



HAL
open science

Exotisation ou normalisation? Le traitement de la répétition dans les traductions françaises de trois romans de Virginia Woolf: Jacob's Room, The Waves et Between the Acts

Cindy Lefebvre-Scodeller

► **To cite this version:**

Cindy Lefebvre-Scodeller. Exotisation ou normalisation? Le traitement de la répétition dans les traductions françaises de trois romans de Virginia Woolf: Jacob's Room, The Waves et Between the Acts. Loxias, 2008, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2562>. hal-00918837

HAL Id: hal-00918837

<https://unilim.hal.science/hal-00918837v1>

Submitted on 25 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Exotisation ou normalisation ? Le traitement de la répétition dans les traductions françaises de trois romans de Virginia Woolf : *Jacob's Room*, *The Waves* et *Between the Acts*

Cindy Lefebvre-Scodeller

Résumé

La répétition fait partie intégrante du style de Virginia Woolf. Sachant que les répétitions ne sont pas aussi bien tolérées en français qu'en anglais, nous nous sommes interrogée sur la manière dont les traducteurs de trois des romans de Woolf les ont traitées. Ont-ils pris le parti de les conserver, afin de préserver le style de l'auteur – quitte à « choquer » les lecteurs francophones –, ou ont-ils décidé de les effacer dans le but de produire une traduction fluide ?

Repetition is part of Virginia Woolf's style. Considering that repetitions are not as easily accepted in French as they are in English, we have investigated the way the French translators of *Jacob's Room*, *The Waves* and *Between the Acts* dealt with them. Did they decide to keep them in their translations, so as to preserve Woolf's style – even if it meant “shocking” the French-speaking readers –, or did they choose to delete them so as to write a translation which we could call “flowing”?

Mots-clés

Woolf, traduction, répétition, fragmentation, traductologie

Woolf, translation, repetition, fragmentation, translation studies

Nous proposons d'observer, dans cet article, la manière dont les traducteurs de trois romans de Woolf ont traité la répétition, qui est l'une des caractéristiques du style de l'auteur. Nous allons orienter notre étude sur un type bien précis de répétition – la réduplication – puis sur un effet particulier qu'engendre la répétition telle qu'elle est utilisée par Woolf – l'effet de fragmentation¹. Avant de procéder à une étude sur corpus nous évoquerons l'importance du style dans le domaine de la traduction littéraire ainsi que les notions de norme et d'écart, qui nous permettront de mieux cerner les concepts d'exotisation et de normalisation que nous utiliserons pour évaluer les traductions de trois romans de Woolf – *Jacob's Room*, *The Waves* et *Between the Acts* – du point de vue du traitement de la répétition.

Style, traduction, norme et écart

Le style d'un auteur se définit généralement grâce à un ensemble de traits propres à son écriture, qui en font sa particularité. Il s'agit généralement d'un emploi particulier du lexique et de la grammaire qui se révèle récurrent dans son œuvre. Pour parler du style, Molino utilise les termes « conduites individuelles d'écriture », qu'il appelle également « idiographe² ». Elles sont individuelles en ce qu'elles se placent en rupture par rapport à l'usage commun que les personnes appartenant à une même communauté linguistique font de la langue. C'est ce qu'explique Jean Milly dans *Proust et le style* :

Ce qu'on appelle traditionnellement « langue d'auteur » relève donc, en réalité, du style. On pourrait désigner du nom de « fond stylistique d'auteur » cet ensemble de grands traits par lesquels une écriture se distingue de l'usage banal, et qui sont déjà

¹ Notre réflexion a été en grande partie alimentée par les remarques de Marie-Paule Vigne et Linda Pillière dans leurs thèses de doctorat respectives, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984 et *Étude linguistique de quelques propriétés du style de Virginia Woolf*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1997.

² Jean Molino, « Pour une théorie sémiologique du style », in Georges Molinié et Pierre Cahné (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994, « Linguistique Nouvelle », p. 249.

orientés par un tempérament littéraire. [...] Aussi le style, dans tous les arts, plonge-t-il dans la psychologie individuelle, et dépend du créateur beaucoup plus que de l'objet décrit³.

De même, Molino considère que

[...] le style est un ornement formel et [qu'] il se définit comme écart par rapport à la façon normale ou neutre de parler⁴.

Nous le voyons, les notions d'écart et de norme sont importantes pour déterminer un style. Le style se définirait forcément par un écart par rapport à un niveau d'utilisation de la langue que l'on pourrait qualifier de « normal » ou de « neutre ».

La rupture, l'écart par rapport à l'usage commun de la langue que nous venons d'évoquer, constituent une condition *sine qua non* pour conférer à une œuvre sa « littéarité », si nous reprenons le terme de Jakobson, c'est-à-dire pour qu'elle soit considérée comme œuvre littéraire⁵. Starobinski, dans son texte publié avec les *Études de style* de Spitzer, remarque que

[n]otre goût exige que l'écrivain ait une voix à lui, et qu'il la pose d'une manière inimitable : allons jusqu'à dire que notre culture admet très communément l'idée de la littérature comme processus continu de « déviance » : la littérature, c'est le collègue discordant des voix et des écritures sans égales. L'écart est donc la règle, et seule reste imprévue la direction qu'il prendra chez un nouvel auteur⁶.

Pour les œuvres littéraires, l'écart est donc la règle. D'un autre côté, se trouvent les œuvres mineures, qui

sont des œuvres standardisées, où n'apparaît point la marque de l'ouvrier sur son ouvrage ; et s'il y a des genres mineurs, ce sont ceux qui ne sollicitent ou ne tolèrent pas cette marque, à savoir la transgression des règles qui les constituent [...]⁷.

Ces termes pourraient être une définition ce que Michel Ballard appelle « la fiction de la bonne traduction⁸ » : en effet, la tradition en traduction veut que le traducteur n'imprime pas sa marque dans son texte, qu'il soit transparent⁹. La traduction serait donc un genre mineur car elle ne tolère pas « la marque de l'ouvrier sur son ouvrage ». Lorsque nous envisageons le devenir du style d'un écrivain au cours du transfert qui s'opère lors du processus de traduction, nous sommes donc confrontés à un dilemme : l'écart est la règle en littérature, mais la norme semble être de mise en traduction. Du moins en théorie. L'est-elle en pratique ? Rien n'est moins sûr. Friedrich Schleiermacher a énoncé les deux grandes « tendances » qui existent en théorie de la traduction :

³ Jean Milly, *Proust et le style*, Genève, Slatkine, [Paris], [Diffusion Champion], 1991, p. 73.

⁴ Jean Molino, « Pour une théorie sémiologique du style », in G. Molinié et P. Cahné (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994, collection « Linguistique nouvelle », p. 231.

⁵ Cf. Roman Jakobson, « La nouvelle poésie russe », *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp. 11-24.

⁶ Jean Starobinski, « Leo Spitzer et la lecture stylistique » in Spitzer Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980, collection « Tel », pp. 23-24.

⁷ *Encyclopaedia Universalis* : article « Style », Corpus 21, colonnes 2 et 3, p. 696.

⁸ « la fiction de la bonne traduction voudrait que le traducteur se fonde avec l'esprit et la manière de l'auteur. » (Michel Ballard, « La théorisation comme structuration de l'action du traducteur », *La Linguistique*, vol. 40, fasc. 1 / 2004, pp. 53-54).

⁹ « L'opération par laquelle un texte écrit dans une langue se trouve susceptible d'être lu dans une autre langue est sans doute un acte vaguement indécent, puisque la politesse exige qu'on ne le remarque pas. Là-dessus, tout le monde est d'accord, et aussi bien les critiques que les lecteurs. » (Dominique Aury dans la *Préface* à Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, 1963, p. VII).

Ou bien le traducteur laisse le plus possible l'écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur ; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l'écrivain¹⁰.

La première partie de ce commentaire illustre le cas d'une traduction qui serait « exotisante », c'est-à-dire une traduction dans laquelle on puisse sentir l'étrangeté du texte de départ. Selon nous, cette étrangeté réside aussi bien dans les références culturelles qui peuvent y apparaître que dans la particularité du style de l'écrivain. La seconde partie correspondrait à une stratégie de normalisation et résulterait en un type de traduction que Georges Mounin a appelé « verres transparents » : cette manière de traduire

consiste à traduire de telle sorte que le texte ait l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français, ce qui en quelque sorte réalise l'ambition des belles infidèles, mais n'implique pas forcément une certaine infidélité. Ainsi certains traducteurs gommant complètement l'originalité de la langue étrangère – c'est d'après lui le cas de la plupart des traductions d'œuvres contemporaines –, d'autres ignorent l'époque ou la civilisation d'origine, rapprochant le texte de l'époque de la traduction et de la civilisation vers laquelle on traduit¹¹.

On imagine aisément que ce type de traduction tendra à « lisser » le style de l'écrivain s'il dévie trop de la norme.

Il nous semble cependant essentiel que le style de l'auteur traduit puisse transparaître dans la traduction. Mais quels éléments doivent transparaître exactement ? Le style d'un écrivain doit-il être reproduit tel qu'il a été « fabriqué » dans la langue de départ, au risque de sembler étrange et étranger au lecteur de la traduction ? Ou est-ce simplement l'effet que produit le style de l'écrivain sur le lecteur du texte de départ qui doit être conservé, indépendamment des moyens mis en œuvre par l'écrivain pour parvenir à ce style ? Antoine Berman a mesuré les conséquences de chacune des deux approches :

Choisit-il [le traducteur] pour maître exclusif l'auteur, l'œuvre et la langue étrangère, ambitionne-t-il de les imposer dans leur pure étrangeté à son propre espace culturel – il risque d'apparaître comme un étranger, un traître aux yeux des siens. Et il n'est pas sûr que cette tentative radicale – Schleiermacher disait : « amener le lecteur à l'auteur » – ne se renverse pas et ne produise pas un texte côtoyant l'inintelligible. Si, par contre, la tentative réussit, et est même par chance reconnue, il n'est pas sûr que l'autre culture ne se sente pas « volée », privée d'une œuvre qu'elle jugeait irréductiblement sienne. [...] Le traducteur se contente-t-il par contre d'adapter conventionnellement l'œuvre étrangère – Schleiermacher disait : « amener l'auteur au lecteur » –, il aura certes satisfait la partie la moins exigeante du public, mais il aura irrémédiablement trahi l'œuvre étrangère et, bien sûr, l'essence même du traduire¹².

Les défenseurs de l'approche purement cibliste pensent qu'il faut réinventer le style d'un auteur afin que son écriture semble être celle qu'il aurait eue s'il avait écrit directement dans la langue cible. Mais quand bien même cette technique de traduction présuppose, à notre avis, la préservation de l'effet produit par le style sur le lecteur du texte de départ, elle présente selon nous un certain nombre d'inconvénients et ne nous semble pas être la meilleure des solutions. Il nous paraît en effet particulièrement difficile, d'une part, de pouvoir imaginer ce qu'un auteur aurait fait d'une langue autre que la sienne. D'autre part, et c'est là

¹⁰ Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire*, Paris, Seuil, 1999, p. 49.

¹¹ Albir Amparo Hurtado, *La Notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition, 1990, Collection « Traductologie », n°5, p. 19.

¹² Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, [1984] 2002, collection « Tel », p. 15.

l'inconvénient majeur de cette solution nous semble-t-il, si l'on pense que plusieurs romans d'un même auteur sont traduits par plusieurs traducteurs différents, chacun des traducteurs adopterait alors un style qui lui semblerait juste, mais qui différencierait inévitablement de celui utilisé par les autres traducteurs, chaque traducteur ayant sa propre subjectivité. Par conséquent, l'unité stylistique de l'œuvre d'un auteur en langue-source se trouverait mise à mal en langue-cible. En lisant un auteur pour la première fois, le lecteur des traductions se ferait une idée de son style, mais risquerait de ne pas le retrouver lors de la lecture des traductions de cet auteur réalisées par d'autres traducteurs. En ce qui concerne le style, il semble donc que la solution idéale soit un compromis entre les deux approches présentées par Berman : faire de la préservation de l'effet du style une priorité, tout en conservant autant que faire se peut les moyens mis en œuvre par l'auteur pour y parvenir. Selon les termes que nous avons utilisés, la technique de normalisation tendrait à effacer les caractéristiques du style d'un écrivain qui pourraient à première vue sembler gênantes, tandis que celle d'exotisation les préserverait.

Le style de Virginia Woolf

Dans sa thèse, M.-P. Vigne remarque que « l'écriture de V. Woolf est fréquemment impressionniste, en dépit des réserves, ou avis contraires, qu'on peut rencontrer sur ce point¹³. » Elle donne de nombreux exemples :

Si l'on considère l'écriture proprement dite (du point de vue syntactique, et non plus sémantique), on observe la fréquence des adjectifs composés [...] et des noms composés, qui télescopent parfois une série de substantifs pour forger une formule qui a le même impact concis que les images poétiques de Gerard Manley Hopkins [...]. Les gérondifs substantivés correspondent à autant de touches ajoutées sur la toile [...]. Les séquences "catalogues" accumulent les exemples en une suite de phrases sans subordonnées, aux structures parallèles. Et, plus précisément, on rencontre des séquences dans lesquelles les phrases n'ont pas de verbes et se réduisent parfois même à un seul mot. Ce procédé elliptique extrême juxtapose les substantifs selon une technique pointilliste [...]. L'écriture impressionniste cherche à mettre en valeur la qualité sensorielle par des procédés stylistiques dont l'un des plus courants est l'inversion, qui place en tête de phrase la perception, ou énumère les effets dans l'ordre où ils sont enregistrés par la conscience. [...] Tous ces effets kaléidoscopiques sont considérablement renforcés par l'usage très particulier qui est fait de la ponctuation. Tirets, points de suspension, parenthèses, morcellent le texte diversement ; mais c'est le point-virgule qui constitue la grande originalité de la phrase woolfienne¹⁴.

Autant de moyens mis en œuvre par Woolf pour parvenir au style qui lui est si particulier. Un peu plus loin, Vigne évoque une autre caractéristique du style de l'auteur : le rythme. « Le bruit des vagues résonne à l'arrière-plan de chacun des romans de Virginia Woolf¹⁵ », écrit-elle. Elle explique :

[C]e rythme qui doit être la préoccupation fondamentale de l'écrivain, il arrive souvent, chez V. Woolf, qu'il imite la vague qui se forme et se défait. [...] Ce parfait mimétisme n'est pas aussi facile à expliquer qu'on pourrait le penser, et, pour reproduire le rythme ternaire de la vague (ternaire ? mais peut-être, aussi, tout simplement binaire...), il ne suffit pas de donner à la phrase une mesure à trois

¹³ Marie-Paule Vigne, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, p. 623.

¹⁴ Marie-Paule Vigne, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, pp. 624-625.

¹⁵ Marie-Paule Vigne, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, p. 328.

temps. En fait, c'est plutôt par de subtiles combinaisons de binaire et de ternaire que la prose woolfienne acquiert son pouvoir mimétique.

Quatre facteurs nous semblent y participer : la répartition en unités de trois termes, le rythme trochaïque, la forte accentuation de syllabes terminales, et l'asymétrie. [...] La "triade" se rencontre souvent dans l'œuvre : triples onomatopées ou exclamations ("tap, tap, tap", etc), "triple mélodie", trame tissée de trois fils, qui réconcilie les contraires [...]¹⁶.

Nous voyons donc qu'entre autres procédés, la répétition joue un rôle dans l'élaboration du rythme de la prose de Woolf. Vigne souligne ici l'importance que revêtent les motifs triples, mais aussi parfois doubles, dans l'évocation rythmique des vagues à travers l'œuvre de l'écrivain. Cette remarque va prendre toute son importance dans l'étude sur le traitement de la reduplication.

Linda Pillière fait état dans sa thèse du fait que le style de Woolf est un mélange de fluidité et de fragmentation, chose que Vigne avait également remarquée : cette dernière note que dans *The Waves* en particulier, mais également dans les autres romans – de manière un peu moins insistante peut-être – « [l]a vision du monde est hachée, assurément, mais l'enchaînement lui succède, et restaure ainsi la fluidité compromise¹⁷. » D'une manière générale, Pillière explique que le terme « fluidité » est utilisé pour évoquer « des contours estompés, imprécis¹⁸ ». En ce qui concerne l'effet de fragmentation, elle se demande en premier lieu s'il ne s'agit pas là du résultat qu'obtiendrait « un écrivain qui apprend son métier¹⁹ » dans la mesure où il « laisse une impression de discontinuité, d'instabilité²⁰ ». Elle remarque que l'effet de fragmentation est omniprésent dans l'œuvre de Woolf, et plus particulièrement dans *Jacob's Room*, *The Years* et *Between the Acts*. Elle note « que la réitération lexicale la plus élémentaire [...] peut [...] jouer un rôle structurant et contribuer aux effets stylistiques de fluidité et de fragmentation²¹ ». La figure de style se révèle facteur de fluidité lorsqu'elle contribue à une certaine cohésion lexicale, syntaxique et phonétique entre différents énoncés d'un même texte ; elle est facteur de fragmentation dans le cas particulier de la répétition de noms, communs ou propres, là où une reprise pronominale aurait été possible.

Ainsi, au moyen d'une seule et même figure de style, qu'elle utilise de différentes manières, Woolf parvient à conférer à son style des effets bien particuliers qui rythmeront la lecture de ses romans. Observons maintenant, grâce à une étude sur corpus, la manière dont les traducteurs des trois romans ont traité les figures de la répétition, et voyons comment ils ont rendu les effets de style de Woolf.

Le traitement de la reduplication

Le lecteur attentif de Woolf ne peut pas ne pas remarquer l'emploi fréquent qu'elle fait d'un type bien particulier de répétitions : les reduplications (encore appelées épizeuxes ou

¹⁶ Marie-Paule Vigne, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, t. 1, pp. 629-630.

¹⁷ Vigne Marie-Paule, *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, t.1, p. 626.

¹⁸ Pillière Linda, *Étude linguistique de quelques propriétés du style de Virginia Woolf*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 1997, p. 23.

¹⁹ Pillière Linda, *Étude linguistique de quelques propriétés du style de Virginia Woolf*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 1997, p. 23.

²⁰ Pillière Linda, *Étude linguistique de quelques propriétés du style de Virginia Woolf*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 1997, p. 23.

²¹ Pillière Linda, *Étude linguistique de quelques propriétés du style de Virginia Woolf*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 1997, p. 246.

palillogies). Selon la définition qu'en donne Henri Suhamy, c'est « la plus élémentaire des répétitions stylistiques. Elle consiste à répéter un mot sans conjonction de coordination²². » Woolf utilise des réduplications triples, ou doubles – plus fréquentes –, qui lui permettent d'évoquer le rythme des vagues qui se succèdent. En voici deux illustrations respectivement tirées de *The Waves* et de *Between the Acts* :

- [a] Their nets are full of fluttering wings. “**Louis! Louis! Louis!**” they shout. But they cannot see me²³.
[b] ‘You believe,’ said the old gentleman, courteously chaffing her, ‘in that too?’
‘**Of course, of course** I do!’ she cried²⁴.

Le nombre de réduplications relevées dans chacun des romans est conséquent : dans *Jacob's Room*, nous en avons relevé 78 (20 triples et 58 doubles) ; dans *The Waves*, 70 (19 triples et 51 doubles) ; dans *Between the Acts*, 133 (51 triples, et 82 doubles). Nous avons démontré plus haut l'importance des réduplications dans les romans de Woolf ; nous pensons qu'il est essentiel de retrouver cette figure de style dans les traductions. Pour des raisons d'espace essentiellement, l'étude du traitement de la réduplication que nous allons proposer sera davantage statistique que littéraire. En effet, nous voulons simplement savoir si les traducteurs se sont montrés réticents à utiliser cette figure dans leurs traductions ou non. Nous avons fait la distinction entre les réduplications triples et les réduplications doubles, car nous verrons qu'elles n'ont pas été traitées de la même manière par tous les traducteurs.

Le premier traducteur de *Jacob's Room*, Jean Talva (1942), a effacé 23 des réduplications présentes dans l'original (soit 29,5% du total), dont 3 à trois termes. Il a transformé 6 réduplications à trois termes en réduplications à deux termes. Magali Merle, qui a traduit le texte en 1993, a effacé 16 des réduplications présentes dans l'original (soit 20,5% du total), dont 3 à trois termes également. Elle a quant à elle transformé 7 réduplications à trois termes en réduplications à deux termes. Enfin, Agnès Desarthe, dont la traduction est la plus récente (2008), n'a effacé que 8 réduplications, dont 2 à trois termes. Elle n'a transformé qu'une seule réduplication à trois termes en une réduplication à deux termes.

A première vue, les deux premiers traducteurs se sont montrés plus réticents à l'utilisation de la réduplication. Or il n'en est rien, car tous deux ont employé des réduplications dans leurs traductions là où il n'y en avait pas dans l'original, compensant de ce fait les effacements auxquels ils ont procédé. Ainsi, la traduction de Jean Talva compte un total de 80 réduplications (dont 12 triples) et celle de Merle 74 (dont 9 triples). Nous n'avons relevé aucune compensation dans la traduction de Desarthe, qui compte donc tout de même 70 réduplications (dont 18 triples).

Marguerite Yourcenar, qui a réalisé la première traduction de *The Waves* en 1937, a effacé 36 des 70 réduplications présentes dans l'original (soit 52,6% du total) : 27 à deux termes et 9 à trois termes. Cécile Wajsbrot, à qui l'on doit la traduction de 1993, a effacé 34 réduplications (soit 48,5%) : 25 à deux termes et 9 à trois termes. Elle n'a conservé aucune réduplication à trois termes : elle a remplacé les 10 restantes par des réduplications à deux termes. Elles ont toutes deux procédé à quelques compensations si bien qu'on retrouve dans les deux versions françaises 43 réduplications, dont 8 à trois termes et 2 à quatre termes chez Yourcenar, tandis qu'elles sont toutes à deux termes chez Wajsbrot.

²² Suhamy Henri, *Les Figures de style*, [1981], Paris, PUF, 2004 (Dixième édition), collection « Que sais-je ? » n°1889, p. 54.

²³ Woolf Virginia, *The Waves*, London, Penguin Books, 2000, p. 7.

²⁴ Woolf Virginia, *Between the Acts*, Oxford, Oxford University Press, World's Classics, p. 46.

Dans sa traduction de *Between the Acts*, Yvonne Genova (1944) n'a effacé que 19 des 133 réduplications présentes dans l'original (soit 14,3% du total) : 14 à deux termes et 5 à trois termes. Elle a transformé 10 réduplications à trois termes en réduplications à deux termes. Charles Cestre, le second traducteur (1947), a procédé à l'effacement de 47 réduplications (soit 35,3% du total) : 34 à deux termes et 13 à trois termes. Il a transformé 9 réduplications à trois termes en réduplications à deux termes. Tous deux ont compensé quelques uns de ces effacements : la traduction de Genova compte un total de 121 réduplications, dont 34 triples et 2 à quatre termes et celle de Cestre 105, dont 30 triples.

Les conclusions de cette brève étude sont les suivantes : dans les traductions de *Jacob's Room* et de *Between the Acts*, on retrouve un nombre de réduplications assez conséquent, parfois même supérieur à l'original (c'est le cas de la traduction de *Jacob's Room* par Talva). Elles pourraient en cela être qualifiées d'exotisantes. Cependant, le nombre de réduplications à trois termes conservées est toujours inférieur ou égal à la moitié de celles présentes dans l'original, ce qui vient nuancer nos propos : l'apparition de deux termes identiques côte à côte ne les a pas gênés, mais ils ont été plus réticents à en faire apparaître trois. La seule exception est la traduction de Desarthe, qui a conservé 18 réduplications triples sur 20 présentes dans l'original. Les deux traductions de *The Waves* se démarquent en ce qu'elles contiennent à peine plus de 60% du nombre de réduplications présentes dans l'original, rendant la figure de style moins évidente. Elles ne rendent pas pleinement cette caractéristique du style de Woolf que représente la réduplication. La traduction de Wajsbrot constitue davantage encore une exception dans la mesure où elle ne fait apparaître aucune réduplication à trois termes. C'est donc une partie du schéma triadique construit par Woolf qui disparaît dans sa traduction qui se voulait pourtant plus proche du texte de départ que ne l'était celle de Yourcenar. Ces pertes sont d'autant plus dommageables que l'on peut bien s'imaginer que dans *The Waves* davantage que dans n'importe lequel de ses autres romans, Woolf voulait faire entendre les vagues.

Le traitement de la répétition créatrice de l'effet de fragmentation

L'effet de fragmentation obtenu par Virginia Woolf par le biais de la répétition peut souvent donner l'impression d'un texte mal écrit, comme nous l'avons dit un peu plus haut. Puisque nous savons quelles sont généralement les attentes du public (et en premier lieu de l'éditeur, bien souvent) vis-à-vis d'une traduction (c'est-à-dire la fluidité du texte), observons quelles stratégies de traduction les différents traducteurs des trois romans ont adoptées face à ces passages : ont-ils « osé » conserver dans leur traduction un effet de fragmentation, ou ont-ils décidé d'obéir aux normes d'une soi-disant « bonne » traduction en l'effaçant ?

Force est de constater qu'aucun traducteur n'a une stratégie de traduction constante : dans certains passages, ils conservent l'effet de fragmentation, alors que dans d'autres ils effectuent des changements, souvent de nature syntaxique, afin de rendre fluide le passage en question. Voici un extrait de chacun des trois romans accompagné de ses traductions, dans lesquelles l'effet de fragmentation a été conservé :

[1] **Morris** called it 'an extremely local insect found in damp or marshy places'. But **Morris** is sometimes wrong. Sometimes Jacob, choosing a very fine pen, made a correction in the margin²⁵.

²⁵ Woolf Virginia, *Jacob's Room*, Oxford, Oxford University Press, World's Classics, p. 26.

[1a] L'entomologiste **Morris** l'a décrit, ce papillon, comme « un insecte extrêmement particulier quant à l'habitat, fréquentant les lieux humides et marécageux ». Mais **Morris** se trompe quelquefois. Il arrivait parfois à Jacob, avec une plume extrêmement fine, de faire des corrections en marge²⁶.

[1b] **Morris** en donnait cette description, « insecte on ne peut plus local, fréquente les lieux humides ou marécageux ». Mais **Morris** n'a pas toujours raison. Quelquefois, ayant fait choix d'une plume très fine, Jacob portait une correction dans la marge²⁷.

[1c] **Morris** le qualifiait d' « insecte parfaitement local que l'on trouve dans les endroits humides et marécageux ». Mais il arrivait que **Morris** se trompât. Parfois, Jacob, se servant d'un stylo très fin, faisait des corrections dans la marge de l'ouvrage²⁸.

Les trois traducteurs de *Jacob's Room* ont répété le nom propre « Morris » et ainsi conservé l'effet de fragmentation. Ils auraient tout aussi bien pu le reprendre par le pronom « il », mais en ne le faisant pas, ils restent proches du style de Woolf et mènent ainsi le lecteur vers l'auteur, selon les termes de Schleiermacher. Voici un extrait de *The Waves* :

[2] How could I go with them in a brake to play cricket? Only **Bernard** could go with them, but **Bernard** is too late to go with them. He is always too late. He is prevented by his incorrigible moodiness from going with them²⁹.

[2a] Malheureux que je suis, comment pourrais-je monter avec eux dans le break et aller jouer au cricket ? Seul, **Bernard** pourrait les accompagner, mais **Bernard** est toujours en retard. Il s'est trop attardé pour partir avec eux : ses incorrigibles accès de rêvasserie l'en empêchent³⁰.

[2b] Comment pourrais-je monter avec eux dans le break pour jouer au cricket ? Il n'y aurait que **Bernard**, mais **Bernard** est en retard. Toujours en retard. C'est son incorrigible inconstance qui l'empêche d'y aller³¹.

Dans les deux traductions, l'effet de fragmentation créé par la reprise du prénom « Bernard » a été conservé. Il faut toutefois noter que les traductrices n'ont pas conservé dans leur traduction tous les effets de fragmentation présents dans l'original : en [2a] par exemple, Yourcenar n'a pas traduit les deux occurrences de "go with them" de la même manière ; en [2b], Wajsbrot a procédé à l'effacement pur et simple de la seconde occurrence de ce même segment. Il était pourtant tout à fait concevable de conserver tous les effets de fragmentation présents dans le texte de départ : « Comment pourrais-je les accompagner dans un break pour jouer au cricket ? Seul Bernard pourrait les accompagner, mais Bernard est trop en retard pour les accompagner. Il est toujours trop en retard. Ses incorrigibles sautes d'humeur l'empêchent de les accompagner (notre traduction) ». Observons enfin un extrait de *Between the Acts* :

[3] Isabella opened her mouth, hoping that Dodge would open his, and so enable her to place him. But he sat staring. 'I beg your pardon, sir?' he said. They all looked at him. 'I was looking at the pictures.'

The picture looked at nobody. **The picture** drew them down the paths of silence. Lucy broke it³².

[3a] Isabelle ouvrit la bouche, espérant que Dodge parlerait et lui permettrait de le situer. Mais il était perdu, les yeux fixés dans la contemplation. « Je vous demande

²⁶ Woolf Virginia, *La Chambre de Jacob*, traduction de Jean Talva [1942,1973], Paris, Stock, 1984, p. 28.

²⁷ Woolf Virginia, *La Chambre de Jacob*, traduction de Magali Merle in Woolf Virginia, *Romans et nouvelles*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, « La Pochothèque », p. 56

²⁸ Woolf Virginia, *La Chambre de Jacob*, traduit de l'anglais par Agnès Desarthe, Paris, Stock, 2008, p. 30.

²⁹ Woolf Virginia, *The Waves*, London, Penguin Books, 2000, p. 35.

³⁰ Virginia Woolf, *Les Vagues*, [1937, 1974], traduction de Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, 2002, « Le livre de poche », p. 55.

³¹ Virginia Woolf, *Les Vagues*, traduction de Cécile Wajsbrot, Paris, Calmann-Lévy, 1993, pp. 66-67.

³² Virginia Woolf, *Between the Acts*, Oxford, Oxford University Press, World's Classics, 1992, pp. 41-42.

pardon », dit-il, « Monsieur » ; tout le monde le regarda. « Je regardais les tableaux ».

Le tableau ne regardait personne. **Le tableau** les entraînait sur les chemins du silence. Lucy le troubla³³.

[3b] Isabelle ouvre la bouche, espérant que Dodge ouvrira la sienne, et qu'ainsi elle pourra le situer. Mais il reste à regarder fixement. « Pardon, monsieur ? » dit-il. Tout le monde le regarde. « Je regardais les tableaux. »

Le tableau ne regarde personne. **Le tableau** les fait entrer dans le royaume du silence.

Lucie rompit le silence³⁴.

Dans cet exemple, les deux traducteurs ont conservé l'effet de fragmentation en répétant le groupe nominal sujet « le tableau » au début de deux phrases consécutives. Nous pouvons remarquer que Cestre ([3b]) a adopté une démarche particulière en ajoutant dans sa traduction une répétition qui n'est pas présente dans le texte de départ (celle de « silence »), et grâce à laquelle il obtient un effet de fragmentation supplémentaire. Puisqu'il n'a pas traduit le texte de Woolf « effet de fragmentation pour effet de fragmentation », on peut imaginer que de cette stratégie de traduction vise à la compensation.

Chaque texte a été traduit au moins deux fois, on pourrait donc s'attendre à ce que les retraductions soient plus proches du texte de départ, notamment en termes de style. L'un des buts principaux d'une retraduction est en effet de « corriger » la ou les traduction(s) précédente(s). Or, même si le nombre de passages dans lesquels l'effet de fragmentation a été conservé est plus élevé dans les retraductions, il est des cas dans lesquels Cestre, Wajsbrot, Merle, et plus étonnamment encore Desarthe, ont effacé l'effet alors que les premiers traducteurs l'avaient conservé. Observons par exemple cet extrait de *Jacob's Room* :

[4] **A strong smell of camphor** came from the butterfly boxes.

Mixed with **the smell of camphor** was the unmistakable **smell** of seaweed. Tawny ribbons hung on the door. The sun beat straight upon them³⁵.

[4a] **Une forte odeur de camphre** sortait des boîtes à papillons. À **cette odeur** se mêlait **celle**, trop reconnaissable, d'algues en train de sécher, en longs rubans bruns accrochés à la porte. Le soleil tapait dessus en plein³⁶.

[4b] **Une forte odeur de camphre** émanait des boîtes à papillons.

À **cette odeur de camphre** se mêlait l'**odeur** caractéristique du goémon. Il pendait à la porte en rubans bistrés. Le soleil leur cognait en plein dessus³⁷.

[4c] Les boîtes de papillons dégageaient **une forte odeur de camphre**.

À l'**odeur caractéristique du camphre** se mêlait **celle** des algues. Des rubans fauves pendaient à la porte. Le soleil tombait droit sur eux³⁸.

Dans cet exemple, la seule traduction qui conserve les effets de fragmentation de l'original est celle de Merle ([4b]). Soulignons tout de même le fait qu'elle a utilisé l'adjectif démonstratif « cette » (« À cette odeur de camphre ») plutôt que le déterminant « l' », ce qui par conséquent limite l'effet de fragmentation. On sent donc, malgré l'effort de préservation de l'« étrangeté » du style de Woolf, une certaine réticence à l'assumer complètement. Concernant la traduction de Desarthe (2008), nous sommes en droit de nous interroger sur les

³³ Virginia Woolf, *Entre les actes*, traduction d'Yvonne Genova, 1944, pp. 41-42.

³⁴ Virginia Woolf, *Entre les actes*, traduction de Charles Cestre, in Virginia Woolf, *Romans et nouvelles*, [1947] Paris, Librairie Générale Française, 1993, « La Pochothèque », p. 1002.

³⁵ Virginia Woolf, *Jacob's Room*, Oxford, Oxford University Press, World's Classics, 1992, p. 26.

³⁶ Virginia Woolf, *La chambre de Jacob*, traduction de Jean Talva, [1942,1973], Paris, Stock, 1984, p. 28.

³⁷ Virginia Woolf, *La chambre de Jacob*, traduction de Magali Merle, in Virginia Woolf, *Romans et nouvelles*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, « La Pochothèque », pp. 55-56.

³⁸ Virginia Woolf, *La chambre de Jacob*, traduit de l'anglais par Agnès Desarthe, Paris, Stock, 2008, p. 30.

raisons pour lesquelles elle a choisi de remplacer le nom « odeur » par le pronom démonstratif « celle ».

Le même phénomène se produit parfois dans la seconde traduction de *The Waves*, quand bien même la traductrice annonce dans sa préface (c'est la seule traduction comportant une préface dans notre corpus) qu'elle a l'intention de réaliser une traduction qui soit très proche du texte de Woolf, quitte à malmener la langue française. Ce qui est d'autant plus étonnant, c'est qu'elle efface l'effet de fragmentation là où il était on ne peut plus simple à rendre, comme le prouve la traduction de Yourcenar. Il suffisait en effet, pour les exemples [5] et [6], de répéter le prénom « Perceval » :

[5] Yet it is **Percival** I need; for it is **Percival** who inspires poetry³⁹.

[5a] Et pourtant, c'est **Perceval** dont j'ai besoin, car **Perceval** inspire les poètes⁴⁰.

[5b] Pourtant j'ai besoin de **Perceval**; car **il** inspire la poésie⁴¹.

[6] 'Is it **Percival**? No; it is not **Percival**.' There is a morbid pleasure in saying: 'No, it is not **Percival**.'⁴²

[6a] « Est-ce **Perceval** ? Non, ce n'est pas **Perceval**. » Il y a une espèce de plaisir amer à se dire : « Non, ce n'est pas **Perceval** »⁴³.

[6b] « C'est **Perceval** ? Non, ce n'est pas **lui**. » Il y a un plaisir morbide à dire : « Non, ce n'est pas **lui** »⁴⁴.

Ainsi, dans ces extraits, la traduction de Wajsbrot est totalement normalisatrice. Curieusement, les deux traductions le sont parfois, dans des passages qui ne présentent pourtant pas de difficulté particulière :

[7] I will pick **flowers**; I will bind **flowers** in one garland and clasp them and present them—Oh! to whom?⁴⁵

[7a] Je vais cueillir **des fleurs**, **les** tresser en une guirlande unique que je vais nouer, que je vais offrir... Oh! à qui?⁴⁶

[7b] Je cueillerai **des fleurs**; je **les** lierai en une guirlande, les serrerai et je les offrirai - Oh! à qui?⁴⁷

Les deux traductrices ont remplacé la seconde occurrence de “flowers” par une reprise pronominale à l'aide de « les », annulant ainsi tout effet de fragmentation. Il était pourtant tout à fait envisageable de conserver cet effet en traduisant par exemple de la manière suivante : « Je vais cueillir des fleurs ; je vais lier des fleurs en une guirlande et les serrer et les offrir – Oh ! à qui ? ».

Bien entendu, il n'en est pas toujours ainsi, et dans la majorité des cas la ou les retraduction(s) a/ont préservé l'effet de fragmentation là où la première traduction l'avait effacé, comme l'illustre cet extrait de *Between the Acts* :

³⁹ Virginia Woolf, *The Waves*, London, Penguin Books, 2000, p. 28.

⁴⁰ Virginia Woolf, *Les Vagues*, [1937, 1974], traduction de Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, 2002, « Le livre de poche », p. 47.

⁴¹ Virginia Woolf, *Les Vagues*, traduction de Cécile Wajsbrot, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 60.

⁴² Virginia Woolf, *The Waves*, London, Penguin Books, 2000, p. 88.

⁴³ Virginia Woolf, *Les Vagues*, traduction de Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, 2002, « Le livre de poche », pp. 120-121.

⁴⁴ Virginia Woolf, *Les Vagues*, traduction de Cécile Wajsbrot, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 118.

⁴⁵ Virginia Woolf, *The Waves*, London, Penguin Books, 2000, p. 41.

⁴⁶ Virginia Woolf, *Les Vagues*, [1937, 1974], traduction de Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, 2002, « Le livre de poche », p. 63.

⁴⁷ Virginia Woolf, *Les Vagues*, traduction de Cécile Wajsbrot, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 73.

[8] 'Say good morning, George; say "Good morning, Grandpa,"' Mabel urged him, giving him a push towards the man. But **George** stood gaping. **George** stood gazing⁴⁸.

[8a] « Dis bonjour, George, dis bonjour, grand-papa », lui ordonna Mabel en le poussant vers l'homme. Mais **George** restait immobile, la bouche ouverte, les yeux écarquillés⁴⁹.

[8b] « Dis bonjour, George ; dis bonjour à grand-papa », intervint Mabel, le poussant vers le vieillard. Mais **George** restait bouche bée. **George** regardait avec de grands yeux⁵⁰.

Genova ([8a]) a effectué la fusion des deux phrases consécutives commençant par le même sujet, ce qui a pour effet de rendre ce passage fluide. Cestre ([8b]) a conservé la même coupure de phrases que Woolf ainsi que la répétition du sujet.

En ce qui concerne l'effet de fragmentation, aucun des sept traducteurs ne l'a systématiquement éliminé, ni ne l'a systématiquement préservé. Dans la mesure où tous l'ont parfois conservé, on peut se demander pourquoi ils ne l'ont pas fait à chaque fois qu'il était présent dans l'original. Par peur qu'on les taxe de mauvais traducteurs car ils n'ont pas produit une traduction fluide ? C'est possible. Les stratégies de normalisation utilisées par les traducteurs ne sont d'ailleurs peut-être même pas toujours conscientes. Toujours est-il que l'effet de fragmentation fait partie intégrante du style de Woolf, et qu'en ne le faisant pas apparaître dans les traductions, les traducteurs masquent le style de l'auteur. Nous avons fait un relevé (non-exhaustif) de passages dans lesquels figure un effet de fragmentation dans les trois romans, ce qui nous a permis d'évaluer en termes quantitatifs les stratégies des traducteurs (« normalisation » s'ils ont transformé l'effet de fragmentation en fluidité, et « exotisation » s'ils ont conservé l'effet de fragmentation dans leur traduction). Il apparaît que sur 27 passages contenant un effet de fragmentation dans *Jacob's Room*, Talva n'en a conservé que 4 dans sa traduction (soit à peine 15%), Merle 21 (soit 77,7%) et Desarthe 18 (soit 66,6%). Sur 44 passages relevés dans *Between the Acts*, Genova et Cestre ont respectivement conservé un effet de fragmentation dans leur traduction dans 27 et 30 cas (soit 61,4% et 68,2% des cas). Sur dix-neuf passages relevés dans *The Waves*, Yourcenar a conservé un effet de fragmentation dans sa traduction à dix reprises (soit un peu plus de 52% des cas) ; Wajsbrot, de son côté, n'a conservé un effet de fragmentation dans sa traduction que dans sept de ces passages (soit à peine un peu plus de 36% des cas). Les traductions de Talva, Wajsbrot et Yourcenar semblent donc plus normalisatrices sur ce point que les autres.

Conclusion

En lisant les traductions de *Jacob's Room* et *Between the Acts*, nous avons été agréablement surprise de constater l'effort général qui avait été fait par les traducteurs pour laisser transparaître le style de Woolf (cela est d'autant plus vrai dans le cas des retraductions). Dans bien des cas, ils n'ont pas hésité à produire des passages qui peuvent parfois paraître étranges au lecteur francophone. Mais c'est là tout l'intérêt de ce que nous avons appelé dans notre titre l'« exotisation » : grâce à de telles stratégies de traduction, le lecteur qui n'a pas accès aux textes originaux peut malgré tout se faire une idée de la manière dont Woolf écrit. Les traductrices de *The Waves* ont en revanche employé des stratégies plutôt normalisatrices, et ce malgré le renom de la première, malgré l'engagement de la seconde dans sa préface. Cette

⁴⁸ Virginia Woolf, *Between the Acts*, Oxford, Oxford University Press, World's Classics, 1992, p. 11.

⁴⁹ Virginia Woolf, *Entre les actes*, traduit de l'anglais par Yvonne Genova, Alger, Editions Charlot, 1944, « Les cinq continents », p. 20.

⁵⁰ Virginia Woolf, *Entre les actes*, traduction de Charles Cestre, in Virginia Woolf, *Romans et nouvelles*, [1947] Paris, Librairie Générale Française, 1993, « La Pochothèque », p. 982.

étude montre également que l'époque à laquelle la traduction a été effectuée n'est pas à mettre en corrélation avec le « degré d'exotisation » assumé par le traducteur. La collection de la Pléiade prépare de nouvelles traductions des œuvres de Woolf ; nous espérons qu'elles redonneront aux différentes figures de la répétition la place qu'elles méritent dans l'œuvre de l'écrivain. Ces traductions auront entre autre l'avantage d'être uniformisées : les procédés stylistiques récurrents chez Woolf devraient recevoir un traitement similaire dans les différentes traductions, ce qui sera une opportunité pour les traducteurs de véritablement amener le lecteur vers l'auteur.

- Études

BALLARD Michel, « La théorisation comme structuration de l'action du traducteur », *La Linguistique*, vol. 40, fasc. 1 / 2004, pp. 51-65.

BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, « Collection Tel ».

JAKOBSON Roman, « La nouvelle poésie russe », *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp. 11-24.

MILLY Jean, *Proust et le style*, Genève, Slatkine, [Paris], [Diffusion Champion], 2^e édition augmentée, 1991.

MOLINO Jean, « Pour une théorie sémiologique du style », in MOLINIE Georges et CAHNE Pierre (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, « Linguistique Nouvelle », pp. 213-261.

MOUNIN Georges, *Les Belles Infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.

PILLIERE Linda, *Étude linguistique de quelques propriétés du style de Virginia Woolf*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1997.

SCHLEIERMACHER Friedrich, *Des différentes méthodes de traduire et autres textes*, Paris, Seuil, 1999, « Points Essais ».

SPITZER Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980, Collection « Tel ».

SUHAMY Henri, *Les Figures de style*, [1981], Paris, PUF, 2004 (Dixième édition), collection « Que sais-je ? » n°1889.

VIGNE Marie-Paule, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.

- Corpus : romans de Virginia WOOLF

Jacob's Room, [1922] Oxford, Oxford University Press, 1992, World's Classics.

La chambre de Jacob, traduction de Jean Talva, [1973], Paris, Stock, 1984.

La chambre de Jacob, traduction de Magali Merle, in WOOLF Virginia, *Romans et nouvelles*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, « La Pochothèque », pp. 37-198.

La chambre de Jacob, traduit de l'anglais par Agnès Desarthe, Paris, Stock, 2008.

The Waves, [1931], London, Penguin Books, 2000.

Les Vagues, [1937, 1974], traduction de Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, 2002, « Le livre de poche ».

Les Vagues, traduit par Cécile Wajsbrot, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

Between the Acts, [1941], Oxford, Oxford University Press, 1992, World's Classics.

Entre les actes, traduction de Charles Cestre, [1947], in WOOLF Virginia, *Romans et nouvelles*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, « La Pochothèque », pp. 971-1100.

Entre les actes, traduit de l'anglais par Yvonne Genova, Alger, Éditions Charlot, 1944, « Les cinq continents »

ATER à l'Université d'Artois, à Arras, elle est membre de l'équipe d'accueil « Textes et Cultures » de cette même université. Elle rédige actuellement, sous la direction de Michel Ballard, une thèse en traductologie ayant pour sujet « La

présence du traducteur dans les traductions littéraires de l'anglais vers le français ».