CONFLUENCES

VARIATION ET TRADUCTION: A LA RECHERCHE DE L'EQUIVALENCE FONCTIONNELLE

Olga INKOVA
Faculté des Lettres, Université de Genève
olga.inkova@unige.ch

Abstract:
The author addresses the problem of formal equivalence when translating a mainly expressive text focused on form. This issue is broached through the translation into French of Gogol's novel "The Overcoat" and, more precisely, of the incoherent language of the main character of the novel, Akaki Akakievitch Bachmatchkine. The author identifies six elements of formal, semantic, stylistic or functional nature that have to be taken into account by the translator. Through the analysis of ten French translations of the novel, the author comments on the choices of the translators and shows that an appropriate translation does not amount to the simple addition of these elements, but presupposes the existence of a relation among them and especially the perception of the effect produced by this relation.

Keywords:
Translation studies, Gogol, Russian, French, expressive function.

1. Remarques introductives

«Jour après jour, nous répétons les mêmes actes, les mêmes phrases: les mêmes que la veille, mais aussi les mêmes que les autres, en d'autres temps, sous d'autres latitudes. Les sentiments sont à la fois identiques et nonpareils, comme les guerres, l'amour, les jours. Nous sommes nés sous le règne des mille et une manières d'accommoder les pommes de terre», écrivait Jacques Drillon dans la présentation du disque *Variations* de Vanessa Wagner[1], en précisant que «[l]a variation est sans doute le procédé musical le plus anthropomorphique de tous» (p. 5). On pourrait dire sans exagérer la même chose de la traduction, car les choix du traducteur sont déterminés, certes, par les règles de l'art, qui varient du reste, elles aussi, au fil des siècles, mais la traduction est également un moment de création, d'imagination, d'interprétation personnelles. La notion de variation sera abordée dans mon étude à travers la traduction de la nouvelle *Šinel'* (*Le Manteau*) de Nicolaï Gogol en français. Mon objectif est d'examiner les variations du texte-source que l'on

[1] Paru chez Naïve en 2008.

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

observe dans dix des onze[2] traductions françaises qui existent, à ma connaissance, à ce jour. Comme il s'agit de la traduction d'un texte à dominante expressive focalisé sur la forme (selon la typologie de Reiß [1971] 2002[3]), il est important de voir si outre l'invariance de l'information les principes formels auxquels obéit l'organisation du texte-source ont été respectés et si l'effet esthétique produit par la traduction est semblable à celui de l'original. Ce type d'analyse pose inévitablement la question de l'invariant: que faut-il traduire pour qu'une traduction soit jugée équivalente, autrement dit, celle qui «reproduit au plus proche de l'identique» (Ballard 2003: 75)[4]? Je propose d'examiner cette question en prenant le cas de figure qui illustre le mieux le jeu complexe de la forme et du sens: la traduction du langage 'décousu' du personnage principal de la nouvelle – Akaki Akakiévitch. Ce langage a une fonction bien particulière: il sert à traduire le sentiment de désarroi d'Akaki Akakiévitch dans des situations difficiles. Mais avant de passer à l'étude des cas, quelques mots sur la nouvelle de N. Gogol et sur ses traductions en français.

2. «*Le Manteau» de Gogol et ses traductions françaises*

La nouvelle *Le Manteau*, qui fait partie du cycle *Les Nouvelles de Pétersbourg* (composé de six récits), est publiée en 1842. Elle est assez courte, une vingtaine de pages, mais pour comprendre sa place dans la littérature russe, il suffit de se rappeler la célèbre phrase attribuée à Dostoïevski «Nous sommes tous sortis du *Manteau* de Gogol». Sa trame aurait été inspirée par une histoire réelle que Gogol aurait lue dans un journal pétersbourgeois: un petit employé, après des années d'économies, s'achète un fusil Lepage, assez cher, qu'il laisse tomber lors de la première sortie de chasse dans les eaux du golfe de Finlande; il en tombe gravement malade, mais il est sauvé grâce à une collecte, organisée par ses collègues, qui lui permet d'acheter un nouveau Lepage. La nouvelle de Gogol nous parle d'un petit fonctionnaire, Akaki Akakiévitch Bachmatchkine qui, au prix de lourdes privations, s'achète un manteau neuf qu'il se fait voler le jour-même de son acquisition. Après de vaines démarches auprès d'un commissaire de police et d'un certain «important personnage», Akaki Akakiévitch tombe gravement malade et meurt. Son fantôme apparaît alors dans la ville de Pétersbourg et arrache les manteaux des passants qui croisent son chemin. Son fantôme ne disparaît qu'après avoir assouvi sa vengeance en volant le manteau de l'important personnage.

[2] La onzième traduction, celle de Nadine Favre – *in* N. V. Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg;* traduction nouvelle par Annie Denizot, Myriam Désert, Nadine Favre *et al.*, Paris, Ellipses, 1998 – m'est restée inaccessible.

[3] K. Reiß transpose dans le domaine de la traductologie la célèbre typologie de Karl Bühler.

[4] *Cf.* également la notion d'équivalence «dynamique», telle qu'elle a été définie par Nida (1964). L'équivalence dynamique, selon Nida (1964), tient compte de la réponse du destinataire de la traduction qui doit correspondre idéalement à la réponse du destinataire de l'original. *Cf.* aussi Reiß ([1971] 2002).

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

Bien que l'intrigue du *Manteau* soit très simple, les nombreux détails, les digressions du narrateur et le mélange de tons, qui vont du comique au mélodramatique, rendent cette œuvre – où, comme le souligne B. Eichenbaum dans son article de 1918, «la grimace du rire alterne avec celle de la souffrance» – plus complexe qu'elle ne semble à première vue. Et c'est probablement le style de Gogol qui donne le plus de fil à retordre au traducteur[5], car aux procédés comiques, effets sonores (allitérations, assonances, etc.) et autres figures de style vient s'ajouter la problématique de l'oralité. La plupart des œuvres de Gogol, dont *Le Manteau*, reposent en effet sur un mode de narration particulier, le *skaz*, qui «s'organise à partir des images vivantes de la langue parlée et d'émotions inhérentes au discours» (Eichenbaum 1969, p. 220 de la traduction française)[6]. Pour cette raison traduire Gogol a toujours été perçu comme une entreprise difficile, voire «impossible», de l'aveu du slavophile Ivan Kirievski. V. Nabokov (1961), qui était aussi un excellent traducteur, tout en critiquant les traductions anglaises de Gogol, admet cependant les difficultés que rencontre le traducteur face aux textes de Gogol:

Mes traductions de divers passages sont les meilleures que mon pauvre vocabulaire me permettait de faire mais même si elles avaient été aussi parfaites que celles que j'entendais intérieurement, sans être capable de rendre leurs intonations, néanmoins, elles ne remplaceraient pas Gogol (cité d'après la traduction française, p. 164).

La première traduction française du *Manteau* est due à Xavier Marmier (XM), grand voyageur polyglotte et bibliophile. Elle est publiée en 1856 sous le titre *Le manteau d'un pauvre homme*. La seconde traduction du XIX^{e} siècle est celle de Léon Golschmann et Ernest Jaubert (G&J), parue en 1896. Aujourd'hui il existe au moins onze traductions françaises, la plus récente étant celle d'André Markowicz (AM) de 2007. Il s'agit donc de traductions qui se distinguent aussi bien par leur époque et les conceptions de la traduction qui y prévalent que par l'état de la langue française qui a subi des changements au cours de cette période de plus de 150 ans. Les différences entre les traductions sont également déterminées par les personnalités mêmes des traducteurs. Si Boris de Schloezer (BdS), qui traduit le *Manteau* en 1925 et revoit sa traduction en 1968, et Arthur

[5] Aux difficultés liées au style de Gogol s'ajoutent inévitablement les difficultés inhérentes à toute traduction à partir du russe: *realia*, particularités linguistiques, etc. Je ne traiterai pas ici ces questions et renvoie à deux études récentes où une large place leur est dédiée: Cornamusaz (2010) pour les traductions françaises et Timofeeva (2005) pour les traductions italiennes.

[6] Les traits typiques de ce mode de narration sont:

- un langage très familier ou populaire
- des jeux de mots
- de constants sauts du coq à l'âne
- une attention particulière à l'aspect phonique du mot, au rythme du texte (Eichenbaum parle de «geste verbal»).

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

Adamov (AA), qui propose sa traduction en 1961, sont respectivement critique littéraire et dramaturge, Xavier Marmier est un 'simple' bibliophile qui sera néanmoins élu à l'Académie française en 1870. Lucile Nivat (LN), qui maîtrise parfaitement la langue russe, fournit en 1969 ce que l'on peut appeler une «traduction philologique» (Berman 1999: 119): elle est accompagnée d'un appareil critique remarquable de Georges Nivat, un des plus grands spécialistes de la littérature russe, et de plus d'une centaine de notes où sont commentés, entre autres, les choix de la traductrice, notamment là où le texte français n'arrive pas à rendre exactement tel ou tel aspect du texte-source. La traduction de Bernard Kreise (BK) qui paraît presque trente ans plus tard, en 1998, comporte également des notes, qui sont cependant beaucoup moins nombreuses que celles de L. Nivat, où le traducteur commente non seulement ses choix, mais cherche aussi à guider l'interprétation de la nouvelle, en faisant appel aux traductions précédentes et aux textes critiques.

Il faut aussi mentionner la traduction d'Henri Mongault (HM) de 1938 choisie en 1966 pour l'édition des œuvres complètes de Gogol dans la collection «La Bibliothèque de la Pléiade» chez Gallimard mais qui n'est de loin, malheureusement, pas la meilleure. Celle d'A. Markowitcz, la plus récente, propose des solutions intéressantes et modernise le langage de Gogol et de ses personnages qui parlent en français contemporain. Elle n'est accompagnée d'aucune note. Le même choix est fait par Tatiana Ravenne (TR), qui publie sa traduction en 1948 dans la collection «Les beaux livres russes» sous la direction de S. Karcevski. La traductrice se permet quelques imprécisions et modifications injustifiées. Enfin, la dixième traduction analysée, celle d'Anne Coldefy-Faucard (ACF), parue en 2005, est, à mon avis, la plus insipide: cherchant à rester fidèle au texte, ce qui a souvent pour effet un texte français peu naturel, la traductrice néglige totalement son côté rythmique et phonique. La traductrice fournit également quelques notes sur des *realia*, mais sans logique apparente dans ses choix et parfois même en donnant des informations fausses.

3. *Le problème de l'invariant dans la traduction du langage d'Akaki Akakiévitch*

Dans le passage que j'analyserai apparaît la nécessité de ne pas seulement envisager le sens des mots comme objets de la traduction, mais aussi la fonction du langage dans le texte et son impact sur le lecteur. En effet, la fonction première du langage d'Akaki Akakiévitch (par la suite A.A.) n'est pas communicative (ses propos ne signifient pas grand-chose) mais expressive: comme je l'ai évoqué ci-dessus, il est appelé à traduire le sentiment de désarroi d'A.A. face à des situations embarrassantes. Dans le passage qui m'intéresse, il est appelé à rendre l'émotion d'A.A. quand il sort de chez le tailleur Pétrovitch qui lui annonce fermement qu'il est absolument impossible de réparer son vieux manteau et que l'achat d'un manteau neuf est inéluctable, ce qui représente pour A.A une dépense aussi bien imprévue que presque impossible.

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

(1) «Этаково-то дело этакое, говорил он сам себе, – я право и не думал, чтобы оно вышло того… – а потом, после некоторого молчания, прибавил: – Так вот как! наконец вот что вышло, а я право совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак». Засим последовало опять долгое молчание, после которого он произнес: «Так этак-то! вот какое уж, точно, никак неожиданное, того… этого бы никак… этакое-то обстоятельство!»

(2) «Ètakovo-to delo ètakoe, govoril on sam sebe, – ja pravo i ne dumal, čtoby ono vyšlo togo… – a potom, posle nekotorogo molčanija, pribavil: – Tak vot kak! nakonec vot što vyšlo, a ja pravo sovsem i predpolagat' ne mog, čtoby ono bylo ètak». Zasim posledovalo opjat' dolgoe molčanie, posle kotorogo on proiznës: «Tak ètak-to! vot kakoe už, točno, nikak neožidannoe, togo... ètogo by nikak… ètakoe-to obstojatel'stvo!»

(3) «Une affaire comme celle-là, c'est une affaire, se disait-il en son for intérieur, certes, je ne pensais pas que cela donnerait une chose comme ça…» Et puis, après un certain silence, il ajouta: «Alors c'est comme ça! voilà ce que cela a donné finalement! je ne pouvais vraiment pas supposer une seconde que ce serait cela!» A ce silence en succéda un autre, aussi long. Puis il reprit: «C'est donc comme ça! voilà quelque chose, à coup sûr, de plutôt inattendu… je n'aurais jamais pensé… une histoire pareille!» (LN)

Dans son monologue intérieur, A.A. cherche à trois reprises, mais sans succès, à exprimer sa pensée que l'on pourrait formuler comme suit: je n'ai pas du tout imaginé qu'il puisse m'arriver une chose pareille. À chacune des trois tentatives correspond un énoncé dont le début est signalé dans le texte russe par une majuscule. Le fait que même après un point d'exclamation, qui exige normalement en russe que la phrase suivante commence par une majuscule, Gogol repart avec une minuscule montre bien qu'il s'agit de trois énoncés et non pas d'un 'amas' de mots sans aucun sens ni lien entre eux[7]. Dans chaque énoncé on peut en

[7] Le texte sous (1) est cité d'après N. V. Gogol, *Œuvres*, en 4 volumes. Moscou, Pravda, 1986. Dans l'édition de l'Académie des sciences russe, l'usage des majuscules n'est pas le même, ainsi que la ponctuation, qui correspondent aux normes orthographiques de l'époque (1938). Mais ce qui est important pour mon propos, c'est le fait que la majuscule n'apparaît jamais à l'intérieur du discours d'Akaki Akakievitch, même après le point d'exclamation: Вышед на улицу, Акакий Акакиевич был как во сне. «Этаково-то дело этакое» говорил он сам себе: «я право и не думал, чтобы оно вышло того...» а потом, после некоторого молчания, прибавил: «так вот как! наконец вот что̀ вышло, а я право совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак.» За сим последовало

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

outre isoler deux unités de sens: *i*) le constat que l'affaire a tourné de cette façon et *ii*) le caractère inattendu de ce qui s'est passé. Nous avons ainsi déjà dans le texte original un cas de variation: le même sens est reformulé trois fois de façon différente. Examinons comment Gogol construit son texte.

Le premier énoncé commence par le syntagme nominal – *Ètakovo-to delo ètakoe* 'Une affaire comme celle-ci' – qui correspond à la première unité de sens. Ce syntagme nominal se compose d'un adjectif démonstratif de proximité *ètakovo* 'tel' ou plutôt 'comme ça' suivi de la particule *–to* dont la fonction est de mettre en relief le mot auquel cette particule est postposée, en l'occurrence les propriétés de l' 'affaire'; le deuxième élément de ce syntagme est le nom *delo* 'affaire'; le troisième est l'adjectif démonstratif de proximité *étakoe* 'tel'. Ce syntagme est sémantiquement redondant, car les deux adjectifs démonstratifs sont synonymiques et les deux sont des synonymes appartenant au registre familier de l'adjectif démonstratif *takoe* (sans *è* initial), stylistiquement neutre. Du point de vue phonique, les assonances – la répétition des syllabes [ta], [ka], [va] qui ressemble à un bruit mécanique – jouent ici un rôle stylistique important. Ces répétitions scandent le rythme du texte et créent en plus une assonance avec le prénom d'A.A.

Ce premier syntagme est suivi des mots de narrateur précisant que ce discours appartient à A.A. qui continue avec une phrase complexe correspondant à la deuxième unité du sens: le caractère inattendu de l'événement. Cette phrase complexe se compose de la principale *ja pravo i ne dumal* 'je ne pensais pas, ma foi' et de la complétive inachevée *čtoby ono vyšlo togo*… 'qu'il arrive euh…'. Le dernier élément – particule d'origine démonstrative *togo* (*to* 'cela' au génitif) – vient à la bouche de celui qui a perdu le fil de ses paroles ou qui cherche ses mots. Selon L. Ščerba (1957: 116), « le petit mot *togo* (…) peut signifier n'importe quoi »[8].

Le schéma de la structure sémantique de ce premier énoncé est présenté sous (4):

(4) {Ètakovo-to delo ètakoe}$_i$ {ja pravo i ne dumal, čtoby ono vyšlo togo…}$_{ii}$

Le deuxième énoncé, prononcé « après un certain silence »[9], est le plus accompli grammaticalement, sémantiquement et phoniquement. Il comporte deux phrases qui correspondent aux deux unités de sens et qui sont coordonnées par la conjonction *a* 'et/mais' à valeur oppositive. La première phrase renchérit sur le

опять долгое молчание, после которого он произнес: «так этак-то! вот какое уж точно никак неожиданное, того... этого бы никак... этакое-то обстоятельство!» (Гоголь Н. В., *Шинель* // Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений*: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 3. Повести / Ред. В. Л. Комарович. – 1938. – С. 139-174.)

[8] «(…) словечко *того*, которое может означать что угодно». C'est moi qui traduis.

[9] Les citations du texte de la nouvelle sont données dans la traduction de Lucile Nivat.

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

constat fait au début du premier énoncé et commence par *Tak vot kak!*, littéralement 'Alors voici comment!'. Cette exclamation est reformulée ensuite par *nakonec vot čto vyšlo* 'finalement voilà ce qui est arrivé', reformulation qui commence par une minuscule signalant que l'on reste à l'intérieur du même énoncé. Gogol utilise de nouveau des pronoms et des particules: la particule d'origine démonstrative *tak* qui s'emploie pour dire que ce qui suit est la conclusion que l'on peut tirer de ce qui précède, en l'occurrence, l'annonce par le tailleur de l'achat inévitable d'un manteau neuf; la particule démonstrative *vot* 'voici' qui réapparaît dans la reformulation *nakonec vot čto vyšlo* 'finalement voilà ce qui est arrivé', les relatifs/interrogatifs *kak* 'comment' et *čto* 'quoi'. Du point de vue phonique la première occurrence du démonstratif *vot*, qui attire l'accent phrastique, reprend le [vo] final de la phrase précédente (*togo* qui se prononce [tavó]), en signalant ainsi une sorte de continuité dans le discours d'A.A., si l'on peut parler ici d'une continuité quelconque. Le *vot* de la reformulation qui suit lui fait écho et assure également une certaine cohérence au texte grâce à cette répétition. Les assonances et les allitérations – [ta], [vo], [ka] – sont également bien présentes dans cette séquence.

Après cette première partie du deuxième énoncé, qui correspond à l'unité sémantique 'l'affaire', arrive une phrase complexe qui se compose de la principale (*ja pravo sovsem i predpolagat' ne mog* 'je ne pouvais pas, ma foi, absolument supposer'), où l'imprévisibilité de l'événement est mis en relief par l'adverbe *sovsem* 'absolument', et de la complétive (*čtoby ono bylo ètak* 'qu'il en soit ainsi'). La composante sémantique « contre attente » est en plus exprimée ici par la conjonction d'opposition *a*. Du point de vue phonique, l'adverbe final *ètak* fait écho au *tak* du début de ce deuxième énoncé (en petites majuscules dans le schéma), ce qui met en relief le caractère accompli de l'énoncé, le seul d'ailleurs qui ne comporte pas les trois points.

Le schéma de la structure de ce deuxième énoncé peut ainsi être présenté de la façon suivante:

(5) {TAK vot kak! nakonec vot što vyšlo,}$_i$ {**a** ja pravo sovsem i predpolagat' ne mog, čtoby ono bylo ÈTAK}$_{ii}$

Enfin, le troisième et dernier énoncé prononcé aussi après un long silence est au contraire le plus décousu et semble confirmer la description que donne le narrateur du langage d'A.A.:

(6) – А я вот к тебе, Петрович, того…
Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

не оканчивать фразы, так что весьма часто, начавши речь словами: «Это, право, совершенно того...» – а потом уже и ничего не было, и сам он позабывал, думая, что все уже выговорил

(7) – Je suis venu te voir, Pétrovitch, euh… n'est-ce pas…
Il convient de noter ici qu'Akaki Akakiévitch s'exprimait essentiellement par prépositions, adverbes et enfin par toutes ces sortes de particules qui ne veulent strictement rien dire. S'il était dans une situation très embarrassante, il avait coutume de ne pas achever ses phrases du tout, si bien que très souvent il commençait par dire: « c'est ma foi tout à fait euh… n'est-ce pas », puis la phrase tournait court et lui-même oubliait de conclure, pensant avoir déjà tout dit (LN)

Observez que dans l'exemple que donne Gogol pour illustrer la façon de s'exprimer d'A.A. la phrase inachevée se termine bien par *togo,* tout comme la complétive inachevée du premier énoncé dans le passage analysé. *Togo* est en effet le tic de langage le plus fréquent chez A.A.

Le troisième énoncé du monologue d'A.A. comporte essentiellement des pronoms et des particules « qui ne veulent strictement rien dire », selon les mots du narrateur, ou, plus exactement, dont l'interprétation est étroitement liée au contexte de l'énonciation. Les pronoms et particules sont au nombre de treize dans cet énoncé contre trois mots lexicalement pleins: l'adverbe énonciatif *točno* 'en effet', qui paraphrase *pravo* 'ma foi, en effet, vraiment' des deux premiers énoncés, l'adjectif *neožidannoe* 'inattendu' et le nom *obstojatel'stvo* 'circonstance'. L'énoncé commence par *tak* de conclusion 'alors' suivi de *ètak* 'ainsi' qui conclut l'énoncé précédent. Cette fois l'adverbe se combine avec la particule *–to* et sa forme renvoie au début du premier énoncé où cette particule est rattachée à l'adjectif démonstratif *étakoe* 'tel, comme ça'. Du point de vue rythmique et phonique, ce début d'énoncé – *tak ètak-to,* littéralement 'alors ainsi', qui correspond donc à la première unité de sens 'l'affaire' – forme un mot phonétique avec une alternance de syllabes qui ne comportent que deux consonnes [t] et [k] et deux voyelles [a] et [ɛ]: [ta-kɛ-ta-kta][10], le même rythme mécanique qui a été créé par la répétition des syllabes dans les deux premiers énoncés (*cf.* le début du premier énoncé: [ɛ-ta-ka-va-ta-de-la-ɛ-ta-ka-ɛ]).

La partie du troisième énoncé qui commence par *vot* correspond à la deuxième unité de sens, c'est-à-dire au caractère inattendu de ce qui s'est passé, et se résume, si l'on enlève tous les mots parasites, à « voici un événement inattendu». Cependant, la frontière entre les deux unités de sens, assez nette dans

[10] Je donne une transcription phonétique simplifiée, qui suffit à notre propos.

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

les deux premiers énoncés, est ici estompée. Le segment du début *vot kakoe už…* peut également être interprété comme faisant encore partie de la première unité de sens, à savoir comme le début de la reformulation de ce qui vient d'être dit, en faisant ainsi pendant à la structure du début du deuxième énoncé. Si l'on analyse en détail sa structure, nous avons l'introducteur *vot* 'voici' qui scande aussi le rythme du deuxième énoncé; l'adjectif interrogatif/relatif *kakoe* 'quel' suivi de la particule *už* à valeur dite emphatique; l'adverbe *točno* 'en effet' en incise qui sert à confirmer ce qui a été dit; l'adverbe négatif *nikak*, la forme négative de *kak* 'comment' qui veut dire 'd'aucune façon'; l'adjectif *neožidannoe* 'inattendu' qualifiant le nom *obstojatel'stvo* 'circonstance' qui clôt l'énoncé.

Le fragment du texte qui sépare l'adjectif *neožidannoe* 'inattendu' et le nom *obstojatel'stvo* 'circonstance' – *togo... ètogo by nikak…* – n'a qu'une valeur expressive. Nous avons en effet la particule récurrente *togo* et après les trois points la suite *étogo by nikak*, littéralement 'cela au génitif/accusatif + particule de conditionnel + d'aucune façon'. Elle pourrait potentiellement, vu la forme du démonstratif, être interprétée comme le complément du verbe *ožidat'* 's'attendre à' qui n'arrive pourtant pas. A sa place nous avons le syntagme nominal *ètakoe-to obstojatel'stvo* 'cette circonstance' qui nous fait revenir syntaxiquement à la tournure introductive commencée par *vot* 'voici': 'voici une circonstance inattendue'.

Ce dernier fragment – *togo... ètogo by nikak… ètakoe-to obstojatel'stvo* – s'il est presque privé de sens et ne correspond à aucune structure grammaticale, a néanmoins une valeur expressive très chargée. A part les assonances (la répétition des syllabes [ta], [vo/va], [ka]) qui reproduisent celles des deux premiers énoncés, c'est le rythme qui est ici primordial: chaque fragment suivant séparé par les trois points est plus long de quatre syllabes, dont une partie se répète, que le précédent (2 – 6 – 10): *togo* (deux syllabes) – *ètogo by nikak* (six syllabes) – *ètakoe-to obstojatel'stvo* (dix syllabes). Ce procédé rythmique est utilisé par Gogol plusieurs fois dans le texte (*cf.* par exemple la description d'A.A. où de nouveau les mots sont choisis en fonction de leur longueur en syllabes davantage que pour leur sens). De plus, le début du troisième énoncé (*Tak ètak-to*) est reproduit presque tel quel à la fin de l'énoncé dans l'adjectif *ètakoe-to*.

(8) {Tak ètak-to!}$_i$ {vot kakoe už, točno, nikak neožidannoe,
togo... ètogo by nikak… ètakoe-to obstojatel'stvo!}$_{ii}$

Même si, comme on vient de le voir, le sens des trois énoncés est identique et très peu informatif, il n'y a jamais de répétition mot à mot d'un énoncé à l'autre: les pronoms, les mots lexicalement pleins varient, aussi bien que les structures grammaticales qui les accueillent. Pour ce qui est des pronoms, il est à noter qu'ils sont pour la plupart démonstratifs et renvoient à la situation de communication ('une affaire comme ça', 'cette circonstance', 'de cette façon', etc.). Le discours d'A.A. est donc fondamentalement déictique et renvoie aux connaissances discursives partagées. De ce fait, il est difficile de s'associer au point de vue de BK

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

qui dans la note commentant le passage examiné affirme que «[l]e monologue d'A.A. présente la même structure que la tabatière du tailleur: des trous aux endroits essentiels»[11]. À la différence du visage du général, impossible à reconstruire, ce que veut dire A.A. est assez clair. Mais c'est sa façon incohérente de s'exprimer, ses idées confuses qui sont le fondement du comique. Slonimskij (1923: 43) parle à ce propos de «*bessilnye potugi mysli*» 'de vaines tentatives de réflexion'.

Le caractère inattendu de l'affaire est aussi exprimé différemment dans les trois énoncés: la première fois avec le verbe *dumat'* 'penser' à la 1e personne du singulier et à la forme négative; la deuxième fois avec le verbe *predpolagat'* 'supposer' avec le verbe modal *moč* 'pouvoir' à la forme négative et à la 1e personne du singulier, ainsi que par la conjonction *a*, synonyme familier – avec cette valeur «contre attente» – de *no* 'mais'; dans le troisième énoncé le caractère inattendu de ce qui s'est passé est exprimé par l'adjectif *neožidannoe* 'inattendu' qui qualifie le substantif *obstojatel'stvo* 'circonstance, affaire'.

L'analyse du monologue d'A. A. nous permet de définir les éléments qui doivent être pris en compte par le traducteur:

i) l'information véhiculée: le caractère inattendu de ce qui s'est passé

ii) la structure tripartite du texte: trois énoncés avec le même sens dont chacun se compose à son tour de deux unités de sens – le constat qu'il s'est passé quelque chose et le caractère imprévisible de cet événement;

iii) le langage déictique d'A.A. avec ses moyens linguistiques 'typiques' (pronoms et particules), notamment la particule *togo* très fréquente dans la bouche d'A.A. et qui devient ainsi une des caractéristiques inaliénables du personnage;

iv) le registre familier du langage d'A.A.;

v) l'aspect phonique du texte, car les propos d'A.A., pauvres en information, entrent « dans le système général du discours phonique et de l'articulation mimique de Gogol » (Eichenbaum 1969, p. 227 de la traduction française);

vi) l'effet produit sur le lecteur: rendre les idées confuses d'A.A. et son émotion quand il sort de chez le tailleur «complètement anéanti» (*soveršenno uničtožennyj*) et marche «comme dans un rêve» (*byl kak vo sne*). Le traducteur devra donc trouver des «mots qui *miment* […] l'état d'âme des personnages» (Klossowski cité d'après Berman 1999: 126) et qui produisent en outre un effet comique.

Les éléments isolés sont certainement de nature différente et ne s'additionnent pas tout simplement, mais comportent une sorte de « liant » entre eux (le terme est de Ballard 2003). Le premier élément concerne l'information contenue dans le texte et il est à l'origine de l'équivalence sémantique. Le deuxième, le troisième et le quatrième concernent l'aspect formel du texte, c'est-à-

[11] Rappelons, à ce propos, la description de la tabatière: «…une tabatière ronde qu'ornait le portrait d'un général; quel était au juste ce général, il eût été difficile de le dire, car, à l'endroit du visage, quelqu'un avait passé son doigt à travers le couvercle et on avait bouché le trou en y collant un petit carré de papier» (LN).

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

dire le choix des mots et d'un moule linguistique pour cette information. Les autres sont de nature esthétique ou stylistique et fonctionnelle. Il semble clair que pour un texte à dominante expressive ce sont les éléments *v*) et *vi*) qui doivent être considérés comme primordiaux et qu'il s'agit donc en premier lieu, vu notamment que le discours d'A.A. est peu informatif, de trouver une équivalence fonctionnelle entre le texte de départ et le texte-cible (produire le même effet sur le lecteur). Il est toutefois prévisible que l'aspect phonique du discours (les allitérations, les assonances et le rythme) sera en grande partie, voire totalement, perdu dans la traduction. Pour ce qui est des quatre premiers éléments, ils peuvent être conservés dans le texte-cible, et certains traducteurs cherchent en effet à reproduire le 'matériau' linguistique du texte-source. Dans le paragraphe suivant je propose d'examiner les solutions proposées par les traducteurs.

4. *Les solutions proposées dans les traductions françaises*

Les traductions françaises manifestent plusieurs solutions qui vont du minimalisme le plus absolu (ne prendre en compte que l'élément *i*) et réduire ce passage à sa quintessence) jusqu'à la paraphrase complète qui ne retient pour l'invariant que l'effet comique de ce fragment, en passant par une traduction fidèle à la structure du texte-source, mais qui cherche en même temps à 'enrichir' l'invariant en prenant en compte le maximum des éléments énumérés dans le paragraphe précédent dans le but de reproduire l'effet comique de l'original.

La première solution est adoptée par AA (9). Il renonce à traduire le discours d'A.A. en le réduisant à sa quintessence et en se limitant au premier énoncé.

(9) {«En voilà une affaire! (…) Vraiment je n'aurais jamais pensé que cela se passerait ainsi!»}$_{I}$ (AA)

Le traducteur garde la structure sémantique bipartite – constat qu'il s'est passé quelque chose et le caractère inattendu de ce qui s'est passé – mais lui donne une forme linguistique neutre et sans aucune élaboration esthétique.

Si l'on regarde les premières traductions françaises, celle de XM (10) et de G&J (11), on peut constater que les traducteurs sont assez proches du texte original en ce qui concerne les points *i*) et *ii*)[12], mais ne voient pas sa structure interne:

[12] G&J sont de façon générale très, voire trop, libres dans leur traduction, ce qui était permis par les règles de l'art à cette époque où les traductions étaient presque une réécriture du texte original. *Cf*. par exemple le passage que j'ai reproduit en §3 sous (6)-(7) dans leur traduction où le langage de Gogol' perd toute sa vivacité: «Nous ferons remarquer ici que le timide conseiller titulaire avait pour règle de n'exprimer ses pensées que par des bouts de phrases, verbes, prépositions, adverbes ou particules, qui ne formaient jamais un sens suivi. L'affaire dont il s'agissait était-elle d'un caractère important, difficile, jamais il ne parvenait à achever la proposition commencée. Il s'embarrassait dans ses formules. Ce fut le cas cette fois: il resta court.».

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

(10) {Quelle affaire! (…)... en vérité, je ne pensais pas que cela dût se terminer ainsi...}$_{I}$ {Non, (…) je ne pouvais supposer que j'en vinsse à un tel point... Voilà une situation complètement inattendue... une circonstance...}$_{II}$ (XM)

(11) {Quelle contrariété! (…) Vraiment, je n'aurais jamais pensé que cela finirait ainsi…}$_{I}$ {Non, (…) je ne pouvais supposer qu'il en arriverait à ce point… Me voilà dans une situation absolument inattendue… dans un embarras que…}$_{II}$ (G&J)

Dans les deux traductions les mots du narrateur manquent devant le troisième énoncé. Il n'est donc plus séparé du précédent comme dans le texte de départ et, vu que la structure sémantique bipartite – l'affaire et son caractère inattendu – n'est pas non plus respectée dans le deuxième énoncé, la phrase qui commence par *Me voilà…*semble être tout simplement la suite immédiate de ce qui précède. Les trois points ne peuvent pas servir de signal univoque du début d'un autre énoncé, car ce signe de ponctuation est utilisé dans ces traduction également pour signaler le caractère inachevé de l'énoncé (ils apparaissent, par exemple, chez XM devant *en vérité* qui continue le premier énoncé après les mots du narrateur). D'autre part, c'est le seul signe de l'incomplétude des phrases d'A.A. chez XM, car du point de vue sémantique et syntaxique les phrases sont achevées.

Pour ce qui est du registre familier, voire populaire, du texte et les tics de langage d'A.A., on voit que ses propos ont été fortement «normalisés»: les traducteurs reprennent les éléments interprétables (les verbes *dumat'* 'penser' et *polagat'* 'supposer', les noms *delo* 'affaire, histoire', *obsojatel'stvo* 'circonstance', adjectif *neožidannoe* 'inattendu') et les utilisent pour construire des phrases plus claires, moins elliptiques. Les mots parasites sont totalement absents (*cf.* chez XM la traduction de la première phrase de (6): «Je viens, Petrovitch… pour… je voulais…»). A.A. parle en français plutôt soutenu (avec les imparfaits du subjonctif chez XM). Le langage du protagoniste paraît du coup plus commun que dans l'original, ce qui engendre une contradiction avec les commentaires du narrateur sur la manière de s'exprimer d'A.A. (avec les particules, les adverbes et les prépositions, comme on le sait) et la perte totale de l'effet comique. Côté phonique, ils ne réussissent pas – et peut-être même ne le cherchent-ils pas – à créer le rythme presque mécanique donné dans l'original pas l'alternance des sons [t] et [k] et la répétition des sons [k] et [a] qui rappellent les sonorités du prénom et du patronyme d'A.A. Comme le note très justement Cornamusaz (2010: 76), «cela aurait été particulièrement difficile étant donné que le son [k] est bien moins fréquent en français qu'il ne l'est en russe». En effet, comme on le verra, aucun des traducteurs n'arrive à reproduire les propriétés phoniques du texte original sur les mêmes bases phonétiques.

Si l'on compare maintenant les traductions qui cherchent à reproduire la structure interne du texte russe, celle de HM (12) opte pour la 'brièveté':

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

(12) {«En voilà une affaire! (…) Je n'aurais jamais cru… n'est-ce pas…»}$_{I}$ (…) {«Non, je n'aurais pas cru que…}$_{II}$ (…){«Non, vraiment, c'est à n'y pas croire»}$_{III}$ (HM)

Le traducteur se limite à trois courtes phrases, qui correspondent aux trois tentatives d'A.A. de formuler sa pensée. Mais à l'intérieur de chaque phrase la structure bipartite du sens n'est pas respectée, sauf dans le premier énoncé. Il choisit de répéter dans les deux phrases suivantes le verbe *croire* dans différentes formes, ce qui assure en quelque sorte l'unité de sens de ces trois phrases, mais va à l'encontre des procédés utilisés par Gogol qui évite au contraire les répétitions au niveau des mots sémantiquement pleins.

A.A. parle chez HM un français incolore. S'il évite les imparfaits du subjonctif, les mots parasites sont de nouveau absents, sauf l'équivalent de *togo*. Pour le rendre, HM utilise *n'est-ce pas*, qu'il reprend – de manière cohérente – de sa traduction de l'exemple qui sert à illustrer la façon de s'exprimer d'A.A. (*cf.* (6) et sa traduction (7) ci-dessus qui deviennent chez HM «Et bien, voilà, Pétrovitch, n'est-ce pas…» et «C'est vraiment tout à fait… n'est-ce-pas…»). Ce choix, que l'on retrouve plus tard chez LN et BK, ne me paraît pas toutefois des plus heureux dans la mesure où *n'est-ce pas* en français a une fonction phatique. C'est le signe que le locuteur cherche l'adhésion de l'interlocuteur ou sa confirmation, alors que *togo*, comme je l'ai dit ci-dessus, est un signe de l'embarras du locuteur dans la recherche d'une formulation juste. Ainsi, il n'est pas du tout à sa place dans la réplique qui sert de prétexte pour commenter la façon de s'exprimer d'A.A.: le pauvre personnage ne cherche pas la confirmation de la part du tailleur de ce qu'il vient de dire, mais ne sait tout simplement pas comment expliquer le but de sa visite. Ceci dit, étant souvent utilisé comme un mot parasite, *n'est-ce pas* pourrait éventuellement servir d'équivalent fonctionnel à *togo*, aussi du point de vue phonique (les deux éléments sont bi-syllabiques avec l'accent sur la dernière syllabe). Pour le reste, le travail sur l'aspect phonique du texte original est absent dans la traduction d'HM.

BdS est plus volubile, mais le registre du français ne correspond pas au registre du texte russe (*cf.* notamment, comme chez XM, l'imparfait du subjonctif dans la deuxième séquence, alors qu'il s'agit du registre informel dans le texte original):

(13) {«En voilà une affaire! (…). Je ne croyais vraiment pas que...»}$_{I}$ (…) {«C'est ainsi donc! Voilà ce qui arrive! Je ne pensais vraiment pas que la chose prît cette tournure.»}$_{II}$ (…) {«Voilà ce que c'est; véritablement, je ne m'attendais pas à ce que... on ne pouvait s'y attendre... Quelle histoire!»}$_{III}$ (BdS)

BdS maintient dans sa traduction les trois énoncés, la structure sémantique bipartite de chacun, mais l'usage des majuscules rompt leur unité, surtout celle du deuxième. Même si BdS reste assez fidèle au texte original – il évite notamment de

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

répéter mot à mot, en optant pour des synonymes comme le fait Gogol (*croire – penser – s'attendre; vraiment – véritablement*) –, le discours d'A.A. est beaucoup plus explicite, car les mots sémantiquement pleins y dominent (rappelons que dans le texte russe la proportion entre les mots sémantiquement pleins et les pronoms, particules, etc. était respectivement de trois *vs* treize). Pour ce qui est de *togo*, il est intéressant de noter que dans le passage illustrant la façon de parler d'A.A. le traducteur utilise le mot *chose* (*Èto, pravo, soveršenno togo*... devient ainsi 'C'est vraiment tout à fait… chose'), mais il ne l'utilise pas systématiquement comme équivalent de *togo*. Dans le fragment analysé il est absent, tandis que nous en avons deux occurrences dans le texte original. De même, dans le dialogue d'A.A. avec le tailleur Pétrovitch qu'il cherche à convaincre de réparer son vieux manteau et qui abonde en *togo*, il n'est utilisé qu'une fois. Cet usage très réduit est dû probablement au fait que *chose* ne s'emploie jamais en français avec la fonction de *togo* en russe[13].

La traduction de TR compte également parmi celles qui restent fidèles à la structure interne du texte de départ avec le maintien des trois énoncés à structure bipartite:

> (14) {«Quelle affaire, quelle affaire (…) vraiment je ne pensais pas que ce soit… chose…»}$_{I}$ (…) {«Il en est ainsi! A la fin des fins voilà ce qui arrive et moi, vraiment, je ne pouvais même supposer qu'il en fût ainsi.»}$_{II}$ (…) {«Voilà, c'est ça, c'est vraiment ça, je ne m'y attendais pas du tout… chose… tout sauf cela, quelles circonstances!»}$_{III}$ (TR)

La traductrice ne propose cependant pas de solutions nouvelles intéressantes, elle s'inspire manifestement de la traduction de BdS: l'imparfait du subjonctif, *chose* comme équivalent de *togo*, y compris dans ce monologue, quelques répétitions en plus (*Quelle affaire, quelle affaire* au début du premier énoncé, une tentative de rendre la redondance de la phrase initiale du texte-source; trois *vraiment* au lieu de deux chez BdS). Elle n'arrive pas, me semble-t-il, à trouver un équilibre entre ses aspirations à rendre le plus d'éléments constitutifs du texte original et l'authenticité du texte qu'elle construit. L'effet comique disparaît complètement, on n'a pas l'impression d'assister à des tentatives de formuler une pensée qui s'embrouille.

TR reste peut-être un peu plus attentive que ces prédécesseurs à l'aspect sonore du texte. Certaines solutions différentes de celles de BdS – par exemple, la répétition *Voilà, c'est ça, c'est vraiment ça* qui ouvre le troisième énoncé permet à la fois de traduire la redondance des propos d'A.A. et d'augmenter la fréquence du son [s] déjà bien présent dans ce texte avec *pensais, ce, soit, ainsi, supposer, cela, circonstances* et de proposer un équivalent des allitérations et assonances du texte

[13] À la différence de l'italien où *coso* – proposé comme équivalent de *togo* par T. Landolfi en 1941 – est massivement utilisé avec cette fonction, du moins dans les parlers du Nord.

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

original: [s] – [k] (plusieurs occurrences de *quelle, que, qui*) soutenues par [ʃ] et [z] de *chose*.

Si l'on procède dans l'ordre chronologique, mais aussi qualitatif, la traduction suivante est celle de Lucile Nivat que je reproduis par commodité sous (15) en supprimant, comme pour les autres, les mots du narrateur:

(15) {«Une affaire comme celle-là, c'est une affaire, (…), certes, je ne pensais pas que cela donnerait une chose comme ça…»}$_{I}$ (…) {«Alors c'est comme ça! voilà ce que cela a donné finalement! je ne pouvais vraiment pas supposer une seconde que ce serait cela!»}$_{II}$ (…) {«C'est donc comme ça! voilà quelque chose, à coup sûr, de plutôt inattendu… je n'aurais jamais pensé… une histoire pareille!»}$_{III}$ (LN)

LN propose une solution diamétralement opposée à celle d'A.A: sa traduction est la plus longue de toutes et même plus longue que l'original. LN est un des rares traducteurs qui respectent les majuscules du texte-source qui signalent le début d'un nouvel énoncé. Elle s'accroche aussi au matériau linguistique du texte-source (les verbes, les démonstratifs), en cherchant à récupérer les éléments 'vides de sens' qui sont là pour mimer l'état d'âme d'A.A. Et même si le protagoniste parle toujours, à la différence du texte russe, avec des phrases bien tournées (sans toutefois les imparfaits du subjonctif des premières traductions remplacés par des passés composés), cette traduction, grâce à une certaine redondance – la présence massive des démonstratifs (*celle, cela*), la répétition de *comme ça* –, parvient à reproduire le langage pronominal et déictique d'A.A. et à créer l'équivalence fonctionnelle entre le texte-source et le texte-cible. On a vraiment l'impression de suivre les tentatives de quelqu'un qui cherche, déconcerté et confus, à s'expliquer ce qui lui arrive.

Pour ce qui est de *togo*, LN choisit la variante proposée par HM – *n'est-ce pas*, en le faisant précéder toutefois à chaque fois de *euh…* Elle commente en outre dans une note qui suit la première occurrence de *togo* ce que ce mot russe veut dire exactement. En revanche, dans le monologue analysé elle y renonce, probablement en se rendant compte de ses limites d'équivalence, en particulier dans un discours monologique.

Enfin, la traduction de LN, que je considère comme la plus réussie, représente aussi une tentative de reproduire la sonorité et le rythme du texte original. Elle cherche, comme TR, à jouer avec les alternances [s] – [k], encore plus présentes dans sa traduction: *…comme celle-là, c'est…; pensais; que cela; une chose comme ça; ce que cela; supposer une seconde que ce serait cela*; *C'est donc comme ça*; *quelque chose, à coup sûr*; *pensais; histoire*, ainsi que *certes* et *à coup sûr* qui remplacent les *vraiment* et *véritablement* de ces prédécesseurs. Pour ce qui est du rythme, notamment à la fin du troisième énoncé, LN propose une solution assez intéressante: des trois séquences finales, comme chez Gogol, deux (*de plutôt inattendu* et *je n'aurais jamais pensé*) sont de longueur égale de sept

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

syllabes, voire toutes les trois, si l'on prononce le *e* muet dans *histoire* et on rallonge légèrement la prononciation de *oi* [wa] comme [ua].

La traduction de BK est plus compacte que celle de LN:

(16) {«C'est donc ainsi (…) je ne croyais vraiment pas qu'il en serait ainsi, n'est-ce pas…»}$_{I}$ (…) {« Eh bien donc! Voilà finalement ce qu'il en est, et moi, vraiment, je n'aurais jamais cru qu'il en serait ainsi.»}$_{II}$ (…) {«C'est donc ainsi! Ça, je ne m'y attendais vraiment pas, n'est-ce pas… ça ne devrait pas… Les choses sont donc ainsi!»}$_{III}$ (BK)

Il garde les trois énoncés, mais se permet d'utiliser à l'intérieur du deuxième et du troisième les majuscules, ce qui casse leur structure interne et, dans le troisième énoncé, la phase *Les choses sont donc ainsi!* apparaît comme le verdict final, tandis qu'A.A. pouvait continuer son discours hésitant jusqu'à l'infini. BK cherche pourtant à récupérer le rythme par d'autres moyens, notamment dans le troisième énoncé: *pas* (1 syllabe) – *n'est-ce pas…* (2 syllabes) – *ça ne devrait pas…* (4 syllabes). Chaque séquence, se terminant en outre par *pas*, est ici deux fois plus longue que la précédente et par ce procédé BK se rapproche presque de l'astuce de Gogol où chaque séquence était de quatre syllabes plus longue que la précédente. Les allitérations en [s] et en [k] sont aussi bien présentes dans sa traduction.

Pour rendre le jeu des démonstratifs du texte russe, le traducteur opte pour la répétition, le plus souvent mot à mot, des phrases avec *ainsi*. Cela assure l'interprétation des trois énoncés comme synonymiques, mais rend le texte assez monotone et inexpressif. BK est très cohérent dans ses choix pour traduire *togo*. C'est *n'est-ce pas* qui le remplace à chaque occurrence: à la fin du premier énoncé, dans la partie finale du troisième.

La traduction d'Anne Coldefy-Faucard (2005) peut être considérée comme un pas en arrière, voire un échec, de tous les points de vue.

(17) {«En voilà une histoire! (…) Vrai… jamais pensé que ça aurait tourné… euh…»}$_{I}$ (…) {«Ça, alors! Que ça ait tournée comme ça! Vrai… jamais imaginé que ça donnerait ça!»}$_{II}$ (…) {«Eh bien, voilà qui est inattendu… Voilà qui est vraiment… Elle est bonne, celle-là!»}$_{III}$ (ACF)

Même si la traductrice maintient les trois énoncés, leur structure interne n'est pas respectée. L'unité des énoncés est cassée non seulement par les majuscules, mais aussi par leur contenu: ils ne sont pas compris comme synonymiques. En plus, dans le texte original A.A. n'exprime nullement son courroux, il est, précise Gogol, «complètement anéanti» et «comme dans un rêve», alors qu'il semble être au contraire bien fâché chez ACF avec *Ça, alors!* et *Elle est bonne, celle-là!* qui se terminent par les points d'exclamation. Le registre familier est respecté et le langage d'A.A. apparaît comme décousu, mais le résultat final est

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

peu naturel en français, en particulier à cause de *vrai* appelé à remplacer *pravo* 'ma foi, certes' en russe. *Togo* est rendu par *euh*, mais pas de manière systématique (ici une fois sur deux) et, de façon générale, la traductrice est peu inventive dans la tentative de traduire le langage pronominal d'A.A. Enfin, ACF n'arrive à rendre ni le rythme, ni l'aspect sonore du texte russe.

La dernière – et la plus récente version – qu'il nous reste à examiner est celle d'AM. Ce traducteur procède à une paraphrase presque globale du texte-source et fournit une traduction très personnelle et modernisée:

(18) {«Un truc, alors, quoi, ça, (…), je n'y pensais même pas, que ça donne...}$_{I}$ (…) {Ça alors! c'est ça que ça donne, enfin, et moi, ou quoi, si j'avais pu penser que ça donnerait ça.»}$_{II}$ (…) {«Alors, ça, donc! une surprise comme si c'était, alors, oui... pour une surprise... en voilà une circonstance!»}$_{III}$ (AM)

AM respecte globalement la structure du texte russe avec ses trois énoncés, même s'il s'éloigne beaucoup du 'matériau' linguistique du texte-source. Mais les répétitions (notamment de *alors, ça* au début de chaque énoncé ou de *ça donne*) permettent, en principe, de comprendre qu'il s'agit de trois énoncés avec le même contenu. AM parvient en outre à maintenir les caractéristiques du langage d'A.A. (la syntaxe elliptique et l'usage des pronoms, des particules, des mots-parasites, le registre familier), tout en créant un discours paraissant naturel. Peut-être le choix de *ou quoi* comme équivalent de *togo* n'est-il pas le meilleur: s'il lui ressemble par sa structure bi-syllabique, il s'en distingue par l'usage, étant, comme *n'est-ce pas*, plus adapté au discours dialogique.

Grâce à l'emploi des monosyllabes (tels que *ça, donc, quoi, comme, même*, etc.) le traducteur cherche également à rendre le rythme du texte-source. Mais le langage d'A.A., malgré sa sonorité mécanique, est mélodique et lent en russe, car les monosyllabes forment des mots phonétiques relativement longs. Chez AM, au contraire, le rythme est coupé, notamment à cause des virgules qui séparent les mots et imposent une prononciation scandée. Du coup, le rythme devient nerveux et trop énergique pour notre pauvre héros. Ce n'est plus l'humble A.A. hésitant, anéanti, mais un jeune fonctionnaire (le français modernisé est en cause!) plein d'énergie qui avec entrain et même une certaine jouissance constate sa surprise. Ceci dit, l'effet comique du discours est bien présent dans la traduction.

5. *Conclusion*

L'analyse de ce passage est instructive à plus d'un égard, car Pnous avons ici affaire à différents types de variations. Tout d'abord au niveau intralinguistique: le discours d'A.A. représente trois variations de l'invariant sémantique qui est la réflexion d'A.A. sur ce qui lui arrive. Pour ce qui est de la traduction, les variations sont ici en premier lieu diachroniques, car les textes analysés s'étendent sur plus d'un siècle. Or, la langue-cible ainsi que les pratiques de la traduction

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

changent, alors que la langue du texte-source reste inchangée. Pour les traductions récentes cela pose le problème du choix de la tactique de traduction: «vieillir» le français contemporain, en laissant A.A. parler en français de la première moitié du XIX^{e} siècle ou moderniser le texte, en le transposant en français contemporain, vu notamment que la narration utilise beaucoup le registre familier. La variation est ici de nouveau intralinguistique, mais touche cette fois la langue-cible.

La variation dans la langue-cible a aussi une autre origine. On sait que «la traduction est une opération dont le produit est forcément décalé par rapport aux formes de départ» (Ballard 2003: 90). Ceci pose inévitablement le problème de l'invariant, qui n'est pas forcément le même pour différents types de textes. La question se pose de savoir si parmi les éléments que l'on peut retenir comme invariant(s) à traduire, il existe une hiérarchie. Pour un texte à fonction expressive, comme celui que je viens d'analyser, la réponse semble aller de soi: privilégier l'équivalence fonctionnelle, autrement dit, chercher à rendre la fonction expressive du texte qui se traduit, en l'occurrence, dans son effet comique et son aspect phonique (sonorité et rythme). Or, ce choix ne s'est imposé que pour une petite partie des traductions analysées, l'autre partie ne s'appuyant que sur l'invariant sémantique (le contenu du discours d'A.A.).

On sait également que la traduction a ses limites, car tout ne peut pas être traduit. L'aspect phonique, par exemple, est le plus délicat à préserver (il est en effet perdu dans la grande majorité des traductions) et non pas forcément à cause des différences qui peuvent existent entre deux systèmes linguistiques – celui du texte-source et celui du texte-cible – mais aussi parce qu'il exige une attention particulière à la forme du texte dans toutes ses manifestations. Force est de constater que l'échec dans certains cas s'explique par le fait que les traducteurs n'ont tout simplement pas compris la structure interne du texte de départ (la structure bipartite de chaque énoncé, leur synonymie, la présence de mots qui 'balisent' le texte, comme *togo* d'A.A.) et que des améliorations peuvent être apportées en premier lieu de ce côté.

D'autre part, il est bien connu que le travail du traducteur passe par une interprétation, souvent très personnelle, et une reformulation adéquate globale, souvent «en rupture de déductibilité formelle avec l'original» (Ballard 2003: 90). Nous avons pu en effet constater que l'aspiration à prendre le texte au pied de la lettre et à reproduire le maximum d'éléments du texte original aboutit parfois à des résultats peu naturels dans la langue-cible (c'est notamment le cas de la traduction de TR qui pose le problème de l'acceptabilité du texte français). Mais la rupture avec l'original est-elle toujours justifiée et dans quelle mesure? Les traductions d'AA et d'AM en sont les exemples extrêmes. La façon de procéder d'AM est en partie justifiée, car il réussit à rendre l'effet comique du texte, sans, malheureusement, trouver le juste équilibre entre le style du texte de départ et celui du texte-cible. C'est ce qu'arrive à faire LN, qui, tout en s'éloignant du texte de

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

l'original, rend bien les propriétés du texte-source et crée un texte naturel et équilibré dans la langue-cible.

L'analyse de ce fragment de Gogol laisse donc apparaître que les six éléments que j'ai isolés et que le traducteur devrait prendre en considération ne se réduisent pas à leur simple addition (plus on arrive à rendre, plus le texte-cible sera «adéquat»), que le tout présuppose l'existence d'une relation entre ces éléments et, surtout, la perception d'un effet résultant de cette mise en relation. «La notion de 'liant' comme élément constituant du texte est capitale, sans elle les éléments transférés ne sont que les pièces d'un kit maladroitement assemblées; il faut en traduction une souplesse qui permette au texte nouveau de prendre vie et d'être à la fois crédible et séduisant» (Ballard 2003: 74)[14].

Références bibliographiques

BALLARD M. (2003), *Versus: la version réfléchie: anglais-français*, v. 1 «Repérages et paramètres», Paris, Ophrys.

BERMAN A. (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Ed. du Seuil.

CORNAMUSAZ S. (2010), *Deux siècles de traductions françaises des «Nouvelles de Pétersbourg». Analyse de quelques traductions du «Manteau» et du «Journal d'un fou» de Nicolas Gogol*, Mémoire, ETI, Genève.

EIKHENBAUM B. (1969), «Kak sdelana *Šinel'*», *in* B. Eikhenbaum, *O proze*, Leningrad, Khudožestvennaja literatura, pp. 306-326. Traduction française: B. Eichenbaum, «Comment est fait *Le Manteau* de Gogol», *in Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov*, Paris, Seuil, pp. 215-237.

NABOKOV V (1961), *Nikolaï Gogol*, New York, New Directions Publishing. Traduction française: Nabokov V., *Nicolas Gogol*, traduit de l'anglais par B. Géniès, Paris, Rivages, 1988.

NIDA E. (1964), *Towards a Science of Translating*, Leiden, E.J. Brill.

Reiß K. [1971] 2002, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Arras, Artois Presses Université.

ŠČERBA L. (1957), *Izbrannye raboty po russkomu jazyku*, Moskva, Učpedgiz.

SLONIMSKIJ A. (1923), *Tekhnika komičeskogo u Gogolja*, Petrograd, Academia.

TIMOFEEVA I. (2005), *Povest' «Šinel'» N. V. Gogolja v italjanskikh perevodakh. Problemy interpretacii*, Thèse de doctorat, Université de Novosibirsk.

Traductions

AA: Nicolas Gogol, *Cinq récits*. Traduction d'Arthur Adamov, Club des libraires de France, Paris, Libraires associées, 1961.

[14] Je remercie Gervaise Tassis pour la relecture attentive de mon texte et pour nos nombreuses discussions qui ont nourri ma réflexion.

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)

ACF: Nicolas Gogol, *Le* Nez suivi du *Manteau*, traduit du russe pas Anne Goldefy-Faucard, Paris, E.J.L., 2005.

AM: N. Gogol, *Les Nouvelles de Pétersbourg*, traduit du russe par André Markowicz, Paris/Arles, Actes Sud, 2007.

BdS: N. Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, traduction par Boris de Schloezer, Paris, GF Flammarion, 1998, (1968).

BK: N. V. Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, traductions de V. Volkoff, S. Thorel-Cailleteau, B. Kreise, édition scientifique par J.-L. Backès, Paris, Librairie générale française, 1998.

G&J: *L'Âme russe, contes choisis de Pouchkine, Gogol, Tourgueniev, Dostoïevski, Garchine, Léon Tolstoï*, traduction de Léon Golschmann et Ernest Jaubert, Paris, P. Ollendorff, 1896.

HM: Nicolas Gogol, « Manteau », traduction par Henri Mongault, *in* Nicolas Gogol, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de G. Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, pp. 635-666.

LN: N. V. Gogol, *Le Nez. Le Manteau*, traduction de Lucile Nivat, Introduction et Notes de Georges Nivat, Paris, Aubier-Flammarion, 1969.

TR: N. Gogol, *Le Manteau et autres nouvelles*, traduction nouvelle de Tatiana Rouvenne, Genève, Ch. Grasser, 1948.

XM: *Le Manteau*, *in* N. Gogol, *Au bord de la Néva*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856.

Nadine Favre: N. V. Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg;* traduction nouvelle par Annie Denizot, Myriam Désert, Nadine Favre *et al.*, Paris, Ellipses, 1998.

BDD-A3991 © 2013 Editura Muzeul Literaturii Române
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:17 UTC)