DEUX LIMITES CULTURELLES À LA TRADUCTION : L'INTERTEXTUALITÉ ET L'IDIOMATISME

Antoine Constantin CAILLE[1]

Abstract: What are the limits of translatability? They are embedded in culture, stemming from intertextuality and idiomaticity. In the first part of the article, through various examples, I discuss the problem of translating texts that develop intertextual semiotic strategies: how intertextuality can be preserved in spite of idiomaticity, or compensated if lost, and whether it is intertextuality or a specific intertext that is lost in translation. In a second part, I delve further into the problem of translating texts based on idiomaticity: how meaning can be preserved in spite of idiomaticity, how the loss can be compensated, and why in certain cases all we can do is to appreciate the untranslatability of such texts.

Keywords: Translation Studies, Cultural Studies, Idiomaticity, Intertextuality, Semiology.

Introduction

Quelles sont les limites de la traduction ? Il y a celles de telle traduction, celles de tel traducteur, celles de l'état du savoir sur une langue, mais il y a des limites plus essentielles à la traduction elle-même : des références culturelles qui se perdent quand on passe d'une langue à une autre ; des particularités linguistiques sur lesquelles reposent certains textes qui passent à la trappe quand on traduit. Que peuvent les efforts et l'ingéniosité du traducteur face à la menace de perdre quelque chose d'essentiel à la compréhension, voire à l'existence-même du texte original ? Cette menace est presque toujours présente pour le traducteur, et d'autant plus quand il s'agit de textes littéraires ou artistiques (titres de film, paroles de chanson, etc.), où les références culturelles plus ou moins évidentes sont nombreuses, et où un texte peut s'élaborer à partir des propriétés graphiques ou phonétiques de certains mots. A partir d'exemples précis, nous examinerons comment diverses stratégies sémiotiques s'élaborent en tenant compte de paramètres textuels et contextuels. Nous apprécierons comment certaines de ces stratégies parviennent à préserver l'intertextualité ou à en compenser la perte, et marquerons la différence entre la

[1] College of William & Mary, antoineconstantincaille@gmail.com.

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

sauvegarde de l'intertextualité et celle d'un intertexte spécifique. En un deuxième temps, nous nous concentrerons sur les difficultés posées à la traduction par l'idiomatisme, en examinant trois types d'exemples, ceux où le sens peut être relativement préservé malgré (la perte de) l'idiomatisme, ceux où l'idiomatisme est si important pour la structuration du texte qu'un dilemme émerge entre une traduction privilégiant le sens des termes et une autre retrouvant le sens du travail d'écriture grâce à prise de distance par rapport au sémantisme, enfin ceux où l'idiomatisme annihile pour des raisons plus ou moins objectives l'approche traductrice.

1. L'intertextualité en principe

Qu'en est-il de la traduction d'un texte qui repose sur de l'intertextualité ? Et qu'en est-il si cette intertextualité repose elle-même sur un idiomatisme ? Peut-on la préserver – par quelles techniques et stratégies ? Ou peut-on compenser la perte de l'intertextualité par autre chose ? Si on parvient à la sauver, est-ce l'intertexte original que l'on sauve ou une intertextualité reposant sur des références culturelles plus ou moins équivalentes ?

1.1. *Woolf*: Préserver l'intertextualité malgré l'idiomatisme

Avant d'être elle-même victime d'un jeu de mots intraduisible dans le titre d'une célèbre pièce adaptée au cinéma, Virginia Woolf avait exprimé sa sensibilité quant au problème de l'intraduisibilité. Comme le note Joanna Kavenna dans son article "The Untranslatables" :

With literary language, everything becomes still more complicated. If someone sighs "où sont les neiges d'antan?", we can translate it as "where are the snows of yesteryear?", but something of the original is lost. Echoes inherent to language are the lifeblood of literature and are difficult to recreate in translation. So, as Virginia Woolf pointed out, the English word "multitudinous", for those who like to use it, always has a touch of Shakespeare's "multitudinous seas incarnadine" about it. A translation of the word would lose the Shakespearean resonance.[2]

[2] « Quand il en va du langage littéraire, tout devient encore plus compliqué. Si quelqu'un soupire "où sont les neiges d'antan?", on peut le traduire par "where are the snows of yesteryear?", mais quelque chose de l'original est perdu. Des échos inhérents à la langue sont les forces vives de la littérature et sont difficiles à recréer en traduction. Alors, comme Virginia Woolf le faisait remarquer, le mot anglais "multitudinous", pour ceux qui l'utilisent, a toujours une touche de l'expression shakespearienne "multitudinous seas incarnadine". Une traduction du mot perdrait la résonance shakespearienne. » (Nous traduisons.)

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

Cette relation d'écho entre les œuvres est une partie de ce que Bakhtine et Kristeva appellent le dialogisme ou encore l'intertextualité ; la particularité de l'intertextualité dont il est ici question est de reposer sur le signifiant au moins autant que sur le signifié, et c'est cela qui rend la traduction délicate, voire impossible.

Revenons au titre auquel nous faisions allusion, *Who's afraid of Virginia Woolf?*, qui à lui seul enroule divers fils du problème de l'intraduisibilité due à des raisons culturelles. Nous pouvons faire les remarques suivantes :

- Le titre renvoie à une œuvre musicale au sein d'une œuvre cinématographique, *Three Little Pigs (Les trois petits cochons*), et cette œuvre musicale, dans sa version française, est bien connue du public francophone ;
- Il renvoie en sus au patrimoine culturel des contes pourvus de loup, et ce patrimoine est translinguistique ;
- Il joue sur l'homophonie entre le nom de la célèbre romancière et le nom du redoutable animal en langue anglaise, et cette homophonie est perceptible par une large majorité des non-anglophones-natifs jouissant de quelques rudiments d'anglais ;
- Il reprend à la chanson la symétrie sonore et visuelle que permet la similarité du pronom interrogatif initiant la phrase avec le nom qui la clôture. Une telle similarité ne s'offre pas en français.
- Le nom propre *Virginia Woolf* n'a pas à être traduit en français, premièrement parce qu'il y est identique, deuxièmement parce qu'il est (ou était) suffisamment connu pour avoir un sens équivalent auprès des publiques anglophones et francophones.

Forts de ces constatations, nous pouvons essayer d'affronter quelques questions : Ce titre est-il traduisible ? La traduction perd-elle inévitablement quelque chose ? Et si oui, quoi ? Y a-t-il un choix de traduction à opérer ? Et si oui, peut-on lui donner une solide justification ?

Traduisible, il nous paraît en effet l'être, mais pour une raison relativement complexe et paradoxale. La traduction (tout au moins en français) perd deux qualités du texte original : l'homophonie et la symétrie. On pourrait considérer l'hypothèse de traductions qui garderaient soit l'une (*Qui a peur de Paul-Loup Sulitzer ?*), soit l'autre (*Y a-t-il quelqu'un qui a peur de Woolf Virginia ?*), soit les deux (*Où a-t-on peur de Paul-Loup ?*). La volonté de maintenir deux qualités du texte pourrait ainsi justifier d'importantes modifications sémantiques, et aurait comme implication de tenir ces éléments sémantiques pour moins importants que ces qualités du texte. C'en devient donc une question d'appréciation : qu'importe-t-il le plus de sauvegarder ? L'éloignement par rapport au sens et aux références culturelles de l'énoncé original (la phrase dans la chanson des *Trois petits cochons* et la romancière) nous paraît rendre les options évoquées indésirables, d'autant que, comme nous l'avons mentionné, l'homophonie

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

fonctionne pour un non-anglophone-natif, malgré l'absence d'une telle homophonie dans sa propre langue, si l'on s'en tient à la traduction la plus simple et couramment adoptée : *Qui a peur de Virginia Woolf ?* C'est bien cette traduction qui nous paraît le mieux traduire l'original parce qu'on peut supposer chez le lecteur suffisamment de connaissance en anglais pour comprendre le jeu de mots, et parce que la substitution du nom propre par un autre fait subir à l'énoncé d'origine une modification qui ne se justifierait pas sur le plan culturel – Paul-Loup Sulitzer n'est pas un équivalent de Virginia Woolf dans la culture francophone, et Virginia Woolf y occupe une place suffisamment importante pour qu'on juge pertinent de garder son nom. La raison qui permet de juger cette traduction comme étant la plus appropriée repose donc premièrement sur l'absence de nécessité de modifier une partie du texte original, et deuxièmement sur la présupposée aptitude du récepteur-cible à comprendre l'intertextualité grâce à une connaissance suffisante de la langue-source, lui permettant de réactiver le souvenir d'une chanson qu'il a probablement connue en version traduite.

Ce parcours linguistico-culturel de la pensée permet de préserver à moindre coût l'intertextualité – et l'intertexte original (nous reviendrons sur l'intérêt de cette distinction en 1.3.) – malgré et grâce à l'idiomatisme. On ne perd que la symétrie et la compréhension de certains récepteurs qui n'auraient pas une connaissance suffisante de la langue-source. Pour le traducteur, chaque cas – ou texte – donne ainsi lieu à une négociation mentale où les pertes virtuelles des différentes traductions envisageables sont pesées. Comme on ne peut préserver l'intertextualité dans tous les cas, il s'agit alors de compenser cette perte.

1.2. *De battre mon cœur s'est arrêté* : Compenser la perte d'intertextualité

Un film réalisé par Jacques Audiard porte ce titre. Or cette phrase, à la syntaxe particulière, est un emprunt à une chanson, que les amateurs de Jacques Dutronc auront reconnue pour être « La fille du Père Noël ». Il importe de remarquer qu'il ne s'agit pas ici de ce que Kristeva nomme un paragramme, comme dans l'exemple précédent, à savoir d'un énoncé qui en reprend un autre bien connu en opérant sur lui une modification qui en change le sens. Comme le souligne Kristeva, la lecture du paragramme suppose l'entente de l'énoncé virtuel (« original ») lors de la lecture de l'énoncé actuel (« dérivé »). Ici non seulement le titre du film ne modifie pas l'énoncé originel, mais il ne suppose pas même qu'on se le rappelle. A première vue, aucun signe évident (que ce soit dans le film ou sur son affiche) ne vient renforcer la référence à cette chanson, comme c'était le cas de *Woolf* qui rappelait le loup de l'histoire. C'est paradoxalement dans le cas de l'emprunt littéral que la référence culturelle peut

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

passer inaperçue, et dans le cas du paragramme qu'elle saute aux yeux et à l'oreille, malgré et grâce à la subtile modification opérée.
La traduction officielle du titre du film en langue anglaise est *The Beat That My Heart Skipped*. Cette traduction tente de maintenir la figure syntaxique, l'anastrophe, qui fait le charme du titre original. On peut lui adjuger ce maintien. Ce que la traduction perd en revanche, c'est la référence à la chanson, si tant est que référence il y ait, et non simplement emprunt. A bien regarder les détails du film en pensant au texte de la chanson dans son entièreté, on peut en effet noter des similarités thématiques qui invitent à approfondir l'interprétation de l'œuvre cinématographique. La polarité entre le Père Noël et le Père Fouettard, c'est la polarité du Bien et du Mal, redoublée par celles de la récompense et de la punition, du bonheur et de la souffrance, de la délicatesse et de la violence. Cette interprétation est subtilement renforcée par un code de couleurs rouge/noir, la première associée au personnage féminin, la seconde au personnage masculin – distribution des rôles qui répète celle de la chanson –, et qui est elle-même répétée à l'intérieur du film par l'opposition entre les parents du protagoniste.
La traduction du titre perd donc cela, à condition qu'on accepte de ne pas le balayer d'un revers de la main en disant qu'il s'agit là d'un dépassement des limites de l'interprétation, que rappelle Umberto Eco. Nous ne pensons pas avoir dépassé ces limites, mais les aurait-on dépassées, il demeure que la traduction perd cette discrète intertextualité avec une chanson, autrement dit avec une œuvre musicale – intertextualité qui renforce et est renforcée par le thème de la musique au sein du film. Or ce que la traduction officielle du titre perd en intertextualité, elle le compense sémantiquement par le mot *beat*, qui a une connotation musicale, et fait écho à une scène cruciale du film, où le protagoniste et sa maîtresse de piano se disputent sur ce qui importe pour l'interprétation d'une œuvre musicale. Le lien intertextuel est perdu mais au profit du renforcement du lien *intratextuel* – entre l'œuvre et son titre.

1.3. *Il y a longtemps que je t'aime*, *The Painted Veil,* et alii : Sauver l'intertextualité ou l'intertexte ?

Qu'en est-il d'autres titres d'œuvres qui sont des emprunts à d'autres œuvres ? Leur traduction fonctionne-t-elle de pareille manière ? La réponse ne surprendra pas : pas nécessairement. Pour rester dans le domaine des films dont le titre a été emprunté aux paroles d'une chanson, nous apercevons plusieurs cas s'en différenciant.
Par exemple, *Il y a longtemps que je t'aime*, réalisé par Philippe Claudel, reprend une bien fameuse phrase d'une fameuse chanson traditionnelle, « A la claire fontaine ». L'emprunt fonctionne sur le même principe : les paroles sont reprises littéralement, pour intituler une œuvre sans parenté avec l'œuvre

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

ponctionnée. La traduction officielle en anglais est : « I've Loved You So Long ». Ce titre peut aussi être entendu comme un emprunt ou une référence à des chansons d'amour du patrimoine culturel anglophone : le titre est littéralement identique à celui d'une chanson interprétée par Rudy Lewis, et il rappelle aussi la chanson d'Otis Redding « I've been loving you too long », et encore bien d'autres. Donc ce n'est pas la référence générale à une chanson d'amour que la traduction fait perdre, mais une référence à une chanson spécifique. Il convient alors d'apprécier si cette perte est dommageable. Elle nous paraît l'être, car pour qui connaît un peu la chanson traditionnelle – un grand nombre de francophones –, le vers suivant vient à l'esprit : « Jamais je ne t'oublierai ». Or, cette référence implicite à une partie du texte ponctionné est lourde de sens dans ce film où le poids du passé écrase le présent. Ce que la traduction fait perdre, en délaissant un intertexte précis n'est pas ici récupéré ou compensé par une autre stratégie sémiotique.

Le titre du film de Claudel ne constitue pas un paragramme, il constitue quelque chose dont nous ignorons si elle a été nommée. Et si tel n'est pas le cas, nous laissons à des personnes plus qualifiées le soin de le faire. On remarquera qu'un procédé similaire, si ce n'est identique, est à l'œuvre dans *Les lauriers sont coupés*, la nouvelle d'Edouard Dujardin quelque peu célèbre pour être le premier texte à élaborer un monologue intérieur.

Nous voudrions revenir sur le paragramme, en considérant l'exemple suivant : *Laisse tes mains sur mes hanches*, titre d'un film réalisé par Chantal Lauby, jouant sur le texte d'une chanson d'Adamo, « Mes mains sur tes hanches », où il est aussi question de persuader l'autre de les y laisser. Cette amusante inversion des rôles dans l'énonciation de la requête attire l'attention du spectateur potentiel en flattant sa culture musicale et son intelligence : s'il entend la référence à la chanson et comprend l'inversion, comme une prise de parole féministe, il est alors enclin à reconnaître que la marchandise lui sied – que le film devrait l'intéresser. Un tel procédé de captation de l'attention du public-cible reposant sur sa culture supposée fait défaut au titre en version anglaise, *Leave Your Hands on My Hips*, qui perd à la fois les références culturelles spécifique et générale, en restant littéralement fidèle à l'original.

C'est pour une raison de cet ordre qu'il peut paraître plus judicieux de ne pas traduire le titre original, particulièrement si l'on peut raisonnablement attendre du public-cible étranger qu'il y perçoive la référence culturelle qui s'y offre. On comprend ainsi que les producteurs de films tels que *Stand by Me* ou *Boys Don't Cry* aient choisi de conserver le titre en son idiome original. Et inversement, on comprend le choix des producteurs de *Laisse tes mains sur mes hanches* de ne pas en faire autant, en dépit des pertes occasionnées par la traduction, étant donné que la référence culturelle spécifique et le paragramme qui s'y fait montre aurait été de toute façon fort probablement perdus pour une oreille peu baignée dans la culture française des années 60. Ils auraient pu choisir de reproduire une

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

référence et un paragramme de style similaire à partir de la culture anglophone, mais la transposition littérale du titre en langue anglaise a au moins deux avantages : il conserve en grande partie le sens du titre original, et il achemine le public étranger vers une plus profonde compréhension de son terreau culturel.
De nouveau la comparaison avec *Les lauriers sont coupés* nous paraît opportune. Le titre a été traduit par *We'll to the Woods No More*. Comme l'explique bien l'article Wikipédia qui, en cette même langue, lui est consacré, le titre ainsi traduit par Stuart Gilbert est le premier vers d'un poème de A. E. Housman, dont le suivant est : « The laurels are all cut ». On a donc ici une stratégie qui consiste à traduire en profondeur, en cherchant de l'intertextualité à l'intérieur de la culture du lecteur-cible et en créant une intertextualité supplémentaire entre le texte ponctionné par la traduction et celui traduit (auquel celui-ci ne faisait nullement allusion). Une telle prouesse stylistique dans la traduction est facilitée par des références culturelles partagées (ici la symbolique des lauriers coupés) entre les cultures française et anglo-saxonne.
A contrario, le partage de références culturelles peut rendre certaines traductions injustifiables. On pense par exemple à la traduction de *The Painted Veil*, roman de William Somerset Maugham trois fois adapté au cinéma, par *La passe dangereuse*. Cette traduction pour le roman en langue française laisse négligemment de côté la référence mythologique gréco-latine du titre original. Il en va de même du titre choisi pour la deuxième adaptation cinématographique du roman, réalisée par Ronald Neame en 1957, intitulée : *The Seventh Sin*. Or, si l'on peut considérer que la modification du titre pour un film est justifiable parce que le produit ne s'adresse pas qu'à un public lettré et que le cinéma n'a pas vocation à maintenir des formes d'intertextualité littéraires, en revanche la modification du titre ne paraît pas justifiable en termes de transposition d'une langue à une autre, particulièrement quand il s'agit de deux langues reposant sur un héritage culturel commun. Il est à noter que le choix du titre du livre en français (toutes éditions confondues, semble-t-il) paraît lié à une double stratégie marketing, consistant à tirer parti du succès du roman en langue française sous le titre qu'il portait alors, et à tirer également profit du succès populaire du film : la version française du film de 1957 étant intitulée *La passe dangereuse*, les éditeurs ont privilégié l'identification du roman avec l'œuvre cinématographique au détriment de la relation intertextuelle entre le titre du roman et la fable de Pline. C'est paradoxalement la traduction des titres des adaptations cinématographiques de 1934 et de 2006, et non la traduction du titre du roman donc, qui respectent celui-ci. *Le voile des illusions* fait moins explicitement référence à la fable mais il en maintient la possibilité et en bonne partie l'idée. Il est étonnant que ces deux films et leur(s) titre(s) n'aient pas amené à revoir la traduction du titre du roman en français. L'on voit bien ici un phénomène d'adhérence du titre à l'œuvre qu'il nomme quelle qu'illégitime puisse paraître sa traduction du point de vue sémiotique. On peut également

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

noter que cette licence prise par rapport au titre original ne se justifie aucunement par un idiomatisme pour lequel une traduction trop littérale manquerait de produire l'effet du texte original. Ce sont des cas qui relèvent de ce problème que nous allons maintenant examiner.

2. L'idiomatisme au cœur du texte

Certains textes ou certaines parties de texte sont entièrement construits sur des particularités de la langue en laquelle ils sont écrits. Nous en donnerons quelques exemples et présenterons à partir d'eux plusieurs approches de traduction qui s'adaptent aux types de situation.

2.1. *Ash-hole*, *Pomes Penyeach, formication* : Préserver le sens malgré (la perte de) l'idiomatisme

Il est une nouvelle fort amusante d'Hermann Melville qui narre du point de vue et à travers le discours de son adorateur, la relation d'amour teintée de fierté entre un homme et sa cheminée – *I and My Chimney*. Cette relation est en grande partie à sens unique. Mais le texte ne l'est pas. Quand le protagoniste dialogue avec sa femme à propos de la cheminée, l'expression *ash-hole* est utilisée à plusieurs reprises. Ce néologisme crée un jeu de mots chargé de connotations érotique et licencieuse. Ces connotations sont appuyées par l'expression *secret closet* qui lui est associée, et plus encore par le discours du mari, qui fait de ce mot un mot qu'il faut *oser* dire, le met en rapport avec un *queer hole*, et accuse sa femme de conduite diabolique conduisant à la damnation.

"Now, dear old man," said she, softening down, and a little shifting the subject, "when you think of that old kinsman of yours, you know there must be a secret closet in this chimney."
"Secret ash-hole, wife, why don't you have it? Yes, I dare say there is a secret ash-hole in the chimney; for where do all the ashes go to that drop down the queer hole yonder?"
"I know where they go to; I've been there almost as many times as the cat."
"What devil, wife, prompted you to crawl into the ash-hole? Don't you know that St. Dunstan's devil emerged from the ash-hole? You will get your death one of these days, exploring all about as you do. But supposing there be a secret closet, what then?"[3] (Melville, 2001 : 285)

[3] « - Voyons, cher vieil homme, dit-elle, d'un ton adouci, et en changeant quelque peu de sujet. Lorsque vous pensez à ce parent, vous savez très bien qu'il doit y avoir un cabinet secret dans la cheminée. - Un cabinet pour les matières… résiduelles du feu, pourquoi ne pas le dire

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

Un tel jeu de mots est bien difficile à rendre en français. L'option littérale, *un trou à cendres* (adoptée dans la traduction d'Armel Guerne), ne restitue pas vraiment le jeu de mots, mais elle suffit à connoter la partie de l'anatomie que ce paragramme (basé sur la modification d'une seule lettre et l'ajout d'un tiret) offre à la lecture. De même la traduction de *queer* par *étrange* (choisi par Guerne), *bizarre* ou *curieux*, appauvrit le réseau de connotations : on perd la notion d'indécence et de dévoiement sexuel. Dans de telles circonstances, la préservation du sens va paradoxalement de pair avec son appauvrissement.
Une telle situation se produit lorsque l'écrivain utilise les ressources spécifiques de la langue dans laquelle il écrit pour produire des effets sur le lecteur. De ce fait, certains textes sont, sous différents aspects, intraduisibles, ce que nous verrons en 2.3. Restons pour le moment sur des cas où l'on peut préserver le sens malgré l'idiomatisme.
Le titre d'un recueil de poèmes de Joyce en offre un bel exemple : *Pomes Penyeach*. Bernard Pautrat en donne un commentaire fort perspicace, mais son diagnostic d'intraduisibilité nous paraît excessif. Preuve en est qu'il en propose lui-même une traduction, qui améliore une précédente.

S'il faut tant de gloses pour éclairer les finesses de ces deux seuls mots, *Pomes Penyeach*, cela signifie que ce titre est intraduisible. Mon prédécesseur Jacques Borel a choisi de le traduire par *Poèmes d'Api*. J'avais quant à moi envisagé *Po(è)mmes un sou l'un(e)*, comme évoqué plus haut, mais que resterait-il de la souriante simplicité du titre original ? Et puis enfin, un tel artiste de la plume n'a pas pu ignorer ce qu'il faisait en jouant ainsi sur les sons et les sens de sa langue : son idiome à lui, sans doute le voulait-il intraduisible. (Pautrat, 2012 : 42)

Effectivement, il ne resterait plus grand-chose de « la souriante simplicité du titre original », mais cela ne veut pas dire que le titre est intraduisible, cela veut seulement dire que la traduction perd quelque chose, à savoir ici un certain effet esthétique – qui, on veut bien l'admettre, est fort important, voire essentiel quand il s'agit de poésie. Cette discutable essentialité de l'effet esthétique (de la texture des signifiants) pour ce qui concerne les textes poétiques nous semble rendre légitime la question de savoir s'il faut ou non traduire tel texte ou telle partie de texte, et celle, conjointe, de savoir si tel texte

---

franchement ? Sinon, où donc pourrait bien aller toute la cendre que nous déversons dans ce trou bizarre là-bas. - Je sais où va la cendre, j'y suis allée presque aussi souvent que le chat. - Quel esprit malin, mon amie, a pu vous pousser à vous introduire à quatre pattes dans le trou à cendres ? Ne savez-vous pas que le diable de saint Dunstan a surgi d'un de ces trous ? Vous finirez par aller à votre perte à force de vous livrer à toutes ces explorations de tous ces côtés. Mais admettons qu'il y a un cabinet secret ; et après ? » (Melville, 2010 : 570-571)

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

ou telle partie de texte est traduisible ou non. Mais il y a une distance considérable entre reconnaître la légitimité d'une question et se résoudre à la négative parce qu'on ne peut s'assurer de la validité d'une réponse positive. C'est pourtant ce que fait Pautrat, au détriment de la mise en valeur de la question, et en dépit du fait que sa proposition puisse emporter l'adhésion pour la réponse contraire.

Son choix de ne pas traduire est justifiable surtout pour une édition bilingue. On doit objecter cependant que l'un des intérêts de la traduction des œuvres littéraires est justement de proposer un effet esthétique dans la langue d'arrivée, qui, à défaut de rendre celui du texte original, s'en approche. Une traduction comme celle qu'il propose a en effet pour défaut de surcharger graphiquement (ou « grammiquement ») le texte. On perd la simplicité du titre original en indiquant lourdement un jeu de mots. On pourrait proposer à la place cette traduction : *Pommes à un sou*. Certes la paronymie entre *pommes* et *poèmes* est un peu plus distante que celle entre *pomes* et *poems*, et certes on perd l'anagramme ; mais cette traduction conserve tout de même la paronymie et s'approche de l'anagramme tout en maintenant la simplicité. En revanche, elle perd le néologisme *penyeach* et son caractère idiosyncrasique, autant que la rareté du mot *pomes* – leur union crée un titre défamiliarisant alors même qu'il imite un énoncé produit dans un contexte familier (celui d'un marché). A nouveau ici, la préservation du sens – et d'un certain effet esthétique – ne va pas sans un appauvrissement, et c'est ce qui explique qu'on puisse préférer ne pas traduire ou qu'on mette en question la possibilité d'une bonne traduction.

Dans la pièce *Oh! Les beaux jours*…, il y a un vieux couple : Winnie et Willie. Winnie parle, raconte ses souvenirs. Willie lit des journaux et ne dit presque rien. À un moment, Willie voit une fourmi qui transporte des œufs (de fourmi) sur son dos, et il dit : « formication ». On sait que Beckett était son propre traducteur. Il a écrit une version anglaise de la pièce (*Happy days*, 1961) avant la version française (1963), où il utilise déjà le terme *formication*. Ce mot, qui est un néologisme en français, existe bel et bien en anglais ; c'est un terme médical employé pour désigner une sensation, celle qu'on décrit dans la langue courante en français par l'expression : « avoir des fourmis dans les jambes ».[4] Mais ce n'est pas sur la connaissance de ce mot scientifique rare que repose le jeu de mots. Inversement à l'exemple de *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, le texte *dans sa version originale* (anglaise) suppose chez le public-cible une connaissance d'une

[4] Wikipédia en propose une définition: « **Formication** is the medical term for a sensation that exactly resembles that of small insects crawling on (or under) the skin. It is one specific form of a set of sensations known as paresthesias, which also include the more common prickling, tingling sensation known as "pins and needles". Formication is a well documented symptom, which has numerous possible causes. The word is derived from *formica*, the Latin word for ant. » (https://en.wikipedia.org/wiki/Formication) En haut de l'article, on peut lire cet avertissement: « *Not to be confused with fornication.* » ; ce que Willie (à l'instar de Beckett) fait – sciemment.

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

autre langue (latine), pour comprendre le calembour. Cette particularité du jeu de mots dans la langue originale rend la traduction on ne peut plus aisée en français – si tant est qu'on doive parler de traduction lorsque la partie du texte est identique d'une langue à l'autre.
Dans ces deux derniers exemples, on parvient à préserver le sens malgré l'idiomatisme parce qu'on peut faire jouer un idiomatisme semblable dans la langue d'arrivée, alors que dans le cas du texte de Melville on ne pouvait conserver le sens qu'en perdant les effets dus à l'idiomatisme. Il reste à examiner le cas dans lequel aucune de ces solutions n'est pertinente.

2.2. « The Mad Gardener's Song », *Tomatos another day*: Recréer idiomatiquement

Pour cette partie, nous renvoyons à l'article[5] où nous traitons de l'exemple de la « Chanson du jardinier fou », dans lequel il apparaît que la seule manière appropriée de traduire un tel poème est de composer une belle infidèle – infidèle au sens des mots par fidélité à la structure (rimique), qui donne cohérence au non-sens du poème. En français, *savon* ne rime pas avec *Pape*, ni avec *espoir*. Une traduction digne du poème original demanderait donc de composer avec les particularités de l'idiome du texte d'arrivée. Compenser l'idiomatisme, ce serait penser idiomatiquement sans se soucier d'exactitude sémantique dans la correspondance entre les termes d'une langue à l'autre. On pourrait et devrait toutefois essayer de conserver une certaine équivalence hyperonymiques entre les termes : s'il est question dans le texte original d'un éléphant qui jouait du fifre, garder un animal qui jouait d'un instrument.

He thought he saw an Elephant
That practised on a fife:
He looked again, and found it was
A letter from his wife.
'At length I realize,' he said,
'The bitterness of Life!' […]

He thought he saw an Argument
That proved he was the Pope:
He looked again, and found it was
A Bar of Mottled Soap.
'A fact so dread,' he faintly said,
'Extinguishes all hope!' (Carroll, 1984 : 320-376)

[5]http://exp-pedago.ens-oran.dz/experiencespedagogiques/contributions_numero2/Antoine%20Constantin%20Caille.pdf

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

L'approche que nous défendons se fonde sur l'idée que traduire ne consiste pas nécessairement à privilégier le sens sémantique. Ici l'idiomatisme qui est au cœur du dispositif textuel ne vaut pas pour les communications sémiques précises qu'il établit, comme c'était le cas avec *ash-hole*, *Pomes Penyeach* et *formication*. Il vaut au contraire pour l'effet de déréalisation ou de défamiliarisation (théorisé par Chklovski sous le nom d'*ostraniene*)[6] qu'il produit, en reliant sous les apparences d'un discours logique des termes qui riment mais dont la mise en relation demeure problématique, mystérieuse, voire absurde, en dépit de la réitération du même schéma discursif. Les traductions d'Henri Parisot et de Fanny Deleuze privilégient le sens sémantique. Et l'adoubement de leurs traductions par les éditeurs donne à penser qu'elles rendent justice au texte original. Mais face à un tel texte des questions traductologiques s'imposent. Et nos habitudes culturelles qui consistent à privilégier la sémantique et à accorder crédit aux traductions publiées par des maisons d'édition prestigieuses étouffent ces questions. L'ouvrage de Bernard Cerquiglini *À travers le Jabberwocky de Lewis Carroll* a le mérite de les faire ressortir, et la préface d'Hervé Le Tellier celui d'en expliciter certaines. « Faut-il préserver les sens enfouis du mot, lui préférer sa musique, respecter le rythme du poème ? Peut-on éviter que le mot nouveau créé ne cogne avec l'imaginaire phonétique très différent de la langue de traduction ? » (Cerquiglini, 1997 : 10)

Offrir des traductions diverses adoptant des partis pris traductologiques différents est en effet un bon moyen de compenser la perte de l'idiomatisme. Cependant tous les partis pris ne se valent pas, certains se justifient mieux que d'autres en fonction des textes traduits, et dans ce type de cas, le parti pris « re-créatif » consistant à composer un texte dans la texture d'une autre langue – sans aller jusqu'au dépassement artaldien du projet « original »[7] – rend davantage justice au texte original, malgré l'éloignement sémantique.

Il existe un court-métrage – de Watson et Webber – fort réjouissant pour les amateurs de non-sens et dont la logique n'est pas sans rappeler l'œuvre de Carroll, qui s'intitule : *Tomatos another day*. Le titre du film est une référence (intratextuelle) à une réplique du personnage féminin, reprise par son mari dans un moment de freudienne révélation. Si l'on suit la logique d'Henri Parisot ou de Fanny Deleuze, on traduirait ce titre et cette réplique par quelque chose comme : « Des tomates un autre jour ». Mais bien entendu la réplique n'a de sens – en dépit de son non-sens – qu'en vertu du fait que *tomato* et *tomorrow* sont

[6] Tzvetan Todorov le traduit par *singularisation*, mais des traductions plus récentes de ce terme optent pour *étrangisation*, ce qui convient encore mieux ici et en général pour les textes de Carroll.

[7] Comme on sait, Antonin Artaud remet en cause le caractère original de certains textes qu'il a traduit, en particulier le « Jabberwocky » et *The Monk* de Matthew Greggory Lewis. Voir Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation* et Gilles Deleuze, *Logique du sens*.

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

parophones. Or il n'importe pas de préserver le sème *tomate* pour maintenir la logique discursive du dialogue. Une traduction qui ne trahirait pas l'esprit de l'œuvre, ni ne reposerait sur les capacités du spectateur-lecteur à rétablir la logique anglo*phone* pour comprendre en quoi l'énoncé est un jeu de mots, serait une traduction *recréative*, s'appuyant sur les spécificités de l'idiome d'arrivée suivant une logique du non-sens similaire à celle de l'original. On pourrait penser par exemple à : « Deux mains sont un autre jour ». Nous souhaitons par là faire apprécier jusqu'où il est possible de traduire en dépit des pertes sémantiques – parfois négligeables, pour ne pas dire insignifiantes – quand il s'agit d'un texte structuré par un idiomatisme.

2.3. « The Prison Gate Girls », « Le pré », *Clover* : Apprécier l'impossibilité de traduire l'idiomatisme

Certains textes basés sur l'idiomatisme requerraient que la traduction soit si éloignée qu'il deviendrait alors inadéquat de considérer le texte d'arrivée comme une traduction au sens habituel du terme, et qu'il faudrait plutôt parler d'une création apparentée. Le poème suivant de Joyce, extrait d'*Ulysses*, communique un double sens en élaborant un message crypté (mais perceptible à l'oreille aguerrie) à partir d'un jeu phonétique :

THE PRISON GATE GIRLS:
If you see Kay
Tell him he may
See you in tea
Tell him from me. (Joyce, 1948 : 487)

On pourrait élaborer dans une autre langue un poème similaire sur le même principe, cela ne serait pas une traduction à proprement parler, mais ce serait un texte acceptable en guise d'équivalent et à défaut de pouvoir faire mieux. Ce qui semble irrecevable en revanche, c'est un texte qui se donne pour traduction – sans note expliquant la difficulté ou l'impossibilité de traduire cette partie du texte original – et ne fonctionne pas sur le même procédé de composition, comme c'est le cas de la traduction proposée par Auguste Morel, revue par Stuart Gilbert, publiée dans la prestigieuse collection Pléiade, et approuvée par Valéry Larbaud et James Joyce lui-même.

LES FILLES LIBÉRÉES
Si tu vois d d
Dis-lui que je l'é o q
Que je l'é o q
Ce sacré q q (Morel, 1995 : 550)

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

La nouvelle traduction du roman, sous la direction de Jacques Aubert, a au moins le mérite de tenter de conserver le procédé :

LES FILLES DE LA PORTE DE PRISON
C'est haut Itai
Mais si tu m'aimes
C'est Owen
Qui descendra. (Aubert, 2004 : 728)

Comme dans le cas de la traduction (virtuelle) que nous défendons pour la « Chanson du jardinier fou », le maintien du procédé de composition peut légitimer un éloignement par rapport aux sèmes du texte original. Dans ce cas-ci, la licence poétique du « traducteur » pourrait aller jusqu'à changer complètement la syntaxe de l'énoncé qui sert de code, car ce qu'il importe avant tout de garder c'est la trame sémantique du message encodé. Cependant il faut faire ici deux remarques : aussi simple que paraisse ce message, sa traduction n'en requiert pas moins une interprétation ; et cette interprétation doit prendre en compte le message du code, qui sert subtilement d'indicateur. Dans cette perspective, la traduction de *fuck* par *coït* ne paraît pas appropriée, et celle de *cunt* par *con* paraît discutable. Il faut en effet prendre en compte l'interaction sémantique entre le message codant et le message codé : il apparaît moins pertinent de produire un message ordurier précis à travers un message codant dont le sens importerait peu, que d'établir un subtil jeu sémiotique entre un message qui est poliment adressé à un absent par l'intermédiaire d'un tiers et un message injurieux qui est dissimulé, de façon à être tout de même entendu, dans sa texture. Aussi il apparaît plus important de conserver cette logique sémiotique que le procédé textuel spécifique utilisé dans le texte original, et nous proposerions la traduction suivante, qui repose sur un acrostiche.

Va-t'en voir Kay
Te laisses pas
Faire par lui
Dis-lui de ma part…

Cette proposition traduit le texte original basé sur l'idiomatisme sans avoir recours à des propriétés idiomatiques de la langue d'arrivée, mais elle parvient néanmoins à préserver le sens général du dispositif textuel, tel que nous l'avons expliqué. Dans d'autres cas, le défaut d'un idiomatisme équivalent dans la langue d'arrivée rend le texte original intraduisible ; et c'est ce qu'il faut apprécier. Nous évoquerons deux textes, l'un en français l'autre en anglais, qui

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

nous paraissent intraduisibles pour cette raison, mais dans des mesures différentes.
Le premier est un poème de Francis Ponge intitulé « Le pré ». L'homophonie (idiomatique) y joue un rôle prépondérant, si bien que le nom *pré* se lie textuellement au préfixe *pré* (« préfixe des préfixes »), à l'adverbe *près* et à l'adjectif *prêt*, sans compter que le poème se finit sur une note de *prêle*. Un tel réseau entre signifiants ne peut s'établir qu'à partir de la langue qui s'y prête. Dès lors que l'on rend *pré* par *field* ou *meadow* – seules traductions sémantiquement légitimes – on perd l'accointance avec les autres signifiants qui eux-mêmes correspondraient sémantiquement aux autres termes (*pre-*, *ready*, *close*, *horsetail*…). Un tel tissu de signifiants n'a de sens qu'en français, et voue toute traduction à l'échec.
Notre second exemple est un bref poème d'Emily Dickinson, que voici :

To make a prairie it takes a clover and one bee,—
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do
If bees are few. (Dickinson, 2009: 1346)

Apparemment ce poème est facilement traduisible en français, d'autant que *prairie* et *revery* (*rêverie*) sont des emprunts à la langue française – et cela permet de conserver la rime intérieure. Alors qu'est-ce qui est difficile, voire impossible à traduire ? Ici la question des limites de la traduction recoupe celle des limites de l'interprétation. Nous ne saurions dire si l'auteur y avait pensé, mais l'on peut apercevoir un amant caché derrière un trèfle, ou plus exactement *dans* le mot *clover*. On peut aussi lire *every* en *revery*, et cette lecture semble corroborée par le cotexte : *every* s'oppose sémantiquement à *one* et à *alone*. Quant à *bee*, il est possible de le penser en couple avec *lover*, puisqu'on dit : « my beloved ». Dans le poème du trèfle et de l'abeille, se dessine un secret réseau de sens, lié à ce que Barthes appelait la *signifiance*. Un rêve solitaire d'amour et de multiplicité à partir de la rencontre de deux éléments qui s'accouplent. Ce jeu sémiotique, peut-être en partie inconscient, cette rêverie à partir des mots, dans sa singularité, n'est possible que dans le texte original. Dans quel autre idiome *revery* contiendrait *every* et *clover lover* ? En quelle autre langue l'*aimé* (*beloved*) contient-il une abeille – ou l'abeille appelle-t-elle l'amour ? Aussi juste soit-elle la traduction suivante semble fort pâle à qui perçoit à la lecture du poème original plus que le sens obvie.

Pour faire une prairie prenez un trèfle et une seule abeille,
Un seul trèfle, et une abeille,
Et la rêverie.

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

La rêverie seule suffira,
Si l'on manque d'abeilles. (1347)

La traduction de la poésie qui émane du texte original nécessiterait davantage qu'un honnête travail de restitution du contenu sémantique ; elle nécessiterait une rêverie au croisement entre matérialité et idéalité, c'est-à-dire au contact des mots propres à telle langue.

Conclusion

À travers une série d'exemples, nous avons pu voir que l'intertextualité et l'idiomatisme requièrent des stratégies complexes de la part du traducteur, qui prennent en compte des paramètres tels que le niveau de connaissance des récepteurs-cibles dans la langue-source, la possibilité d'élaborer une logique intratextuelle de compensation (en cas de perte de l'intertextualité), le niveau de partage translinguisitique des références culturelles, la possibilité de faire jouer un idiomatisme semblable à celui du texte original dans la langue d'arrivée, la plus ou moins grande importance du contenu sémantique et le caractère plus ou moins indispensable de l'idiomatisme dans l'économie du texte original. Cet ensemble de paramètres constitue le paysage accidenté qui se dessine aux limites du traduisible. La mise en évidence du large éventail de paramètres sémiologiques à prendre en compte quand on interroge la pertinence de traductions qui opèrent ainsi aux confins du traduisible permet de comprendre en quoi l'importance du sémantisme doit être relativisée, et souvent revue à la baisse. Son importance varie au sein d'économies textuelles différentes, ce qui appelle un effort – rejoignant la poétique – consistant à penser une typologie de la traduisibilité à partir de cas précis.

Bibliographie

Sources primaires

Adamo, Salvatore (1965) : « Mes mains sur tes hanches ». Londres, La voix de son maître.
Anonyme : « A la claire fontaine ». Consulté le 30 novembre 2017 : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%80_la_claire_fontaine
Anonyme : « Nous n'irons plus au bois ». Consulté le 30 novembre 2017 : https://en.wikipedia.org/wiki/Les_lauriers_sont_coup%C3%A9s
Aubert, Jacques (sous la direction de) (1995) : « Les filles de la porte de prison », *Ulysse* in *Œuvres complètes II* de James Joyce. Paris, Gallimard.
Audiard, Jacques (réal.) (2005) : *De battre mon cœur s'est arrêté*. Paris, UGC.
Beckett, Samuel (1963) : *Oh ! les beaux jours*. Paris, Minuit.
Beckett, Samuel (1963) : *Happy Days!*. Londres, Faber & Faber.
Carroll, Lewis (1984) : *Sylvie and Bruno* in *Complete Works of Lewis Carroll*. New York, The Modern Library.
Claudel, Philippe (2008) : *Il y a longtemps que je t'aime*. Paris, UGC.

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)

Deleuze, Fanny (trad.) (1990) : *Sylvie et Bruno* in *Œuvres de Lewis Carroll*. Paris, Gallimard.
Dujardin, Edouard (1968) : *Les lauriers sont coupés*. Paris, 10/18.
Dickinson, Emily, Françoise Delphy (trad.) (2009) : *Poésies complètes*. Paris, Flammarion.
Dutronc, Jacques (1966) : « La fille du Père Noël » in *Les Play Boys*. Paris, Vogue.
Gilbert, Stuart (trad.) (1990) : *We'll to the Woods No More*. Londres, New Directions.
Gillett, Burt (real.) (1933) : *Three Little Pigs*. Hollywood, Walt Disney.
Housman, A. E. (2016) : "We'll to the woods no more", *Last poems*. HardPress.
Joyce, James (2012) : *Pomes Penyeach*. Paris, Allia.
Joyce, James (1948) : *Ulysses*. New York, Random House.
Peirce, Kimberly (réal.). *Boys Don't Cry*. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2002.
Lauby, Chantal (réal.) (2003) : *Laisse tes mains sur mes hanches*. Fox Pahé Europa.
Lewis, Rudy (1963) : "I've Loved You So Long". New York, Atlantic.
Melville, Herman, Armand Guerne (trad.) (2010) : *Oeuvres, IV*. Paris, Gallimard.
Melville, Herman (2002) : *I and My Chimney* in *Tales, Poems and Other Writings*. New York, The Modern Library.
Morel, Auguste (1995) : « Les filles libérées » in *James Joyce, Oeuvres II*. Paris Gallimard.
Neame, Ronald (real.) (1957) : *The Seventh Sin*. Burbank, Warner Bros.
Nichols, Mike (réal.) (1997) : *Who's afraid of Virginia Woolf?*. Warner Studios.
Ponge, Francis (1967) : « Le pré », *Le parti pris des choses*. Paris, Gallimard.
Redding, Otis (1965) : "I've been loving you too long". Memphis, Volt.
Reiner, Rob (réal.) (1986). *Stand by Me*. Columbia Pictures.
Somerset Maugham, William (2008) : *La passe dangereuse*. Paris, 10/18.
Somerset Maugham, William (2006) : *The Painted Veil*. Londres, Vintage.
Watson, James Sibley, Melville Folsom Webber (1930) : *Tomatos another day*. Domaine publique.

Sources secondaires

Barthes, Roland (1984) : *Le bruissement de la langue, Essais critique IV*. Paris, Seuil.
Bayard, Pierre (2009) : *Le plagiat par anticipation*. Paris, Minuit.
Caille, Antoine Constantin (2017) : « De « belles infidèles » pour guides : Approche textuelle et traductologie au service de l'apprentissage des langues », *Epériences pédagogiques* (2).
Cerquiglini, Bernard, Hervé Le Tellier (préface) (1997) : *À travers le Jabberwocky de Lewis Carroll*, Paris, Le Castor Astral.
Chklovski, Viktor, Tzvetan Todorov (trad.) (1965) : « L'art comme procédé » [1917], in *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil.
Deleuze, Gilles (1982) : *Logique du sens*. Paris, Minuit.
Eco, Umberto (1994) : *Les limites de l'interprétation*. Paris, Le Livre de Poche.
Kavenna, Joanna (2004) : "The Untranslatables". Consulté le 28 novembre 2017 : http://www.telegraph.co.uk/culture/3632510/The-untranslatables.html
Kristeva, Julia (1969) : « Poésie et négativité ». *Séméiôtiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
Pautrat, Bernard (2012) : « Postface à *Pomes Penyeach* », *Pomes Penyeach*. Paris, Allia

BDD-A27651 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:50 UTC)