elle fait disparaître, dans une certaine mesure, la référence directe à un texte authentique appartenant au patrimoine culturel irlandais. La citation traduite n'est plus l'énoncé «vrai», d'autant plus que la traductrice n'a pas choisi de faire appel à une traduction existante. Là où l'original procure aux lecteurs initiés la joie de la reconnaissance liée à la sensation de «déjà-lu» et permet aux autres de faire une recherche à partir d'un extrait réel, la traduction non officielle opérée par la traductrice de Trevor ne le permet pas, d'autant plus que le nom du poète n'est pas mentionné, alors que le fait qu'il s'agisse d'un poème de W.B. Yeats n'est pas anodin dans le contexte historique du roman. L'original survit malgré tout dans le titre du poème, qui, lui, est reporté et pourra être reconnu des initiés.

Le refus d'utiliser une traduction existante est peut-être motivé par un désir de traduire ces citations pour qu'elles s'intègrent au mieux dans le récit global et dans leur co-texte spécifique, et pour qu'elles correspondent bien à l'usage qu'en fait l'auteur. Imelda ne récite pas le poème dans l'ordre. Si l'on compare le poème original aux bribes présentes dans *Fools of Fortune*,

on constate qu'elle semble en fait s'approprier le poème et le remanier pour en écrire un nouveau qui lui est propre.

<p><i>The Lake Isle of Innisfree</i>, W.B. Yeats¹</p> <p>1. I will arise and go now, and go to Innisfree, 2. And a small cabin build there, of clay and wattles made: 3. Nine bean-rows will I have there, a hive for the honeybee, 4. And live alone in the bee-loud glade. 5. And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow, 6. Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings; 7. There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow, 8. And evening full of the linnet's wings. 9. I will arise and go now, for always night and day 10. I hear lake water lapping with low sounds by the shore; 11. While I stand on the roadway, or on the pavements grey, 12. I hear it in the deep heart's core.</p>	<p>6. <i>Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings.</i> 7. <i>There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow.</i> (FoF 200) 10. <i>I hear lake water lapping with low sounds by the shore.</i> 12. <i>'I hear it in the deep heart's core.</i> (FoF 214) 8. <i>'And evening full of the linnet's wings.'</i> 7. <i>'And noon a purple glow,'</i> (FoF 220)</p>
---	---

La première strophe du poème d'origine est absente et la seconde est remaniée, les vers 9 et 11 sont supprimés pour obtenir un distique rendu cohérent par la rime finale et l'anaphore en «I hear». Enfin, le vers 7 est amputé et les vers 7 et 8 inversés pour en faire un autre distique rendu cohérent par le parallèle de structure : anaphore initiale en «and», suivie du

1. YEATS W.B., (2000) [1991], *Selected Poems*, Penguin Books, pp. 28-29.

moment de la journée puis d'un syntagme nominal attributif avec ellipse du verbe copule. Imelda utilise donc des éléments stylistiques déjà présents dans le poème original mais les fait résonner différemment. Or, peut-être l'utilisation de l'une des traductions officielles aurait-elle rendu ce remaniement moins facile. Observons par exemple la traduction d' Yves Bonne foy.

<p><i>L'Île sur le lac, à Innisfree</i>¹</p> <p>1. Que je me lève et que je parte, que je parte pour Innisfree, [...]</p> <p>5. Et là j'aurai quelque paix car goutte à goutte la paix retombe</p> <p>6. Des brumes du matin sur l'herbe où le grillon chante,</p> <p>7. Et là minuit n'est qu'une lueur et midi un rayon rouge</p> <p>8. Et d'ailes de passereaux déborde le ciel du soir.</p> <p>9. Que je me lève et que je parte, car nuit et jour</p> <p>10. J'entends clapoter l'eau paisible contre la rive.</p> <p>11. Vais-je sur la grande route ou le pavé incolore,</p> <p>12. Je l'entends dans l'âme du cœur.</p>	<p>6. <i>Tombant des voiles de l'aurore sur le sol où chantent les criquets</i></p> <p>7. <i>Ici, la nuit n'est que chatoisement, et le jour une lumière pourpre (CS 200)</i></p> <p>10. <i>J'entends le léger murmure des eaux du lac longeant la rive</i></p> <p>12. <i>Je l'entends au plus profond de mon cœur (CS 214)</i></p> <p>8. «Et le crépuscule bruissant du vol de linottes,»</p> <p>7. «Et au milieu du jour, une lumière pourpre...» (CS 220)</p>
---	--

Les vers 7 et 8 ne présentent pas ce parallèle de structure qui dans l'original permettait, en les inversant, de former un distique cohérent. Les vers 10 et 12 ne riment plus et l'anaphore initiale est brouillée par la présence du pronom élide dans le vers 12. Si certaines de ces caractéristiques se retrouvent dans la version de Kérisit, on sent qu'elle a procédé à sa propre

1. YEATS W.B., (1993), *Quarante-cinq poèmes*, trad. d'Yves BONNEFOY, Paris, Gallimard, p.39.

traduction d'une citation décontextualisée, et non du texte d'origine. Ainsi, si dans le texte d'origine quatre moments de la journée sont évoqués : *morning*, *noon*, *evening*, *midnight*, qui deviennent *matin*, *midi*, *soir* et *minuit* chez Bonnefoy, dans la traduction de Kérisit, *midi* devient *jour* et on a plutôt une opposition entre la nuit ou le crépuscule d'une part et le jour d'autre part, que ce soit dans le vers 7 au premier distique ou dans le dernier distique (vers 8 et 7). Mais surtout, en traduisant elle-même, Kérisit s'approprie le texte comme le fait Imelda, ce qui n'aurait pas été possible si elle avait utilisé une traduction existante. Elle fait usage de ce que Michel Morel appelle la «composante productrice de la traduction» pour créer une sorte de néo-intertexte qui vise idéalement à obtenir un effet équivalent dans la langue d'arrivée (Morel, 2006 : 15). Ainsi, contrairement à Bonnefoy, Kérisit traduit «I hearit in the deepheart'score» par «je l'entends au plus profond de mon cœur» : l'article défini devient un possessif, ce qui souligne l'appropriation du poème par Imelda, qui fait sienne la voix du poète. D'ailleurs, dans l'original, le premier passage comprend une citation en italique, puis les vers sont mis entre guillemets dans le second, et enfin les italiques disparaissent complètement et la voix du poète fusionne avec celle d'Imelda, fusion progressive qui est l'un des effets annonciateurs de la folie naissante de la petite fille. Il est dommage, à ce titre, que la traductrice ait omis les guillemets dans le deuxième paragraphe, car ils soulignaient cette fusion progressive. En traduisant elle-même, la traductrice bénéficie donc de plus de liberté et de souplesse pour insister davantage sur certains éléments mis en avant par le réagencement du poème chez Trevor.

Il arrive malgré tout dans le corpus, très ponctuellement, qu'une traduction existante soit utilisée. C'est le cas dans l'extrait de *Paradise Pier* que nous allons analyser à présent, où Eva tente d'apaiser le fantôme d'un majordome qui hante sa cave en lisant des passages de la Bible, plus précisément un extrait du *Livre de Jonas*, chapitre 2 verset 2.

11.	<p><i>'I cried by reason of mine affliction unto the Lord, and he heard me; out of the belly of hell.'</i></p> <p>If Brigid rose early she would think her mistress crazy. Perhaps she was. Eva might have fled had her legs allowed her to.</p> <p><i>'For thou hadst cast me into the deep in the midst of the seas; and the floods compassed me about: all thy billows and thy waves passed over me. Then I said, I am cast out of thy sight; yet I will not look again toward thy holy temple...'</i></p> <p>(FPP 309)</p>	<p><i>«Je t'invoque, Seigneur, en mon angoisse, et tu m'exauces, je te réclame du ventre d'Enfer, et tu écoutes ma voix.¹»</i></p> <p>Si Brigid se levait en retard, elle penserait que sa maîtresse était folle. Peut-être l'était-elle. Eva se serait enfuie si ses jambes le lui avaient permis.</p> <p><i>«Quand tu me jetas en l'eau profonde au cœur de la mer, et que je fus plongé ès ondes, et que toutes tes vagues et flots me passaient par-dessus, je cuidai bien être déchassé de devant tes yeux. Mais pourrait-il bien être (ce disai-je) que je vinsse encore à voir ton saint temple² ?»</i></p> <p>1. Trad. Sébastien Castellion, Ed. Bayard, 2005. 2. <i>Ibid.</i></p> <p>(FJP 374)</p>
-----	--	---

Bernard Hoepffner a fait appel ici à une traduction officielle de la Bible, ce qu'il a indiqué en note de bas de page. En anglais, il s'agit de la version de la *King James Bible*. Pour le français, Hoepffner n'a pas choisi une traduction récente mais a opté pour la traduction de Sébastien Castellion, qui date de 1555 : on peut se demander pourquoi, étant donné qu'il existe un nombre incalculable de traductions plus contemporaines, la *Bible de Jérusalem* étant par exemple fréquemment utilisée comme traduction équivalente. Outre le fait qu'Hoepffner dit avoir une très grande admiration pour Castellion et sa traduction de la Bible, celle-ci lui permet par ailleurs de conserver les tonalités archaïques présentes dans la version anglaise avec les pronoms et déterminants «*thou*» et «*thy*», la forme archaïque de la deuxième

personne du singulier du verbe «have» au prétérit, ou certains mots de vocabulaire comme «compassed me about». Au-delà du sémantisme et de la symbolique du passage biblique, qui résonne de façon évidente avec la situation du majordome (celui-ci s’est attiré la colère divine en se suicidant et se retrouve reclus dans sa cave comme Jonas dans le ventre de la baleine), le choix de cette traduction indique qu’Hoepffner semble avoir voulu favoriser le style et le ton : il s’agit d’une sorte de scène d’exorcisme, et la traduction de Castellion, plus qu’une traduction contemporaine, résonne comme une incantation mystérieuse, en accord avec l’atmosphère fantastique qui se dégage de ce passage, dont nous n’avons ici qu’un extrait. Pour conserver un décalage stylistique équivalent à celui qu’il voyait dans le texte anglais, Hoepffner a opté pour une solution ponctuelle qu’il n’a pas employée ailleurs. On peut remarquer au passage que, comme F. Levy-Paoloni lorsqu’elle traduit les titres de chansons, B. Hoepffner attire ici l’attention du lecteur sur le processus de traduction grâce à sa note de bas de page.

De même que l’utilisation d’une traduction officielle, les reports de citations ou d’allusions sont très rares et ne concernent que les paroles de chansons. Nous en avons deux exemples ici :

12	She played him a record on her gramophone. ‘ <i>Get along, little doggy,</i> ’ a tinny voice had sung. ‘ <i>Get along, get along.</i> ’ Beside him, she awoke. (SG 52)	Elle lui avait passé un disque sur son gramophone: “ <i>Getalong, littledoggy</i> ”, avait chanté une voix de casserole. Elle se réveilla à sescôtés. (SJ 56)
13	Better forget about the Irish. They always had been a strange crowd, anyhow. Well, that was just an old song of those days. It wasn’t ‘ <i>Tipperary</i> ’ anymore and ‘ <i>Goodbye Leicester Square</i> ’. (LLW 281)	Mieux valait oublier les Irlandais. Ils avaient toujours été un drôle de peuple, de toute façon. Enfin, c’était simplement une vieille rengaine de l’époque. Ce n’était plus <i>Tipperary</i> et <i>Goodbye Leicester Square</i> . (LLC 307)

Dans les deux cas, on constate qu'il s'agit de segments très courts, et malgré cela dans le premier exemple le second segment est omis. Dans le deuxième exemple, outre le mot «goodbye» que tous les francophones comprendront, les segments concernés ne sont composés que de toponymes¹. Il semble donc que les traducteurs aient fait ce choix uniquement pour des segments très courts et/ou transparents, dont la compréhension n'est pas considérée comme indispensable. Dans l'ensemble, le report reste très marginal, les traducteurs ayant préféré rendre les extraits cités compréhensibles pour les lecteurs francophones.

La question de l'explicitation

Au terme de ce survol des choix de traduction concernant les références musicales et littéraires, une remarque vient à l'esprit. Les traducteurs n'explicitent que peu, voire pas du tout, les références. Bien sûr, si l'Irlande et la France ont chacune leur culture bien distincte, ce sont tout de même des pays voisins, unis par une proximité à la fois géographique et culturelle. Un certain nombre de références relèveront donc d'un univers partagé, pour utiliser l'expression de Ballard, et pour les comprendre le lecteur cible pourra faire appel à ses propres représentations. Par exemple, les extraits d'hymnes protestants cités dans plusieurs romans ne sont pas forcément connus des francophones. Cependant, leur forme et leur thématique renvoient au genre plus large de la liturgie et des hymnes chrétiens, et les francophones pourront s'appuyer sur ces connaissances partagées pour interpréter ce type de référence. Par exemple, dans l'exemple suivant, l'hymne protestant «Bless'd are the pure in heart», de John Keble, est cité.

1. On peut remarquer que dans l'exemple 13, la traductrice a fait disparaître les guillemets qui indiquaient la présence d'une citation dans l'original. En français, on a donc l'impression d'avoir plutôt affaire à un titre. Peut-être s'agit-il ici d'une erreur de la traductrice qui a pensé qu'il s'agissait de deux titres de chansons plutôt que de paroles extraites d'une même chanson, « It's a long longway to Tipperary ».

14.	Some nights she had sung Francis's favourite hymn from the doorway: <i>'Blessed are the pure of heart, For they shall see our God; The secret of the Lord is theirs, Their soul is Christ's abode.'</i> (FPP 527)	Certaines nuits, elle avait chanté l'hymne favori de Francis depuis la porte: « <i>Bénis soient les purs d'esprit, Car ils verront notre Dieu : Le secret du Seigneur est à eux, Leur âme est la demeure du Christ.</i> » (FJP 627)
-----	--	--

Or, celui-ci est inspiré d'un extrait des *Béatitudes*, passage du *Sermon sur la montagne* rapporté dans l'*Évangile selon Saint Matthieu*. En français, le passage est le suivant : «Heureux les cœurs purs, car ils verront Dieu». Il est largement connu dans la communauté francophone où il apparaît d'ailleurs aussi dans le chant liturgique des Béatitudes. Ainsi, si la traduction littérale fait disparaître l'original, le lecteur francophone pourra s'aider de ses connaissances du monde chrétien et de ses références pour comprendre ce passage. S'il ne reconnaîtra peut-être pas la référence spécifique, il comprendra la référence chrétienne. La traduction élargit donc la perspective de la citation.

Lorsque les références ne relèvent pas d'un univers partagé il arrive que les traducteurs choisissent d'explicitier, même si c'est très rare dans le corpus.

15.	'The best-laid plans of mice and men,' said Christy Moran ominously, in a bad Scottish accent. (LLW 227)	«Les plans les mieux conçus des souris et des hommes ¹ », dit Christy Moran d'un ton sinistre avec un mauvais accent écossais. 1. Extrait d'un poème du poète écossais Robert Burns (1759-1796). (N.d.T) (LLC 250)
-----	--	---

16.	Granny Nash was too busy with her head in <i>Knockagow</i> and <i>Bleak House</i> to be bothered with feeding herself, let alone her half-wit of a daughter. (SCH 33)	[Q]uant à Grand-maman Nash, elle était trop absorbée par <i>Knockagow</i> ¹ et <i>Bleak House</i> ² pour trouver le temps de se nourrir elle-même, il était hors de question qu'elle s'occupe de son idiote de fille. 1. <i>Knockagow</i> ou <i>Les Maisons de Tipperary</i> , ouvrage de Charles Joseph Kickham, publié en 1879. (N.d.T.) 2. <i>Bleak House</i> , roman de Charles Dickens paru en France sous le titre de <i>La Maison d'Âpre-vent</i> . (N.d.T.) (LHS 56-7)
-----	---	---

Le premier exemple ici comporte une allusion au poème «To a Mouse» de l'Écossais Robert Burns. La traductrice utilise une note de bas de page pour expliciter cette allusion. Pourquoi l'avoir fait ici alors que ce n'est jamais le cas ailleurs ? Peut-être parce qu'il s'agit justement d'une allusion, complètement intégrée au corps du texte, donc moins facilement reconnaissable. Mais peut-être aussi parce que pour un francophone, «des souris et des hommes» renverra automatiquement au roman de Steinbeck, qui d'ailleurs tire son titre du poème de Burns, et non au poème en question. Ainsi, la note permet aussi d'éviter une mauvaise interprétation de l'intertextualité et explique du même coup pourquoi le personnage prononce cette phrase avec un accent écossais.

Dans le second exemple, il s'agit du seul cas où le traducteur de Doyle explicite une référence littéraire au moyen d'une note de bas de page. Ces deux références n'ayant pas d'importance particulière dans l'économie du roman, et un équivalent d'usage existant pour *Bleak House*, d'ailleurs mentionné en note, on peut se demander pourquoi le traducteur a fait ce choix alors que partout ailleurs, et pour des références bien moins connues que *Bleak House*, aucune explication n'est fournie. Nous avons pu correspondre avec le traducteur qui nous a dit que malgré la mention (N.d.T)

qui suit toutes les notes de bas de page du roman, ce n'était pas lui mais l'éditeur qui avait choisi d'ajouter ces notes. Nous n'avons donc pas réussi à obtenir plus d'informations à ce sujet. Hormis ces cas, les traducteurs n'ont jamais choisi d'explicitier les références musicales et littéraires présentes dans les romans.

Conclusion

Pour conclure, comme nous l'avons vu, les références littéraires et musicales font dans l'ensemble l'objet de traductions relativement cohérentes dans ce corpus. Lorsque les traducteurs dévient ponctuellement de leur stratégie globale, c'est en général parce que le contexte le demande. En outre, les choix des traducteurs dépendent de ce qu'ils veulent «faire passer» de la référence, et les éléments qu'ils favorisent varient selon le contexte. Autre remarque, tous les types de références ne subissent pas le même sort. Les traducteurs n'ont pas toujours fait les mêmes choix de traduction pour les références musicales et littéraires, soulignant la différence de nature et de fonction entre ces deux types de références. Par ailleurs, les références internationales ont généralement posé moins de problèmes que les références irlandaises et sont moins fréquemment perdues en ce qu'elles sont en général plus connues et qu'il existe souvent des équivalents admis dans la langue d'arrivée. Enfin, à l'exception de quelques allusions, nous avons essentiellement évoqué ici des cas d'intertextualité déclarée. Or, si pour ce type d'intertextualité, à côté de laquelle le traducteur ne peut pas passer, on peut être certain que quelque chose sera transmis à la traduction, même si certaines dimensions seront perdues, ce n'est pas le cas des références moins explicites, plus facilement perdues.

En conclusion, l'étude de la traduction de ces références est souvent révélatrice d'une entropie difficilement évitable, dans l'esprit de ce que conclut Geneviève Roux Faucard dans son article sur la traduction de l'intertextualité :

«Peut-on donc traduire l'intertextualité ? [...] [D]u fait de la

décontextualisation, la conservation intégrale du sens découlant de l'insertion, sur le mode de la synecdoque, de tout un texte allographe ne paraît guère possible : le texte traduit n'utilise pas les ressources de la même langue, il n'évolue pas dans le même univers de référence, il n'est pas destiné au même lecteur. [...] Il semble donc qu'il faille compter avec une certaine entropie, sans doute limitée par la technique, l'habileté ou la créativité du traducteur, mais qui, d'un point de vue théorique, ne peut être nulle.» (Roux-Faucard, 2006 : 108)

Il est évident que le lecteur francophone n'aura pas exactement la même expérience de lecture que le lecteur irlandais ou anglophone, pour la simple raison qu'il ne lit pas le même texte. Cependant, le constat de cette entropie ne doit pas forcément être considéré comme un échec. Nous avons vu que le traducteur produit un texte nouveau, et que si certains éléments sont perdus, d'autres sont créés, réintégrés, réinterprétés, enrichissant la langue-culture d'arrivée. Geneviève Roux-Faucard salue ainsi les traductions qui «jouent le jeu de la recontextualisation en acceptant d'entrer dans l'interaction, donc d'être un élément vivant» (*Ibid.* : 116). Il serait de toute façon absurde de rechercher une parfaite équivalence d'effet, d'autant plus que la compréhension de telles références ne dépend pas seulement de la nationalité et de la langue maternelle du lecteur mais aussi et surtout de ses connaissances littéraires et culturelles ainsi que de ses compétences critiques. Les possibilités de lecture et les niveaux d'accessibilité de ces références sont donc multiples, tant pour les lecteurs du texte source que pour ceux de la traduction. Et même si les lecteurs francophones ne saisiront pas toutes les références, la traduction permet malgré tout de les introduire dans une certaine mesure à une culture Autre. Toujours selon Roux-Faucard, «[l]e texte traduit, bien plus qu'un texte non traduit, contribue à enrichir le champ intertextuel de sa culture d'accueil. Ce sont les traductions qui créent des ponts entre les cultures du monde, qui densifient les réseaux déjà existants» (*Ibidem.*).

Bibliographie

Sources primaires

- BARRY Sebastian, (2005), *A LongLong Way*, Londres, Faber and Faber.
- , *Un Long long chemin*, (2006), traduction de LEVY-PAOLONI Florence, Paris, Editions Joëlle Losfeld.
- BOLGERDermot, (2005), *The Family on Paradise Pier*, Londres, Fourth Estate/ Harper Collins.
- , (2008), *Toute la famille sur la jetée du Paradis*, traduction de HOEPPFNER Bernard et Catherine GOFFAUX, Paris, Editions Joëlle Losfeld.
- DOYLE Roddy, (2000) [1999], *A Star Called Henry*, Londres, Jonathan Cape.
- , (2000), *La Légende d'Henry Smart*, traduction de HEL-GUEDJ Johan-Frederik, Paris, Editions Denoël & D'ailleurs.
- TREVOR William, (1983), *Fools of Fortune*, Londres, Bodley Head.
- , (1995), *Coups du Sort*, traduction de KERISIT Renée, Paris, Editions Marval.
- , (1988), *The Silence in the Garden*, Londres, Bodley Head.
- , (1995), *Le Silence du jardin*, traduction de HOLMES Katia, Paris, Editions Phébus.

Sources secondaires

- ANDERSON Benedict, (2002) [1991], *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte.
- ANTOINE Fabrice, (1998), «Traduire les titres de la presse : humour et lexiculture», in ANTOINE F. & M. WOOD (éds), *Ateliers n° 15 : Traduire l'humour*, Villeneuve d'Ascq, Cahiers de la Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3.
- CORDONNIER Jean-Louis, (1995), *Traduction et culture*, Paris, Didier.
- JACKLEIN Charlotte, (2005), «Rebel Songs and Hero Pawns – Music in *A Star Called Henry*», *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, University of St. Thomas, Vol. 9, n° 4, pp. 129-143.
- LADMIRAL Jean-René, (1994), *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard.

- MOREL Michel, (2006), «Avant-Propos», *Palimpsestes n°18 : Traduire l'intertextualité*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 9-16.
- ROUX-FAUCARD Geneviève, (2006), «Intertextualité et traduction», *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 51, n° 1, pp. 98-118
- SZLAMOWICZ Jean, «L'écart et l'entre-deux: traduire la culture», *Sillages Critiques* [En ligne], 12, 2011, mis en ligne le 13 octobre 2011, consulté le 11 juin 2014. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/2314>
- VENUTILawrence, (2006), «Traduction, intertextualité, interprétation», *Palimpsestes n°18 : Traduire l'intertextualité*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 17-42.
- YEATS William Butler, (2000) [1991], *Selected Poems*, Penguin Books.
- ,(1993), *Quarante-cinq poèmes*, trad. de BONNEFOY Yves, Paris, Gallimard.