Traduire l'« agrammaticalité » durassienne : liberté ou contrainte ?

Elodie WEBER
Université Paris IV-Sorbonne
France

Résumé : Cet article s'interroge sur la contrainte que représente pour le traducteur la déconstruction langagière et l'agrammaticalité des œuvres de Marguerite Duras. Etant donnée la « valeur » qu'elle revêt dans lœuvre durassienne, l'agrammaticalité semble imposer au traducteur anglais ou espagnol la contrainte de la littéralité. Il arrive néanmoins qu'en raison de la différence des systèmes linguistiques en présence, la traduction littérale soit impossible et c'est alors que la créativité du traducteur devra s'exercer, de manière à ce que l'effet produit par le texte-source soit conservé dans la traduction. L'examen de traductions anglaises et espagnoles effectivement publiées révèle néanmoins l'existence d'une contrainte plus puissante, en contradiction avec la première, celle de l'acceptabilité de la traduction dans la culture réceptrice.

Mots-clés : traduction, agrammaticalité, étrangeté, Duras, contrainte, style, réception, fidélité.

Abstract : This paper explores the constraints language deconstruction and ungrammaticality in Margerite Duras's novels impose on the translation process. Given its "value" in Duras's work, ungrammaticality seems to dictate the translator's choice of literal translation to English or Spanish, except when the differences between language systems do not allow for literal translation and require creative ways to capture the source text and its effects. However, a review of several published English and Spanish translations of Duras's novels has revealed that a more powerful constraint is imposed on translation and conflicts with the above-mentioned mechanism. This fundamental constraint is the acceptability of the proposed translation by the target culture.

Keywords : translation, ungrammaticality, foreignness in translation, Duras, constraint, style, reception, fidelity.

Introduction : de l'agrammaticalité durassienne

Contre une longue tradition critique qui définit le style en termes d'écart par rapport à l'usage, en termes d'altérité radicale par rapport à ce qui serait une « propriété de la langue », certains, convaincus des contradictions et limites inhérentes à une telle posture, se revendiquent de la conception deleuzienne du style, elle-même inspirée de la célèbre métaphore proustienne : « Les beaux

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (Proust 1971, 299). L'expression, métaphorique, de « langue étrangère » renvoie à cette puissance d'innovation linguistique présente dans l'usage littéraire : l'écrivain « est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas » (Deleuze 1993, 138). À la métaphore proustienne, Deleuze ajoute d'ailleurs trois autres métaphores qui rendent bien compte de l'étrangeté langagière, constitutive du style, que manifestent les œuvres littéraires : la métaphore du bégaiement, l'écrivain étant celui qui « fait bégayer la langue en tant que telle » (135) ; celles nautiques, du roulis et du tangage : « C'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite à gauche, et à tanguer, en arrière en avant » (139) ; enfin celle de la folie : « On dirait que la langue est prise d'un délire, qui la fait précisément sortir de ses propres sillons » (16).

Le style entendu comme « l'étrange dans la langue » est aussi la conception dont se réclame Jenny (2005) pour qui cette langue « autre » qu'est le style « prend les formes antagonistes d'un dépaysement dans le même ou dans l'autre », ce qui détermine les deux pôles esthétiques du style : la stylisation comme « mise en œuvre d'une "mêmeté étrange" » (Jenny 2005) et la figuralité comme « actualisation d'une "altérité ressemblante"». Dans la stylisation, l'étrangeté naît de l'exagération, de la simplification et du raidissement de la norme, ce que Jenny résume dans l'expression « l'étrangeté d'une hypernorme ». Un bon exemple en est le discours en vers, antinaturel, qui représente en quelque sorte un idéal de discours. À l'opposé, le style s'incarne aussi dans la figuralité : l'étrangeté naît alors de la distorsion syntaxique, de l'étrangeté sémantique ou morphologique, bref d'une « puissance de différenciation linguistique » (Jenny 2005).

L'écriture de Marguerite Duras semble appartenir au pôle de la figuralisation ; son œuvre manifeste l'émergence d'une langue étrange et nouvelle tour à tour qualifiée de « destructurée », « fragmentée » ou « morcelée », une langue qui « puise aux sources les plus obscures d'elle-même »[1], qui se réalise en se détruisant. C'est à l'agrammaticalité des œuvres de Duras que nous nous intéresserons ici, dans le cadre de la traduction, en nous référant à la conception deleuzienne du style et à la définition que donne Riffaterre (1981, 5) de l'agrammaticalité : « non pas la faute de grammaire (sens étroit) mais toute altération de n'importe lequel des systèmes du langage, morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique. »

[1] C'est l'expression qu'emploie Jenny (2005) pour décrire l'écriture de Valère Novarina, parfait exemple de figuralisation.

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

La déconstruction langagière et l'agrammaticalité des œuvres de Duras ne représentent-t-elles pas une contrainte pour le traducteur ? Face à l'étrangeté de la langue de Duras, de quelle liberté dispose le traducteur ? Nous voudrions montrer que traduire l'étrangeté langagière de Duras consiste à naviguer entre différentes contraintes desquelles peut émerger, ça et là, la créativité.

1. Une première contrainte : le choix d'une posture traduisante

La première contrainte identifiée est celle du choix d'une posture traduisante face au problème considéré. Faut-il traduire, tenter de traduire ces agrammaticalités littéralement, ou faut-il les rendre par d'autres moyens ? Précisons que la question ne se résume pas, comme c'est le cas de la « norme initiale » chez Toury (1995, 56-57), au choix entre une posture « source oriented » (sourcière) et une posture « target oriented » (cibliste). Le cadre cibliste n'exclut pas, en effet, le recours à la littéralité dans certains cas, mais la littéralité y est envisagée non pas comme une posture *a priori* mais comme une solution éventuellement choisie, *a posteriori*, c'est-à-dire après analyse du rôle du phénomène dans le texte-source. C'est le sens de la formule que se plaît à répéter Ladmiral (2014, 47) : « les sourciers n'ont jamais raison – que pour des raisons ciblistes ». Par cette provocation, Ladmiral signifie que la traduction littérale peut être, en définitive, l'une des solutions choisies par le traducteur cibliste :

> « il arrive que, dans notre travail de traduction, nous constations parfois que nous en sommes revenus à une solution qui se trouve être une traduction littérale, certes. Mais je prétends que le bon traducteur en est arrivé là non pas parce qu'il a « collé » à la formulation du texte original, en langue-source, mais parce que c'est la formulation en langue-cible qui s'est trouvée la plus propre à donner une traduction qui soit un texte. » (Ladmiral 2014, 47)

Autrement dit, il se peut qu'après analyse et interprétation de l'effet produit par la phrase en langue-source, le traducteur estime que la traduction littérale sera la plus à même de rendre la « parole » de la langue-source ou, à l'opposé, qu'une traduction non littérale, qui utilise d'autres moyens syntaxiques et lexicaux que ceux utilisés dans le texte-source, sera la plus appropriée. Plutôt, par conséquent, que de poser le débat en termes d'opposition sourciers/ciblistes, nous nous appuierons sur le concept d'équivalence défendu par les théories fonctionnalistes de la traduction[2]. Dans cette approche,

[2] Voir notamment Pym (1992, 38) ; Snell-Hornby (1995), Newmark (1988, 48-49).

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

l'équivalence concerne le degré auquel un mot, une phrase, voire un texte peut être considéré dans la langue et la culture réceptrice comme l'équivalent du text-source. Il s'agit donc d'une équivalence de discours, et non de langue (laquelle reçoit chez les fonctionnalistes le nom de « correspondance »). En traduction littéraire, c'est l'effet du texte traduit qui détermine le rapport d'équivalence que celui-ci entretient avec son original. Pour Jolicœur (1995, 86-87), l'équivalence est obtenue lorsque le traducteur réussit à reproduire l'effet du texte, lequel est déterminé par « les choix lexicaux, l'équilibre, la musicalité, le mouvement, le ton, la poésie » ainsi que l'atmosphère des lieux et des époques, les niveaux de lecture, éléments qui contribuent à l'esthétique de l'œuvre littéraire. Ce qui est donc en jeu, pour la traduction de Duras, c'est la « valeur » de l'agrammaticalité dans le texte-source. Cette idée de « valeur » n'est d'ailleurs pas nouvelle et trouve son origine chez Cicéron. Comme le rappelle Dobenesque (2007, 2-3), Cicéron ne défend pas, ainsi que l'a retenu la tradition, la traduction du sens contre la traduction des mots, mais bien la traduction de la « valeur » des mots et des expressions, c'est-à-dire non pas ce qu'un discours « dit » mais ce qu'il « fait », cet « agir » du texte qu'il s'agit de recréer en traduisant.

2. Une deuxième contrainte : comprendre la « valeur » de l'agrammaticalité durassienne

La deuxième contrainte, directement liée à la première, est donc de bien comprendre la « valeur » de l'agrammaticalité durassienne puisque c'est elle qui permettra au traducteur de déterminer s'il doit traduire littéralement ou pas ces agrammaticalités pour rendre au mieux leur « effet ». Il s'agit de la contrainte de l'interprétation.

L'écriture de Duras se caractérise par une émancipation progressive des contraintes syntaxiques. Elle manifeste l'échec du langage socialisé, impropre à traduire ce qui est « le thème quasi unique de toute son œuvre, le désir, et l'émergence du désir » (Pinthon 2009, 77). L'écriture de Duras s'émancipe progressivement des contraintes logiques et rationnelles du langage socialisé qui « fragmente la réalité, la réduit, la mutile » (Pinthon 2009, 84), pour faire advenir un langage affectif et corporel, susceptible de traduire de façon plus juste l'émergence du désir. Deux évolutions parallèles et imbriquées s'observent dans l'écriture de Duras : d'une part une simplification progressive, que Pinthon interprète comme « l'émergence du silence » (79) – la phrase finissant par se réduire au mot dans ses derniers écrits –, d'autre part un processus de déconstruction, qui s'accentue dans les romans publiés après 1966. Les phrases, souvent brèves et nominales, sont juxtaposées de façon

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

paratactique, c'est-à-dire sans qu'aucun mot de liaison n'explicite les rapports syntaxiques de subordination ou de coordination qu'entretiennent les phrases. S'y ajoute le phénomène de morcellement commenté par Šrámek (1979, 76) ; les différents membres de la proposition forment à eux seuls des propositions indépendantes, comme dans ce passage de *L'amour* :

> « Plus de musique.
> Au loin, une rumeur. Puis elle passe. D'autres rumeurs.
> Immobiles, toujours, dans le silence cerné par le bruit.
> Scellées. Arrêtées. Longtemps. » (Duras 1971, 20)

Duras oppose aux syntagmes et aux syntaxes figés de l'écriture socialisée une écriture de la désintégration et de l'inachèvement. Dans *Les yeux bleus cheveux noirs* ou dans *Moderato Cantabile,* la phrase, comme suspendue, s'achève sur une conjonction de subordination ou une préposition :

> « La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que. » (Duras 1986, 9)

> « Le temps d'y penser, l'idée se déclare, brutale, dans un cri d'agonie. Elle cesse. Dans la lente retombée de son corps le long du sien, le cri s'inscrit, très bref, arrêté dans la rage, égorgé par. » (Duras 1986, 105)

> « Je ne veux pas savoir s'il est difficile ou non, Madame Desbaresdes, dit la Dame. Difficile ou pas, il faut qu'il obéisse, ou bien. » (Duras 1958, 9)

Une proposition subordonnée circonstancielle de temps non accompagnée de sa principale ouvre le deuxième chapitre de *Moderato Cantabile* :

> « Le lendemain, alors que toutes les usines fumaient encore à l'autre bout de la ville, à l'heure déjà passée où chaque vendredi ils allaient dans ce quartier. » (12)

À la même page, le style direct s'insère soudain dans le style indirect, produisant un effet d'étrangeté qu'accentue l'emploi de la locution « s'en aller » sous sa forme participiale :

> « Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où ? » (12)

D'autres distorsions syntaxiques produisent un effet d'étrangeté ou de malaise :

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

- juxtaposition de deux temps de façon non orthonymique[3], comme dans ce passage du *Ravissement de Lol V. Stein* :

  « La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. » (3)

- présence d'une conjonction adversative en début de phrase alors qu'aucun rapport d'opposition ne s'observe entre ladite phrase et la précédente :

  « Septième jour. *Mais* dans la torpeur de la sieste une voix d'homme éclate, vive, presque brutale. » (Duras 1969, 12)

- jeu anormal de la présence/absence des pronoms personnels sujets :

  « Pendant l'absence de Stein il se lève, va vers la table d'Elisabeth Alione, il fait un geste vers le livre refermé. Ne l'achève pas, il se retourne vers le livre. » (Duras 1969, 27)

Enfin de petits détails altèrent parfois l'orthonymie d'expressions présentant un certain degré de figement avec pour effet une étrangeté diffuse, presqu'imperceptible :

- substitution du verbe « faire » au verbe « avoir » :

  « Il fait encore de la lumière dans le parc. » (Duras 1969, 14)

- ajout du syntagme adverbial « assez de » dans l'expression figée « faire jour » :

  « Il fait encore assez de jour pour jouer au tennis. » (Duras 1969, 42)

- substitution d'un complément du nom à un adjectif (« Tu as un air/l'air heureux ») :

  « Tu as un air de bonheur, dit-elle. » (Duras 1969, 39)

La déconstruction du langage apparaît donc comme l'un des enjeux même de l'œuvre durassienne ; Duras dit elle-même rechercher « une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien » (1993, 96).

[3] L'orthonymie, telle que la définissent J.C. Chevalier et M.F. Delport (1995, 74) désigne « la façon la plus usuelle, la plus banale, la plus naturelle, de dire les choses ».

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

3. Littéralité *vs* créativité ?

3.1 Le choix de la littéralité

Doit-on alors opter pour la littéralité ? Pour répondre à cette question, il convient de se demander si, traduits littéralement, les faits de syntaxe relevés produiront le même effet dans la langue-cible. Dans les deux langues-cible considérées ici, l'espagnol et l'anglais, qui appartiennent toutes deux à la même grande famille que le français (langues indo-européennes), il semble que ce soit le cas. La suspension de la phrase (absence du complément d'information annoncé par une préposition ou une conjonction), la présence d'une subordonnée non rattachée à une proposition principale, le mélange du style direct et du style indirect, la présence d'une conjonction de coordination adversative en début de phrase en l'absence de rapport d'opposition avec la phrase précédente, sont des phénomènes qui, en espagnol et en anglais, produisent le même effet d'étrangeté. Ces ruptures et distorsions syntaxiques, par leur caractère de récurrence, produisent, à une échelle plus globale, l'effet d'une parole intérieure ininterrompue, d'un monologue intérieur qui semble pouvoir être rendu par les mêmes moyens en espagnol et en anglais.

Traduire cet aspect du style de Duras implique par conséquent de s'astreindre à la littéralité, ce qui semble parfaitement réalisable comme le prouve la traduction, en anglais et en espagnol, que nous proposons pour les énoncés suivants :

> « La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que. » (Duras 1986, 9)
>
> La dulzura de la voz que de pronto desgarra el alma y haría suponer que[4].
>
> The softness of the voice that suddenly hurts the soul and would let you believe that.
>
> « Dans la lente retombée de son corps le long du sien, le cri s'inscrit, très bref, arrêté dans la rage, égorgé par. » (Duras 1986, 105)
>
> En la lenta recaída de su cuerpo a lo largo del suyo, el grito se inscribe, muy breve, detenido en la ira, degollado por.
>
> In the slow fallout of his body along hers, the screem registers, very brief, stopped in the rage, cutted by.

[4] Sauf mention particulière, les traductions en espagnol et en anglais sont celles que nous proposons nous-mêmes.

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

> « Je ne veux pas savoir s'il est difficile ou non, Madame Desbaresdes, dit la Dame. Difficile ou pas, il faut qu'il obéisse, ou bien. » (Duras 1958, 9)

> Yo no quiero saber si es difícil o no, señora Desbaresdes – dijo la profesora –. Difícil o no, debe obedecer, sino.

> I don't want to know if he's difficult or if he's not. Difficult or not, he has to obey, or.

> « Alors l'enfant s'arrêta.
> - Pourquoi t'arrêtes-tu ?
> - Je croyais. » (Duras 1958, 15)

> Entonces el niño se detuvo.
> - ¿Por qué paras ?
> - Creía.

> The child stopped.
> - Why are you stopping ?
> - I thought.

> « Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où ? » (Duras 1958, 12)

> Moderato y cantante – dijo el niño totalmente marchado adónde ?

> « Moderately and melodiously » said the child totally gone where ?

3.2 Un espace de créativité pour le traducteur

Si le traducteur doit, selon nous, s'astreindre à une traduction littérale, il est cependant des cas où, en raison de la différence des systèmes linguistiques en présence, il ne le pourra pas. C'est alors que sa créativité trouvera à s'exercer : il lui faudra trouver le moyen de produire, par d'autres biais, le même effet que celui du texte-source.

Les étrangetés syntaxiques liées au jeu des pronoms personnels sujets en français ne peuvent par exemple pas être rendues littéralement en espagnol où ces pronoms, sauf cas d'ambigüité ou effet d'insistance, ne s'emploient pas devant le verbe :

> « Pendant l'absence de Stein il se lève, va vers la table d'Elisabeth Alione, il fait un geste vers le livre refermé. Ne l'achève pas, il se retourne vers le livre. » (Duras 1969, 27)

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

En français, si plusieurs verbes apposés ont le même sujet, seul le premier d'entre eux sera normalement précédé d'un pronom sujet. Dans la première phrase, les deux premières propositions, juxtaposées, répondent à cette règle. L'anomalie provient du fait que le verbe de la troisième proposition (« fait »), est à son tour précédé du pronom sujet « il ». Dans la phrase suivante, constituée de deux propositions juxtaposées, c'est le premier verbe, et non le deuxième, qui se trouve dépourvu de pronom sujet. Cet emploi non orthonymique a pour effet de brouiller légèrement la référence en multipliant illusoirement les sujets : l'apparition d'un pronom sujet après un verbe qui en est dépourvu donne l'impression furtive qu'une tierce personne entre en jeu. Une solution, en espagnol, pourrait être d'employer un verbe à l'infinitif, cette forme présentant la particularité de ne pas indiquer la personne. Il faudrait en ce cas scinder la deuxième phrase avec un point sous peine d'en modifier le sens (*sin acabarlo, se vuelve hacia el libro* serait compris comme *sin acabar el libro*) :

> Durante la ausencia de Stein se levanta, se dirige hacia la mesa de Elisabeth Alione, hace un gesto hacia el libro cerrado. Sin acabarlo. Se vuelve hacia el libro.

De la même façon, certaines anomalies temporelles, comme celle de cet énoncé déjà cité,

> « La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. » (Duras 1964, 3)

ne pourront pas être reproduites littéralement en anglais, langue qui indiscrimine formellement l'imparfait et le passé-simple français. En français, l'étrangeté provient de la juxtaposition du plus-que-parfait et du passé simple là où, pour évoquer un processus antérieur à un moment du passé et son résultat à ce moment du passé, on attendrait plutôt une succession plus-que-parfait/imparfait. Il s'agit en effet de déclarer un processus, « se vider », et son résultat, « être vide », qui correspond à un état. Pour signifier cet état, on attendrait logiquement, après le plus-que-parfait, l'imparfait, temps qui permet au locuteur de se transporter fictivement au cœur de l'événement, avec un effet de sens de durée. L'imparfait serait d'autant plus orthonymique ici que l'adverbe « lentement » suggère lui aussi la durée du processus. L'intrusion du passé-simple produit au contraire une rupture brutale. À la lenteur et à la durée du processus succède un résultat considéré de façon ponctuelle dans le passé, avec un effet de rapidité et d'immédiateté. Deux solutions s'offrent au traducteur. La première, qui consiste à

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

consentir à la perte, semble être celle choisie par le traducteur anglais du Ravissement de Lol V. Stein :

> The dance floor had emptied slowly. There was no one on it. (Duras/Seaver 1966, 3)

La forme *was*, qui peut autant renvoyer à un fait ponctuel, coupé du présent du locuteur (valeur du passé-simple), qu'à un fait considéré dans son extension, depuis le passé (valeur de l'imparfait), sera spontanément interprétée de cette seconde manière. L'effet d'étrangeté est donc perdu.

Une autre solution consiste à tenter de produire par un autre biais un effet sinon similaire, du moins approchant. On pourrait par exemple, pour reproduire l'effet de ponctualité et d'immédiateté, réduire la deuxième phrase à un seul mot, l'adjectif *empty* :

> The dance-floor had emptied slowly. Empty.

Mais on pourrait également tenter de parvenir au même effet en jouant sur le sémantisme du verbe. Plutôt que d'employer un verbe d'état comme c'est le verbe *to be*, verbe qui, n'impliquant pas la représentation d'une borne finale, oriente nécessairement vers une interprétation d'imparfait, on pourrait employer un verbe d'« accomplissement » (Vendler 1967, 97-121) qui implique la représentation d'une borne finale. À la durée du processus s'opposerait bien la ponctualité et la rapidité du résultat :

> The dance-floor had emptied slowly. It became empty.

4. La contrainte de l'acceptabilité de la traduction dans la culture réceptrice

On ne saurait clore cette évocation du parcours du combattant qu'implique la traduction de l'agrammaticalité durassienne sans faire allusion à une autre contrainte. L'idée nous en est venue à la lecture des traductions de Duras effectivement publiées, anglaises, espagnoles, mais aussi italiennes. Il s'avère en effet que la plupart des étrangetés syntaxiques dont les traducteurs auraient pu donner une traduction littérale ont été gommées, produisant un texte beaucoup plus lisse et plus orthonymique. Pour l'énoncé cité précédemment,

> « La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que. » (Duras 1986, 9)

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

le traducteur espagnol, en supprimant la conjonction « que » et en rajoutant une ponctuation suspensive, supprime l'étrangeté syntaxique :

> La dulzura de la voz que de pronto desgarra el alma y haría suponer… (Duras/Janés 1987, 9)

Le traducteur italien effectue quant à lui une amplification[5] puisque, en modifiant purement et simplement le verbe, il donne une interprétation de la fin de cette phrase dont l'obscurité provenait précisément du caractère inachevé :

> Dolcezza della vocce che all'improvviso strazia l'anima et disorienta. (Duras/Guarino 1987, 2)

La suppression de l'agrammaticalité atténue du même coup l'hermétisme et l'effet inquiétant de la phrase.

Le même procédé est utilisé pour l'énoncé suivant

> « Dans la lente retombée de son corps le long du sien, le cri s'inscrit, très bref, arrêté dans la rage, égorgé par. » (Duras 1986, 105)

Que le traducteur espagnol ajoute un pronom personnel (*ella*), ou que le traducteur italien supprime la préposition « par », l'agrammaticalité est dans les deux cas effacée, ce qui supprime la chute abrupte et inquiétante de la phrase :

> En la lenta recaída de su cuerpo a lo largo del suyo, el grito se inscribe muy breve, detenido en la ira, degollado por ella. (Duras/Janés 1987, 88)

> Nella lenta ricaduta del corpo di lei lungo il suo, il grido s'inscrive, brevissimo, soffocato di rabia, strangolato. (Duras/Guarino 1987, 45)

Les ruptures agrammaticales mises dans la bouche des personnages de *Moderato Cantabile* ne sont pas rendues, soit que le traducteur ajoute une ponctuation suspensive, soit qu'il supprime purement et simplement la rupture, soit enfin qu'il amplifie le texte à sa guise :

> « Je ne veux pas savoir s'il est difficile ou non, Madame Desbaresdes, dit la Dame. Difficile ou pas, il faut qu'il obéisse, ou bien. » (Duras 1958, 9)

[5] Sur cette « figure » de traduction, voir Chevalier et Delport (1995, 45-58)

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

> Difícil o no, debe obedecer. (Duras/Brines 1999, 10)
>
> Difficult or no, he has to do as he's told, or suffer the consequences. (Duras/Seaver 1965, 64)
>
> « Alors l'enfant s'arrêta.
> - Pourquoi t'arrêtes-tu ?
> - Je croyais. » (Duras 1958, 15)
>
> Entonces el niño se detuvo.
> - ¿Por qué paras ?
> - Creía que...(Duras/Brines 1999, 15)
>
> The child stopped.
> « Why are you stopping ? »
> « I thought... » (Duras/Seaver 1965, 67)

Pour cet autre énoncé déjà mentionné de *Moderato Cantabile*, le traducteur espagnol modifie à nouveau la ponctuation, tandis que le traducteur anglais traduit par un adverbe qui rend compte – seulement imparfaitement – du sens tandis que l'amalgame incorrect du style direct et du style indirect a disparu :

> « Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où ? » (Duras 1958, 12)
>
> Moderato y cantante – dijo el niño totalmente ido, ¿adonde ? (Duras/Brines 1999, 12)
>
> « Moderately and melodiously » said the child mechanically. (Duras/Seaver 1965, 65)

Même les anomalies temporelles sont gommées en espagnol, alors même qu'elles pourraient, dans cette langue, être reproduites :

> « La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. » (Duras 1964, 3)
>
> La pista se había vaciado lentamente. Estaba vacía. (Duras/Molina Foix 1987, 5)

L'effet du texte-source part est donc profondément modifié : si les traducteurs respectent le « silence » de l'écriture durassienne (phrases nominales, parataxes etc.), ils gomment en revanche la désintégration syntaxique qui l'accompagne, réintroduisant une rationalité dans ce qui se voulait être un langage émotionnel délié de toute logique. Or, il est difficile d'imaginer que les traducteurs n'aient pas perçu le rôle des agrammaticalités durassiennes dans l'« agir »

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

du texte. Deux explications peuvent être avancées. Il se peut que, malgré la conscience qu'ils aient de la nécessité d'une traduction littérale, les traducteurs fassent en définitive le choix d'une traduction orthonymique, par crainte que leur traduction soit mal acceptée dans la culture réceptrice c'est-à-dire par crainte que les lecteurs ne perçoivent pas les étrangetés syntaxiques comme un fait de style mais ne leur imputent ce qu'ils considèrent comme des « fautes ». C'est peut-être cette contrainte qui les oblige à opter pour d'autres solutions que celles qu'ils auraient spontanément choisies. La préoccupation de l'acceptabilité de la traduction dans la culture réceptrice est sans doute aussi ce qui guide trop souvent les maisons d'éditions. Il se peut – c'est la deuxième explication qu'on peut avancer – que les maisons d'éditions contraignent les traducteurs à produire des textes « lisses », supposés plus vendables. L'histoire des retraductions en offre de nombreux exemples. On sait qu'une seconde traduction française de l'ouvrage mexicain *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a vu le jour en 2005 (traduction de Gabriel Iaculli) parce que la première (traduction de Roger Lescot, 1959), qui avait respecté les obscurités du texte, avait été mal reçue par le public.

Conclusion

L'obscurité d'un texte, son étrangeté, bref son agrammaticalité au sens large, semblent faire peser sur le traducteur un certain nombre de contraintes contradictoires. Le principe de l'équivalence ici adopté implique, pour un texte littéraire, que le traducteur s'astreigne à rendre l'effet produit par le texte-source. Dans le cas de la traduction de Duras en espagnol et en anglais, la littéralité semble être le moyen de produire le même effet que celui du texte-source. Le traducteur devrait donc s'astreindre à une traduction littérale des étrangetés syntaxiques présentes dans le texte-source. Si, dans la majorité des cas, cette contrainte ne pose pas de difficultés, elle se trouve néanmoins contrecarrée, dans certains cas, par l'irréductibilité des systèmes linguistiques en présence ; la traduction littérale n'est pas toujours possible et c'est là que la créativité du traducteur trouve à s'exercer : il lui faudra tenter de rendre l'effet produit par l'agrammaticalité durassienne par d'autres moyens syntaxiques et/ou lexicaux. La réalité des traductions effectivement publiées prouve néanmoins que des contraintes plus puissantes sont à l'œuvre dans le processus de traduction : la contrainte de l'acceptabilité de la traduction dans la culture réceptrice est sans doute ce qui guide bien trop souvent tant les traducteurs eux-mêmes que les maisons d'édition. La créativité du traducteur, l'aspect ludique qu'il pourrait y avoir à essayer de trouver

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

une bonne solution pour rendre au mieux un effet, s'en trouvent hélas considérablement réduits.

Références bibliographiques

CHEVALIER, Jean-Claude, Delport, Marie-France. *L'Horlogerie de Saint-Jérôme*. Paris : L'Harmattan, 1995.
DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Editions de Minuit, 1993.
Dobenesque, Etienne. « Pour une histoire du sujet de la traduction (et pourquoi la renaissance) ». *Revista de traducció, literatura i arts*, 1, 2007 : 1-9.
JENNY, Laurent. « La langue, le même et l'autre ». *Fabula LHT,* 2005, vol. 0, URL : http://www.fabula.org/lht/0/jenny.html, (consultée le 29 septembre 2016).
JOLICŒUR, Louis. *La Sirène et le pendule*. Québec : L'instant même, 1995.
LADMIRAL, Jean-René. « Sourciers et ciblistes ». *Revue d'esthétique*, 12, 1986 : 33-42.
LADMIRAL, Jean-René. *Sourcier ou cibliste*. Paris : Les Belles Lettre, 2014.
LECERCLE, Jean-Jacques. « La stylistique deleuzienne et les petites agrammaticalités ». *Bulletin de la Société de stylistique anglaise*, 30, 2008 : 273-286.
NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. New York : Prentice Hall, 1988.
PINTHON, Monique. « L'émergence du silence dans l'œuvre de Marguerite Duras ». *Logosphère*, 5, 2009 : 77-87.
PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
PYM, Anthony. *Translation and Text Transfer*. New York : Peter Lang, 1992.
RIFFATERRE, Michel. « L'intertexte inconnu ». *Littérature* , 41, 1981 : 4-7.
SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies : An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 1995.
TIMENOVA-VALTCHEVA, Zlatka. « Le silence de la phrase chez Marguerite Duras ». *Babilónia*. 10/11, 2011 : 123-131.
TOURY, Gidéon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1995.
ŠRÁMEK, JiřÍ. « Un aspect du style de Marguerite Duras. La simplicité et la rhétorique ». *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*. L1, Erb 10, 1979 : 73-81.
VENDLER, Zeno. *Linguistics in Philosophy*. Ithaca : Cornell university press, 1967.

Corpus

Marguerite DURAS,
Moderato Cantabile. Paris : Les Editions de Minuit, 1958.

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)

Four novels by Marguerite Duras, The square, Moderato Cantabile, 10 : 30 on a summer night, The afternoon of Mr. Andesmas. New York : Grove Press, Inc., 1965.
Moderato Cantabile. Traducción Paula Brines, Barcelona : Tusquets Editores, 1999.
Le Ravissement de Lol V. Stein. Paris : Gallimard, 1964.
The Ravishing of Lol V. Stein. Traduction Richard Seaver, New York : Grove Press, 1966.
El Arrebato de Lol V. Stein. Traducción Ana Molina Moix, Barcelona : Tusquets Editores, 1987.
Détruire dit-elle. Paris : Les Editions de Minuit, 1969.
Destruir, dice. Traducción Juana Bignozzi, Barcelona : Tusquets Editores, 1991.
L'Amour. Paris : Gallimard, Coll. NRF, 1971.
El Amor. Traducción Enrique Sordo, Barcelona : Tusquets Editores, 1999.
Les Yeux bleux cheveux noirs. Paris : Les Editions de Minuit, 1986.
Los Ojos azules pelo negro. Traducción Clara Janés, Barcelona : Tusquets Editores, 1987.
Occhi blu capelli neri. Traduzione Laura Guarino, Milano : Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1987.

BDD-A27287 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:31 UTC)