LA NOTE DU TRADUCTEUR : UNE SOLUTION LÉGITIME ? TRADUIRE L'IMPLICITE DANS *BLACK SWAN GREEN* DE DAVID MITCHELL

Thibaut LOÏEZ[1]

Résumé : Manuel Berri est à ce jour l'unique traducteur français des oeuvres du romancier britannique David Mitchell. Une étude comparée de ses traductions révèle que celle qui concerne le roman *Black Swan Green* (*Le Fond des Forêts* en version française) présente un recours à la note du traducteur beaucoup plus important que dans ses autres travaux. Après avoir analysé les causes, les alternatives ou la légitimité de ces notes du traducteur, cet article tentera d'expliquer cette prépondérance de notes de bas de page en nous basant sur les travaux de Gérard Genette dans le domaine du paratexte et de la narratologie.

Mots-clés : paratexte, note du traducteur, narratologie, lexiculture, implicite

Abstract: Manuel Berri is to this day the only French translator of British writer David Mitchell. A comparative study of his translations reveals that his work on *Black Swan Green* (*Le Fond des Forêt*s in its french version) displays a higher use of translator's notes than in his other translations. After analysing the causes, alternatives or legitimacy of these notes, this article will attempt to explain this preponderance of footnotes by using Gérard Genette's works in the fields of paratext and narratology.

Keywords : paratext, translator's note, narratology, lexiculture, implicit information

Présentation du corpus

Black Swan Green, paru en 2006, est le quatrième roman de l'écrivain britannique David Mitchell, et lors de sa parution prend à rebours les attentes du public et de la critique. Il faut rappeler qu'à ce stade de sa carrière, notre auteur s'est construit une réputation d'écrivain expérimental, chacun de ses livres reposant sur un jeu structurel et polyphonique[2]. *Black Swan Green,* en comparaison, apparaît comme beaucoup plus classique. Claire Larsonneur en offre un résumé pertinent et qui anticipe déjà les problèmes traductionnels :

[1] Université Charles de Gaulle, Lille, thibautloiez@gmail.com

[2] À titre d'exemple, *Ghostwritten* (1999) possède 9 narrateurs séparés géographiquement, tandis que les 9 chapitres qui composent *Number9Dream* (2001) sont écrits chacun sous le prisme d'une fonctionnalité cérébrale (mémoire, imagination, etc…). Enfin, *Cloud Atlas* (2004) présente 6 histoires enchâssées l'une à l'intérieure de l'autre et s'étalent sur des siècles, de l'époque victorienne à un futur lointain.

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

> The novel, which charts 13 months in the life of a teenager in the Malvern Hills, Worcestershire, treads a blurred line between fiction and autobiography and received mixed reviews, markedly more enthusiastic overseas than at home where the book was labelled « quotidian », « routine » or with a focus that « feels too close-in ». But *Black Swan Green* also embarks on an exploration of the globalia/localia divide, albeit with a shift in emphasis. The novel is packed with period details from 1982–83, such as radio programmes and press headlines about the Falklands war, TV shows and food brands ; it also compiles a list of quintessentially English features such as the school bus, the seaside resort, the local bridle-path, the posh estate, the A 40, etc. (2009 : 144)[3]

Ceci semble indiquer une présence énorme de *realia*, concept créé par les traductologues bulgares Sergej Vlahov et Sider Florin et qui se réfère à des réalités culturelles partagés par tous les membres d'une communauté donnée à un moment donné :

> words (and composed expressions) of the popular language representing denominations of objects, concepts, typical phenomena of a given geographic place, of material life or of social-historical peculiarities of some people, nation, country, tribe, that for this reason carry a national, local or historical color; these words do not have exact matches in other languages.[4] (1970 : 432-456)

Manuel Berri eut ainsi la lourde tâche de retranscrire tous les culturèmes d'une époque révolue et parfois inconnus de notre côté de la Manche dans sa

[3] « Le roman, qui suit les treize mois de la vie d'un adolescent à Malvern Hills, dans le Worcestershire, franchit une frontière floue entre la fiction et l'autobiographie, et a reçu des critiques mitigées, nettement plus enthousiastes à l'étranger que dans son propre pays, où le livre a été critiqué comme étant « quotidien », « routinier » ou ayant un angle de vue qui « semble trop rapproché ». Mais *Black Swan Green* s'embarque également dans une exploration de la division entre *globalia* et *localia*, quoiqu'avec un glissement de focalisation. Le roman regorge de détails d'époque de 1982 à 1983, tels que des émissions radiophoniques et des titres de journaux sur la guerre des Malouines, des séries télé et des marques de produits alimentaires, il compile également une liste de réalités quintessentiellement britanniques telles que le bus scolaire, la station balnéaire, le chemin équestre local, le quartier huppé, l'autorout A40, etc. » [Sauf mention spéciale, les traductions sont de l'auteur de l'article.]

[4] « des mots (et des expressions composées) du langage populaire représentant des dénominations d'objets, de concepts, ou de phénomènes typiques d'un lieu géographique donné, de la vie matérielle ou des particularités socio-historiques de certaines communautés, nations, pays, tribus, qui pour cette raison sont porteurs d'une couleur locale, nationale ou historique; ces mots n'ont pas d'équivalents exacts dans d'autres langues.»

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

traduction du roman, intitulée *Le Fond des Forêts* (paru aux Éditions de l'Olivier en 2009). En 2015, lors d'un entretien par e-mail qu'il nous a accordé, le traducteur nous expliquait les difficultés de son entreprise et ses solutions, qui incluent en dernier recours une méthode souvent contestée en traduction :

> Effectivement, ça n'a pas été facile pour Black Swan Green. Je me souviens que dès les premiers temps, je me suis creusé la cervelle et j'ai cherché un peu partout des mots typiques de cette époque, des noms de produits / jouets / bonbons équivalents quand il s'agissait d'objets endémiques à l'Angleterre des années 80... J'ai un peu triché aussi sur certaines références culturelles pour laisser au lecteur l'impression de les partager ou bien je le mettais sur la piste avec une note de bas de page en donnant un équivalent.[5]

Avant d'analyser des exemples tirés du *Fond des Forêts*, revenons sur les raisons qui expliquent l'aspect controversé des notes du traducteur. Communément admises dans le cadre des traductions techniques ou académiques, elles sont en revanche honnies dans le domaine de la traduction littéraire et vivement déconseillées par la plupart des professionnels. La raison principale régulièrement invoquée est que la note de traducteur rompt temporairement l'immersion du lecteur, comme le fait remarquer Clifford E. Landers dans son ouvrage *Literary Translation, a Practical Guide*, destiné aux traducteurs professionnels :

> In the absence of footnotes in the original, the translation that includes them is a warped reflection. Why ? Because they destroy the mimetic effect, the attempt by (most) fiction writers to create the illusion that the reader is actually witnessing, if not experiencing, the events described. Footnotes break the flow, disturbing the continuity by drawing the eye, albeit briefly, away from the text to a piece of information that, however useful, is still a disrupter of the « willing suspension of disbelief » (2001 : 93)[6]

La note brise également une autre illusion : l'impression que ce que lit le lecteur n'est pas le produit d'une traduction, conformément à l'invisibilité du

[5] E-mail du 09/10/14 entre Manuel Berri et l'auteur de l'article.

[6] En l'absence de notes bas de bas de page, la traduction qui en inclut est un reflet déformé du texte original. Pourquoi ? Parce qu'elles détruisent l'effet de mimésis, la tentative (de la plupart) des auteurs de fiction de créer l'illusion que le lecteur assiste réellement, voire faire l'expériences des évènements décrits. Les notes de bas de page brisent le rythme de lecture, malmènent la continuité en attirant le regard, ne serait-ce qu'un bref instant, hors du texte vers une information qui, aussi utile qu'elle soit, demeure un élément perturbateur pour la "suspension consentie d'incrédulité".

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

traducteur. Albert Bensoussan va jusqu'à dire qu'elle « est surtout jugée comme un aveu de faiblesse ou d'échec. Le texte doit se présenter au lecteur en parfaite lisibilité, sans nul écran, sans l'intervention active du traducteur qui n'est jamais meilleur que lorsqu'il est effacé, absent (apparemment) au texte » (1995 : 45).

Compte tenu de ses nombreux détracteurs, nous pouvons nous interroger sur les raisons qui ont poussé Manuel Berri à en inclure autant : on en dénombre au total 46. Pour cela, nous essaierons d'abord de les classifier en catégories car toutes ne doivent pas leur existence pour les mêmes raisons.

Note du traducteur et conventions éditoriales

Commençons avec un cas particulier qui ne trouve pas son origine dans une décision du traducteur lui-même mais qui relève des règles de la typographie : la fameuse note indiquant que « *Tous les mots ou expressions en italique suivies d'un astérisque sont en français dans le texte »* (p.27). Cette mention trouvable dans la quasi-totalité des oeuvres traduites en France relève d'une tradition hexagonale - générant parfois l'incompréhension des traducteurs étrangers, en témoigne ce commentaire ironique de Clifford E. Landers qui tranche quelque peu dans le ton autrement plus académique de son ouvrage : « My French friends will forgive me if I fail to see what it adds to the reader's pleasure to know that the SL author wrote *pas de deux* or *plus ça change* ».[7](2001 : 93)

Une quelconque fierté gauloise ne peut pas être la seule raison d'être de cette pratique : au contraire, rendre le lecteur de la langue-cible conscient que la version originale a recours à des emprunts ou des expressions de sa propre langue peut le plus souvent éclairer certains aspects autrement incompréhensibles une fois qu'ils perdent leur caractère hétéroglosse. En témoigne le passage suivant, où Jason Taylor, le jeune protagoniste et narrateur du roman, parle de l'établissement où travaille sa mère :

[7] Mes amis français me pardonneront si je n'arrive pas à voir ce que cela ajoute au plaisir du lecteur de savoir que l'auteur du texte-source a écrit « pas de deux » ou « plus ça change ».

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

Version Originale	Version Française	Note du Traducteur
Mum's friend Yasmin Morton-Bagot is the owner of La Boîte aux Mille surprises, but Mum manages it with an assistant called Agnes. (Dad calls it 'La Bot' as in 'bottom' for a joke, but 'boîte' means 'box'.) (p.241)	Yasmin Morton-Bagot, l'amie de maman, est la propriétaire de *La Boîte aux mille surprises**, mais c'est maman qui gère la boutique, avec son assistante Agnes (au lieu de dire la « boîte », papa dit la « bot » comme dans *bottom*[1]). (p.307)	1.« Derrière ».

D'un côté, cette stratégie provoque deux décrochages : une première fois à cause de la discontinuité linguistique avec le mot « *bottom* » puis une deuxième en forçant le lecteur à quitter le texte pour lire la note. Cependant, il était ici essentiel de rappeler le caractère étranger du français dans le texte original puisqu'une plaisanterie est faite sur ce décalage des langues. La séquence *« boîte means box »* se devait de disparaître dans la version française au risque de donner lieu à une étrange redondance (ex : « boîte » veut dire « boîte ») ou un deuxième retour à l'anglais après la mention de *bottom* (ex : « boîte » veut dire « box »).

Certes, la traduction de « *bottom* » - qui devait être conservée pour la paronomase bilingue – aurait pû être insérée à l'intérieur de la narration (ex : papa dit la « bot » comme dans « bottom », *qui veut dire « derrière »*). Malheureusement, il s'agirait alors d'une incohérence. Étant donné qu'il est constamment rappelé au lecteur français que le personnage de Jason est britannique, il n'a aucune raison de traduire ce terme, si ce n'est à l'attention d'un lecteur français imaginaire, conférant au texte un étrange aspect métatextuel.

Aussi, Manuel Berri se devait de mentionner ce détail en apparence mineur, car la blague de M. Taylor a une incidence sur le développement de l'intrigue : elle est une touche supplémentaire du dysfonctionnement de la famille de Jason avec l'imminent divorce de ses parents. De plus, son apparent agacement face à cette blague paternelle – reposant sur une méconnaissance du français – indique un fossé culturel grandissant entre lui et son fils, Jason ayant eu un rapport fusionnel avec la langue française dans un chapitre précédent grâce à un mentor qui lui avait fait découvrir la beauté du *Grand Meaulnes* en langue originale.

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

Note du Traducteur & onomastique

Huit notes de bas de pages se rangent dans la catégorie de l'onomastique. En général, les anthroponymes ont tendance à ne pas être traduits, ainsi que l'explique Andres Max Kristol : « En effet, pour certains linguistes la particularité du nom propre (ou peut-être un indice de sa spécificité), c'est le fait qu'il ne peut pas être traduit. Cette idée est la conséquence directe de la conception du nom propre selon laquelle celui-ci n'aurait pas de contenu sémantique. » (2002 : 107-8). Il semble que Manuel Berri appartienne à ce camp des traducteurs qui estiment que le nom propre fait partie du domaine du « non-traduisible ». Mais *Black Swan Green* présente plusieurs passages où les personnages tentent justement de remotiver le contenu sémantique de leurs patronymes.

Par exemple, concentrons-nous sur cet extrait où Jason Taylor explique comment chacun de ses camarades reçoit un surnom :

Version Originale	**Version Française**	**Note du Traducteur**
Kids who are a bit popular like Gilbert Swinyard have sort of respectful nicknames like 'Yardy'. (p.4)	Les gars qu'on aime bien comme Gilbert Swinyard, ont un surnom sympa : Yardy[1], par exemple. (p.11)	1. « Zonard »

Jason explique aussi comment certains se voient en revanche affublés de sobriquets insultants :

Version Originale	**Version Française**	**Note du Traducteur**
His real name's Dean Moran but our PE teacher Mr. Carver started called calling him 'Moron' (p.4)	Son vrai nom c'est Dean Moran mais M. Carver, notre prof d'éducation physique, s'est mis à l'appeler Moron[1] (p.10)	1. *Moron* signifie « imbécile » en anglais.

Les deux exemples ci-dessus sont des cas où l'on observe que les enfants cherchent à créer un « sens » là où effectivement il n'y en avait pas à l'origine. Les surnoms partent du nom pour lui attribuer une remotivation sémantique extrinsèque avec une modification ludique basée sur la phonétique. Conformément à ce qui semble être sa politique de ne pas modifier les noms

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

originaux, Manuel Berri en est dès lors réduit à recourir à la note du traducteur afin que le lecteur français ne perde pas les connotations de ces surnoms. Mais une alternative existe-t-elle ?

Dans le cas qui nous préoccupe, la solution pour éviter les notes du traducteur était de modifier suffisamment les noms originaux pour obtenir la paronomase nécessaire, tout en conservant une sonorité anglaise car le lecteur français sait que l'histoire se passe en Angleterre. Le traducteur devra suivre un procédé onomasiologique, en partant du concept et en modifiant suffisamment le signifiant pour arriver au signifié voulu.

Ainsi on aurait pu imaginer rebaptiser *Gibert Swinyard* en *Gilbert Hobson,* pour arriver à un jeu sur la dernière syllabe et aboutir à « *Zonard* ». Quant à *Moran*, il aurait pu devenir « *Andrew* » pour sa proximité phonétique avec « *Andouille* » ou « *Debling* » avec « *Débile* ». Le fait que Manuel Berri n'y ait pas eu recours est étonnant quand on voit qu'il fait preuve d'une certaine créativité bilingue avec un autre surnom, celui de *Nicholas Briar* (p.5), qui se transforme en « *Knickerless Bra* » (p.5) dans la version originale et « *Nibard* » (p.11) dans la version française, une excellente adaptation qui conserve l'aspect misogyne. On observera cependant que dans l'exemple cité, le nom original est conservé, ce qui semble donc être la limite que M. Berri ne souhaite pas franchir.

Phénomène similaire mais motivation différente : durant une remontrance de la mère de Jason envers sa grande soeur, Julia, elle en profite pour critiquer ses groupes musicaux préférés et les rebaptiser sans le vouloir avec un nom beaucoup plus ridicule.

Version Originale	**Version Française**	**Note du Traducteur**
[...] Meaty Loaf or Deaf Leopards. (p.66)	[...] Meaty Loaf ou les Deaf Leopards[1]. (p.87)	1. Elle écorche involontairement les noms de ces deux groupes de hard rock, et transforme Meat Loaf en « miche substantielle », puis Def Leppard en « léopards sourds ».

Ici, la traduction des patronymes était moins aisée car la marge de manoeuvre était plus étroite. Plus question ici de modifier le nom original : alors que les noms des enfants étaient la création de l'auteur, nous avons ici affaire à des référents historiques. Et le traducteur désireux de transmettre l'écorchement avec des lexèmes français est donc plus limité, car il faut à la fois jeu de mot et proximité phonique avec les noms d'origine pour que le lecteur français puisse déceler l'allusion. Les solutions pour concilier ces deux idées ne

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

pouvaient être que partielles : nous proposerons ici « *Mite Loaf »* ou « *Def Léopard* ». Malheureusement, rien ne nous dit que le lecteur français aura une connaissance musicale suffisante qui lui permettra de comprendre immédiatement la référence. Une autre stratégie, sans doute plus controversée car elle implique un changement de référence, serait de partir de groupes musicaux plus célèbres et se prêtant plus à des paronomases (voire des homophonies) humoristiques : « *Assez Décès* », « *Black Savate* », « *Moto Raide* », etc…

Lorsque le traducteur se figure un lecteur modèle, il doit envisager la connaissance encyclopédique culturelle de ce dernier mais également sa connaissance de la langue-source, le français étant après tout réputé pour ses emprunts à l'anglais. Lorsqu'il devient nécessaire de conserver un nom propre porteur de sens, le traducteur doit considérer si un nom basé sur un lexème demande une connaissance de l'anglais poussée ou non. Observons ce passage où Jason Taylor apprend à apprécier son patronyme lorsque son mentor littéraire, Madame de Crommelynck, lui adjoint une portée sémantique et culturelle :

Version Originale	**Version Française**	**Note du Traducteur**
I hated my name. "Jason Taylor". Flavorless as chewed receipts. "What is more *poetic* than 'Jason,' an Hellenic hero? Who foundationed European literature if not the ancient Greeks? And what is a poet if he is not a tailor of words? (p.193)	Je détestais mon nom. " Jason Taylor". Ç'a autant de goût qu'un ticket de caisse mâchouillé. - Quoi de plus poétique que "Jason", le héros hellène ? Qui a posé les fondements de la littérature européenne sinon la Grèce antique ? Et qu'est-ce qu'un poète sinon un tailleur[1] de mots ? (p.247)	1. Taylor signifie « tailleur ».

Omettre la note et conserver le mot en anglais risque en théorie de perdre une partie du lectorat n'ayant aucune connaissance de la langue. Ajouter la note peut malheureusement aussi apparaître comme superflu (oserions-nous dire « pédant » ?) pour peu que le mot anglais soit suffisamment connu à l'étranger ; ici, on pouvait s'interroger sur la légitimité d'expliciter la signification anglaise de « *taylor* », sachant que d'une part ce lexème est plutôt transparent et que d'autre part la célèbre phrase « *my taylor is rich* » de la méthode d'apprentissage *Assimil* a rendu le mot plus que familier dans la

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

culture française. Ceci est d'autant plus surprenant que les toponymes ont été conservés en anglais dans la traduction et que ces derniers ne bénéficient d'aucune note de bas de page offrant une traduction, quand bien même est évoquée une potentielle valeur sémantique. L'exemple le plus significatif reste celui du village éponyme où se déroule l'action dans le passage suivant qui ne donnera lieu à aucune explicitation interne ou externe :

> - Ouais, mais Black Swan Green, c'est connu pour les cygnes noirs, les cygnes verts ou quoi ?
> - Non.
> - Y'a pas de cygne à Black Swan Green, alors ?
> - Nan. C'est la blague du village, si tu veux. (p.275)

Ici Manuel Berri se construit un lecteur modèle qui aura soit un niveau suffisant d'anglais soit suffisamment de logique pour comprendre la « blague » en question. Ce lecteur modèle est un peu éloigné de celui autrefois incapable de saisir le jeu de mots peut-être plus aisé de *taylor/tailleur*.

Passons maintenant à l'autre catégorie, beaucoup plus importante, celle des notes du traducteur motivées par un décalage de l'ordre de la lexiculture.

Notes du Traducteur & lexiculture

En effet, la majorité des notes de bas de pages (36 sur 46) du *Fond des Forêts* sont présentes pour expliciter des références culturelles, qui oscillent entre le légèrement spécifique et le totalement obscur pour un lecteur français, ceci soit à cause de leur spécificité Britannique (ou Anglo-saxonne), soit d'un éloignement temporel (les années 80), voire les deux.

On dénombre ainsi les notes du traducteur suivantes, que nous avons organisées dans ce tableau selon la classification des *realia* de Nedergaard-Larsen (1993 : 207-41) :

Catégorie	Sous-catégorie (nombre de notes)	N.d.T. concernant...
Culture	télévision (7)	*The Two Ronnies* (p.17) *Police 999* (p.28) *Basil Brush* (p.89) *Brains of Britain (*p.127) *It's a Knock-Out* (p.216) *Take Heart* (p.353) *Newsround* (p.354)
	radio (2)	BBC Radio 4 (p.112)

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

		BBC Radio 1 (p.112)
	cinéma (1)	« À vous mon petit ! » (réplique culte de Casablanca) (p.78)
	littérature (3)	*Le Cabaret de la Dernière chance* (p.49) *L'Oeuf du Dragon* (p.49) *Siffle et je viendrai* (p.341)
	magazines (2)	*Warlord* (p.149) *2000 AD* (p.271)
	sport (1)	netball (p.330)
	célébrités (5)	Joey Deacon (p.47) Evel Knievel (p.175) Torvill & Dean (p.213) Docteur Barnado (p.282) Eric Bristow (p.395)
	chansons (3)	*John Brown's Body* (p.326) *I Do Like To Be Beside The Seaside* (p.269) *Oh Give me a cot in the land of the Mountains* (p.341)
	jeux (4)	Big Trak (p.175) Une partie de slam (p.202) Jeu des marrons (p.343) le claque-dé dans Frustration (p.346)
	folklore (2)	légende du rocher de Blarney (p.55) superstition sur les corbeaux de la Tour de Londres (p.470)
Société	défense militaire (2)	SAS (p.158) SBS (p.158)
	politique (2)	Stargill (p.77) Alexander Haig (p.158)
	alimentation (2)	Marmite (p.75) Rhubarb & Custard (p.454)

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

Géographie	lieux (2)	Parc de Dartmoor (p.181) John o'Groats (ville) (p.211)

Commençons d'abord par analyser ce qui motive ces notes, en utilisant des passages incluant deux références culturelles, dont l'une génèrera une N.d.T. et l'autre non, ce qui nous permettra d'observer comment s'opère la sélection de Manuel Berri lorsqu'il choisi d'expliciter ou non une *realia*. Ci-dessous figure un échange entre Jason Taylor et son meilleur ami Moran :

Version Originale	**Version Française**	**Note du Traducteur**
'They must reckon we're a natural team. Like **Starsky and Hutch**.' 'Yeah.'[…] Or **Torvill and Dean**. I knows yer like those little spangly skirts.' 'Bloody hilarious.'(p.166)	-Ils doivent penser qu'on fait la paire. Comme **Starsky et Hutch**. - Ouais. […] Ou **Torvill et Dean**[1]. Je sais que t'aimes bien les jupes à paillettes. - Ha ha, très drôle. »(p.213)	1.Célèbre couple de patineurs artistiques britanniques.

D'une part, si *Starsky et Hutch* ne génèrent pas de note, c'est principalement parce qu'ils appartiennent à une référence culturelle partagée par le lecteur de la langue-culture source et cible, ceci dû notamment à la popularité de la série en France. Ce n'est hélas pas le cas pour la suivante. C'est sans nul doute l'insistance de la plaisanterie qui oblige Manuel Berri à s'imaginer le lecteur français buter sur ce passage, frustrant car la « *jupe à paillette* » indique qu'il est nécessaire de comprendre ce à quoi il est fait allusion.

De plus, cet extrait intervient dans un chapitre consacré à des jeux de garçons désirant prouver leur virilité, le tout dans un roman révélateur de l'homophobie normalisée de l'époque. Jason est constamment angoissé à l'idée que ses aspirations littéraires ne soient une marque de féminité, c'est donc lui qui fait cette plaisanterie pour signifier à ses camarades qu'il appartient à leur univers machiste. Une fois encore, le contexte britannique ne permettait pas une adaptation (par exemple, une référence au couple de patineurs français Isabelle et Paul Duchesnay pour coller à l'époque) sans faire hausser les sourcils

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

du lecteur français se demandant pourquoi deux jeunes Anglais feraient référence à des sportifs n'ayant pas forcément une renommée internationale.

Ainsi, les notes de bas de page n'apparaissent que lorsqu'elles semblent importantes pour éclairer l'intrigue ou un personnage. Prenons cet autre exemple où Jason Taylor se retrouve exceptionnellement seul chez lui. Il décide d'occuper son après-midi en regardant la télévision, et mentionne dans la même phrase deux émissions inédites en France :

Version Originale	**Version Française**	**Note du Traducteur**
I switched the TV on, lay on my bed and watched ***Space Sentinels*** and ***Take Hart***. (p.277)	J'ai allumé la télé, je me suis allongé sur le lit et j'ai regardé ***Les Sentinelles de l'Espace*** et ***Take Hart.*** (p.353)	1.Émission artistique pour enfants animée par Tony Hart.

Pourquoi les deux références, qui sont également étrangères pour la culture-cible, ne génèrent-elles pas toutes les deux une note du traducteur ? La question de la difficulté de traduire le titre « *Take Hart* », reposant sur un jeu de mot avec l'expression anglaise « to take heart » (être encouragé) et le nom du présentateur, peut entrer en jeu, surtout par rapport à la facilité de traduire « *Space Sentinels* ».

Cependant, il est beaucoup plus probable que ce qui motive la N.d.T. est la pertinence de l'émission par rapport au personnage de Jason Taylor. Rappelons que *Black Swan Green* est avant tout le *Bildungsroman* d'un poète : selon Manuel Berri, il était sans doute préférable que le lecteur français sache que le choix délibéré de passer un après-midi de liberté à regarder une émission artistique destinée aux enfants n'est pas anodine pour un jeune artiste. S'il avait omis de préciser le contenu de l'émission, le lecteur français passerait à côté de ce qu'elle représente pour le personnage.

Bien que le dessin animé américain des *Sentinelles de l'Espace*[8] soit complètement inconnu en France, le titre traduit se suffit à lui-même : certes, on pourrait arguer que le fait de regarder une émission de science-fiction est également significative pour un personnage légèrement « geek » comme Jason – un passionné de littérature *fantasy* et de bandes dessinées – mais le titre est suffisamment évocateur pour que le lecteur français devine à quel genre appartient le programme, ce qui n'est pas le cas de *Take Hart* dont le titre n'offre pas d'indices quant à son contenu.

[8] À ne pas confondre avec les *Sentinelles de l'Air,* diffusé dans nos contrées mais traduction française d'une autre émission américaine originellement appelée *Thunderbirds*.

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

Ainsi pour chaque *realia* qui donne lieu à une note du traducteur, il en existe un bien plus grand nombre qui n'en génère pas, où Manuel Berri décidera alors de

a) passer par une stratégie de *domestication* : adaptation/ un étoffement/ une généralisation,

b) la maintenir quand elle est partagée avec la culture-cible

c) la maintenir quand elle n'a pas d'incidence sur l'intrigue ou que le texte n'insiste pas outre mesure sur l'allusion.

Cependant, nous ne voudrions pas minimiser le nombre total de notes (46), qui est par ailleurs assez particulier quand on observe les autres traductions de Manuel Berri.

En effet, lors de notre lecture du corpus en version française, une réalité nous est apparue et est même à l'origine de cet article : *Le Fond des Forêts* se démarque très nettement de ses traductions précédentes (et ultérieures) par son recours beaucoup plus fréquent à la N.d T.

À titre de comparaison, on compte 7 notes de bas de pages dans la traduction française de *Ghostwritten* (*Ecrits Fantômes* en 2004), 9 pour celle de *Cloud Atlas* (*Cartographie des nuages* en 2007) et seulement deux pour *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* (en français *Les Milles Automnes de Jacob de Zoet* paru en 2012).

Même auteur, même traducteur : comment expliquer cette surabondance dans *Le Fond des Forêts* ? L'hypothèse d'une évolution dans les méthodes de traduction est peu probable lorsqu'on observe les dates de parution de ses traductions françaises relativement proches. Le nombre de pages n'entre pas non plus en ligne de compte : 504 pour *Ecrits Fantômes*, 650 pour *Cartographie des Nuages* et 733 pour *les Milles Automnes de Jacob de Zoet*. Or, *Le Fond des Forêts* est à ce jour la traduction française la plus courte de Mitchell : 474 pages. Si l'on exclut les conjectures malheureusement invérifiables des conditions de travail du traducteur (délais trop brefs, stress...) que Manuel Berri ne nous a d'ailleurs pas mentionnées dans son interview, l'hypothèse d'une spécificité propre à l'oeuvre de *Black Swan Green* nous semblait être la voie à explorer.

Pour cela, il nous faut revenir sur les raisons du décentrement culturel inhérent à toute oeuvre traduite avant de comprendre pourquoi ce décentrement s'avère plus important dans *Black Swan Green* qu'ailleurs. Pour répondre à cette question, il nous faut segmenter plus en détails les instances du récit.

Causes de l'implicite d'un texte

a) la langue-culture du narrateur

En effet, selon les théories de la narratologie de Gérard Genette, entre l'*auteur concret* (c'est-à-dire l'auteur existant dans notre monde, ici David Mitchell) et le *lecteur,* qu'il soit *modèle* ou *concret*, s'intercale la figure du *narrateur*,

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

celui par lequel le récit (ou diégèse) est conté(e). Chez un auteur aussi polyphonique que David Mitchell, cette instance est souvent la partie la plus travaillée, pour obtenir cette « voix » distincte : la plupart de ses romans présentent une narration basée sur une focalisation interne par un *narrateur autodiégétique*, que Genette définit comme une sous-catégorie de narrateur *homodiégétique*, existant comme personnage intégré au récit et son agent principal (1972 : 17).

Afin d'offrir au maximum une identité distincte à ces voix, Mitchell tentera de varier le registre, l'âge, le genre, la classe sociale, mais également, et c'est ce qui nous intéressera ici, la nationalité et donc la langue-culture de ces narrateurs.

Nous allons à présent dégager une théorie basée sur une corrélation entre l'identité du narrateur et la fréquence des notes du traducteur. Nous baserons nos observations sur deux autres oeuvres traduites du corpus de David Mitchell.

Observons tout d'abord *Cloud Atlas*, qui présente la particularité d'effectuer un changement de narrateur et un déplacement chronologique et géographique à chaque nouveau chapitre. Nous dresserons ainsi une liste de ces chapitres en indiquant le cadre spatio-temporel et la nationalité de son narrateur afin d'observer si un lien émerge entre ces données et la fréquence des notes de bas de pages.

Cadre Géographique	**Cadre temporel**	**Nationalité du narrateur**	**Nombre de Notes du Traducteur**
Îles Chatham (Nouvelle-Zélande)	années 1850	Américain	2
Zedelghem (Belgique)	années 1930	Anglais	3
San Francisco (USA)	années 1970	Américaine	1
Londres (Royaume-Uni)	années 2000	Anglais	4
Neo So Copros (Corée, fictif)	futur (proche)	Coréenne	0

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

Île d'Hawaï (Hawaï)	futur (lointain)	Homme des Vallées (tribu fictive)	0

Nous observons ici le phénomène suivant : les chapitres avec des narrateurs non-anglophones et/ou dans un cadre spatio-temporel imaginaire (ici les chapitres sur Neo So Copros et Hawaï se déroulant dans le futur) n'engendrent aucune note du traducteur. En revanche ces dernières apparaissent dans toutes les diégèses narrées par un narrateur anglophone. Le record de nombre de notes par chapitre correspond à celui d'un Britannique vivant à Londres à l'époque contemporaine de la publication (2004).

S'agit-il d'une coïncidence si ce record correspond au narrateur ayant la plus grande proximité culturelle avec l'auteur concret ? Pour le confirmer, voyons maintenant si le schéma se reproduit dans le roman *Ghostwritten* et sa traduction *Écrits Fantômes*, qui lui aussi déplace son cadre géographique et change de narrateur à chaque chapitre[9].

Cadre géographique	**Nationalité du Narrateur**	**Nombre de Notes du traducteur**
Okinawa (Japon)	Japonais	0
Tokyo (Japon)	Japonais	0
Hong Kong (Chine)	Anglais	0
Mont Emei (Chine)	Chinoise	0
Mongolie	Mongol	0
Saint-Pétersbourg (Russie)	Russe	0
Londres (Royaume-Uni)	Anglais	3
Clear Island (Irlande)	Irlandaise	1
New York (USA)	Américain	4

[9] Le cadre temporel ne sera pas indiqué ici car il est superflu : tous les chapitres se déroulent à l'époque contemporaine de la publication, dans un ordre linéaire.

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

Nous constatons donc les éléments suivants : les notes du traducteur apparaissent toutes dans des chapitres ayant pour narrateur un anglophone vivant dans son environnement natal (ce qui expliquerait l'absence de notes dans le chapitre situé à Hong Kong, où le narrateur est bien anglais mais aussi étranger au milieu dans lequel il évolue).

Le chapitre de New York fausse quelque peu le compte par sa particularité : l'action se déroule exclusivement dans une station d'enregistrement radiophonique et les notes de bas de pages sont là pour offrir une traduction française des titres de chansons anglophones. Les quatres autres notes de bas de pages des autres chapitres relèvent véritablement de *realia* : célébration du *Bonfire Night* (p.321), magazine *The Big Issue* (p.323), association *The Samaritans* (p.329), concept de *lock-in* pour les pubs (p.412). Si l'on prend cela en compte, le record de nombre de notes par chapitre revient donc à nouveau à un Britannique vivant à Londres, comme c'est le cas pour *Cloud Atlas*.

On peut ainsi déduire que les allusions culturelles d'une oeuvre de fiction - les fameux espaces de « non-dits » - deviennent prépondérants dès lors que le narrateur autodiégétique possède le même système linguistique que l'auteur. Le nombre de notes croît encore si le personnage en question évolue dans un univers qui lui est propre, et enfin atteint des records si le pays du narrateur correspond également au pays natal de l'auteur.

Cela expliquera notamment ce qu'on constate pour la traduction postérieure au *Fond des Forêts*, celle de *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet (Les Mille Automnes de Jacob de Zoet)*, toujours traduit par Manuel Berri. Alors que l'on serait en droit de s'attendre à ce qu'un roman historique retraçant dans les moindres détails la vie quotidienne de l'an 1799 sur l'île de Dejima à Nagasaki - et où la focalisation interne suit les périples de personnages hollandais et japonais - regorge de note de bas de page, il n'en est rien : nous avons en tout et pour tout un record minimal de deux notes du traducteur.[10]

La quasi-absence de notes du traducteur vient sans doute de l'éloignement temporel et géographique tellement énorme dans *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* que les lecteurs britanniques et français se retrouvent culturellement à égalité face au même texte : ce roman est écrit à l'attention d'un lecteur modèle que David Mitchell imagine pourvu d'un savoir encyclopédique *a fortiori* minimal en ce qui concerne le cadre historique et géographique du roman. Ainsi, il évitera le recours à un texte trop allusif en

[10] La première est la convention éditoriale pour le français dans le texte, tandis que la seconde intervient pour traduire un passage hétéroglosse - laissé en anglais dans le texte français-: *« Feckin' langers'd need to rip out the feckin'walls, like, to get through that.* » (p.187) pour être ensuite traduit dans la note de bas de page « *Il faudra que ces putains de macaques s'attaquent au mur s'ils veulent entrer* ».

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

essayant de glisser dans la narration ou les dialogues suffisamment d'explicitation.

Ainsi, nous pouvons formuler l'équation suivante : plus l'éloignement culturel entre l'auteur concret et le narrateur est grand, moins le texte sera allusif. À l'inverse, plus la proximité entre l'auteur concret et le narrateur est grande, plus le texte se permettra des allusions culturelles implicites. Ceci correspond exactement à la situation de *Black Swan Green* où le héros est un jeune Britannique vivant en Angleterre, qui plus est dans la même région que son auteur, le roman étant le plus autobiographique de David Mitchell à ce jour. En conséquence, le lecteur anglais sera éminemment plus familier avec les multiples références puisque l'histoire se passe dans son propre pays, et le décalage temporel se compte en quelques décennies seulement : le lecteur français, quant à lui, sera autrement plus handicapé pour actualiser le même texte qui nécessitera les aménagements d'un traducteur.

Une autre particularité de *Black Swan Green* par rapport aux oeuvres *Ghostwritten* et *Cloud Atlas* est que le narrateur (Jason Taylor) reste le même pour tous les chapitres. La situation de grande proximité linguistico-culturelle entre auteur et narrateur est donc maintenue du début à la fin et explique le nombre beaucoup plus fréquent de notes du traducteur.

Nous pourrons nous poser une dernière question : étant donné les nombreuses stratégies de traduction possibles en cas d'écart des langues-cultures de départ et d'arrivée, pourquoi Manuel Berri n'emploie-t-il pas une explicitation interne (comme l'étoffement ou la définition) ?

b) la langue-culture du narrataire

Pour cela, il nous faut mentionner une dernière instance du récit à prendre en compte : le *narrataire*, c'est-à-dire, toujours selon Gérard Genette, celui à qui s'adresse le *narrateur*. Si la majorité des narrateurs mitchelliens offrent leur compte-rendu à un vague *narrataire extradiégétique* (jamais mentionné et assez proche du *lecteur abstrait* ou *modèle*), il existe des cas où certains d'entre eux peuvent s'adresser à un *narrataire invoqué* (par le truchement d'apostrophes par exemple) comme le fait Timothy Cavendish en interpellant son « *dear Reader* » à plusieurs reprises dans un chapitre de *Cloud Atla*s. Le narrataire peut être également *intradiégétique* (quand il possède les caractéristiques d'un personnage) ainsi que l'on peut le voir dans le chapitre épistolaire du même roman, où le narrateur Robert Frobisher envoie ses lettres (qui constituent le récit) à son amant Rufus Sixsmith, qui sera l'un des protagonistes du chapitre suivant. Dans tous les cas, tout comme l'auteur concret (Mitchell) imagine son lecteur abstrait partager la même langue-culture que lui, ces narrateurs font de même avec leur narrataire.

Or dans le cas de *Black Swan Green*, nous avons le cas très particulier de Jason Taylor, qui est à la fois le narrateur et selon toute vraisemblance son

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

unique narrataire : en effet, le chapitre 12 nous révèle un point crucial sur la compréhension de *Black Swan Green* : *«* I nicked a nice exercise book [...] to write it. But after the first line, I realized it wasn't a poem. More of a...what ? A confession, I s'pose. It began, *"That ace song 'Olive's Salami' by Elvis Costello and the Attractions drowned out whatever Dean yelled at me*…[...] and on it went. *»* (p.331.)[11]

Le lecteur attentif aura reconnu que le début de la « *confession* » de Jason Taylor correspond mot pour mot au début du chapitre 11. Dans un vertigineux moment de métalepse, où nous passons de l'emboîtement d'un récit à un autre, David Mitchell nous fait comprendre que l'intégralité de *Black Swan Green* est censée être une sorte de journal intime de la main de Jason Taylor.

Cela est confirmé par le fait que les chapitres précédents semblent avoir été écrits rétroactivement, expliquant pourquoi certains éléments obscurs de l'intrigue des sections 1 à 10 ne trouvent d'explication que dans le chapitre 11 qui, étant censé être le premier écrit par Jason Taylor, ne fait que les « introduire » en réalité. Il ne s'embarrasse pas de l'incompréhension du lecteur concret de l'oeuvre, car Mitchell veut conserver l'illusion que Jason n'écrit pour personne d'autre que lui-même. La clandestinité de son écriture est logique quand le personnage a régulièrement manifesté une certaine phobie à l'idée de partager ses créations : *«* If you show someone something you've written, you give them a sharpened stake, lie down in your coffin and say 'When you're ready'. (p.183) *»*[12]

Ici, l'éloignement linguistico-culturel sera donc censé être inexistant entre le narrateur et le lecteur puisque ces derniers sont ici une seule et même personne. Cela signifie que pour maintenir la *mimésis* du journal intime, le texte aura un caractère plus implicite, un personnage écrivant pour lui-même nécessitant peu d'explicitation dans ses écrits, rendant le texte quasiment hermétique - *quasiment* car il s'agit évidemment d'une illusion : nous avons toujours un auteur concret, David Mitchell, qui s'adresse à son lecteur abstrait et concret, et veillera tout de même à ne pas rendre le texte trop cryptique....

Cela explique pourquoi Manuel Berri ne peut pas toujours tout expliciter dans le texte en interne. Des ajouts comme des définitions, des étoffements ou des incises (du type « c'est-à-dire ») sonneront parfois faux à l'intérieur d'un journal intime qui ne sera pas censé être lu par une tierce personne.

---

[11] « J'ai piqué un cahier d'exercice [...] pour écrire. Mais, après la première ligne, je me suis rendu compte que ce n'était pas un poème. C'était plus un...un quoi, d'ailleurs ? Une confession, je crois bien. Ça commençait comme ça : *"Olive's Salami", ce super morceau d'Elvis Costello and the Attractions noyait tout ce que Dean me hurlait*… [...] et ainsi de suite. » (p.422) [traduction de Manuel Berri]

[12] « Montrer à quelqu'un un truc qu'on a écrit, c'est lui donner un épieu, s'allonger dans un cercueil et dire : « quand tu veux. ». » (p.234) [traduction de Manuel Berri]

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

Le caractère allographe (écrit par une personne autre que l'auteur) de la note du traducteur tourne ici à son avantage : comme elle appartient au domaine du paratexte, et que par définition cet élément est extradiégétique, elle est donc libérée de la contrainte de la *mimésis* du texte. Le traducteur a ainsi tout le loisir d'expliciter aussi longuement que nécessaire l'allusion culturelle. Manuel Berri a sans doute estimé qu'un léger « décrochage » dans la continuité de la lecture était préférable à un « décrochage » de la cohérence diégétique.

Alternatives et problèmes

À la lumière de ces éléments, analysons maintenant pourquoi des alternatives n'étaient pas possibles dans les passages ayant nécessité une note du traducteur. Pour ce faire, étudions cet extrait où Jason Taylor, seul à la maison, en profite pour passer dans la cuisine et changer la fréquence de la radio :

Version Originale	**Version Française**	**Notes du Traducteur**
I returned the kitchen radio from Radio 4 to Radio 1. (p.86)	Avec moi, la radio de la cuisine est passée de BBC Radio 4[1] à BBC Radio 1[2]. (p.112)	1. Équivaut à France Culture. 2. Équivaut à NRJ.

On observe déjà un léger étoffement avec l'addition de « BBC » devant le nom des chaînes. Cela présente deux avantages : l'acronyme BBC est suffisamment connu à l'étranger pour ne pas nécessiter une explication ; et en tant qu'institution typiquement Britannique, elle rappelle au lecteur français qu'il se trouve en Grande-Bretagne, et respecte la couleur locale. Malheureusement cet éclaircissement n'est visiblement pas suffisant puisque Manuel Berri a jugé nécessaire d'ajouter deux notes de bas de page pour expliciter la différence de contenu des deux chaînes de radios.

Nous allons alors tenter les autres procédures utilisées plus haut par Manuel Berri et essayer de comprendre en quoi la note du traducteur leur était préférable.

a) maintien tel quel :

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de Radio 4 à Radio 1.

Problème : décentrement culturel.

Le lecteur français ne comprendra pas immédiatement qu'il s'agit de chaînes de radio (d'où l'ajout de BBC chez Berri) ni leur contenu. Ce serait passer sous silence un élément révélateur de l'adolescence du personnage, plus intéressé par la musique contemporaine que par la « haute » culture. Rappelons que ce passage se situe avant la rencontre de Madame de Crommelynck, son mentor littéraire, qui lui fera découvrir l'intérêt des classiques. Ce passage est

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

donc un élément qui démontre l'immaturité de Jason Taylor (mais également son amour pour la musique, logique en tant que futur poète).

b) étoffement :

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de Radio 4, une chaîne culturelle, à Radio 1, chaîne plus musicale.

Problème : explicitation incohérente avec la *mimesis* du journal intime.

Cette solution ne correspond pas à la volonté de Mitchell de plonger son lecteur dans ce qui devrait être le journal intime d'un adolescent anglais des années 80. Selon la logique du journal intime, Jason Taylor écrit pour lui-même. Pourquoi prendrait-il le temps d'expliquer ces chaînes, qui sont pour lui une réalité tellement quotidienne et banale qu'il omet même BBC dans la version anglaise ? Cette alternative donne un côté trop « artificiel » au texte.

c) adaptation :

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de France Culture à NRJ.

Problème : dissonance culturelle et géographique.

Le lecteur sortira immédiatement de sa suspension d'incrédulité, se demandant pourquoi une radio britannique capterait des chaînes de radio françaises (avec « France » dans le titre pour couronner l'absurdité). À la rupture géographique s'ajoute l'anachronisme : le lancement de la station NRJ date de 1984, et Black Swan Green se situe très précisément en 1982, comme en témoigne le chapitre axé sur la Guerre des Malouines.

c) généralisation :

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de la chaîne culturelle à la chaîne musicale.

Problème : dissonance stylistique.

Si cette solution reste acceptable, elle ne respecte pas la « voix » de Jason Taylor, connu pour nommer directement les produits et les émissions qu'il consomme. Les magazines, les livres, les jeux, les programmes télévisés étant toujours mentionnés par leur titre, il n'est donc pas logique qu'il reste vague dans le domaine radiophonique. Mis à part la perte de la couleur locale, c'est donc également une infidélité aux particularités langagières du narrateur qui sont la marque de l'écriture mitchellienne.

d) insertion d'éléments aidant à la compréhension :

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de Radio 4, où ils passaient les actualités, à Radio 1, où je pouvais écouter de la musique.

Problème : surinterprétation.

Bien qu'il s'agisse vraisemblablement de la meilleure alternative à la note dans ce cas précis, parce qu'elle ne rompt pas la cohérence du contexte anglais ou ne donne pas une impression de définition artificielle, ce type de solution entre dans le domaine risqué de l'extrapolation : nous n'avons pas suffisamment d'éléments qui nous indiquent ce qui était diffusé à ce moment

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

sur Radio 4. Le traducteur se met à imaginer des éléments absents de l'original et peut très vite dénaturer le texte.

Conclusion

La note du traducteur serait-elle alors la meilleure solution ? Elle a le mérite de conserver la *realia* originelle et la particularité de la voix narrative et de ne pas rompre l'illusion du journal intime en définissant plus que de raison. Évidemment, comme chacune des solutions que nous avons proposées, elle présente aussi ses propres inconvénients, car il en est ainsi de tout acte traduisant. La note du traducteur se situe à mi-chemin des deux pôles opposés que sont la stratégie sourcière et cibliste : sourcière car on cherche à ne pas trahir l'étranger du texte en gardant intact une réalité culturelle ; cibliste car elle est un ajout du traducteur exclusivement destinée à la compréhension du lecteur de la langue-cible pour faciliter sa compréhension.

Cette oscillation entre les deux tendances, celle de la *domestication* et de la *foreignization*, doivent être aussi celle du bon traducteur, qui saura se rappeler que l'exercice échappe à des règles immuables et absolues, et que chaque texte, chaque phrase invite à une évaluation au cas par cas qui lui permettra de déterminer quelle procédure conviendra le plus dans un contexte particulier. La traduction est une leçon d'humilité, où le professionnel est conscient de l'impossibilité d'aboutir à une traduction parfaite, et qu'il n'existe pas une seule technique, méthode, stratégie pour arriver à cet inaccessible idéal.

Bibliographie :

Corpus de textes

David Mitchell (2006) : *Black Swan Green*. London, Spectre.
David Mitchell (2004) : *Cloud Atlas*. London, Spectre.
David Mitchell (2007) : *Cartographie des nuages*, trad. Manuel Berri. Paris, Éditions de l'Olivier.
David Mitchell (2004) : *Écrits Fantômes*, trad. Manuel Berri. Paris, Éditions de l'Olivier.
David Mitchell (1999) : *Ghostwritten*, London, Hodder and Stoughton.
David Mitchell (2009) : *Le Fond des Forêts*, trad. Manuel Berri. Paris, Éditions de l'Olivier.
David Mitchell (2012) : *Les Mille Automnes de Jacob de Zoet*, trad. Manuel Berri. Paris, Éditions de l'Olivier.
David Mitchell (2001) : *Number9dream*. London, Spectre.
David Mitchell (2010) : *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*. London, Spectre.

Références

Bensoussan, Albert (1995) : *Confessions d'un traître*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
Genette, Gérard (1972) : *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)

Landers, Clifford E. (2001) : *Literary Translation : a Practical Guide*. New Jersey, New Jersey City University.
Larsonneur, Claire (2009) : *Location, location, location* : Études britanniques contemporaines n. 37.
Max Kristol, Andres (2002) : *Motivation et remotivation des noms de lieux : réflexions sur la nature linguistique du nom propre*. Rives nord-méditerranéennes n.11.
Nedergaard-Larsen, Birgit (1993) : *Cultural Factors in Subtitling* : *Perspectives* : Studies in Translatology 2.
Vlahov, Sergej & Florin, Sider (1970) : *Neperovodimoe v perevode. Realii* : Moskvà, Sovetskij pisatel´.

BDD-A28853 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:01:08 UTC)