

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRADUCTION ET INTERPRÉTATION.

DE LA TRADUCTION DU VERNACULAIRE NOIR AMÉRICAIN CHEZ HURSTON, WALKER ET
SAPPHIRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ROSEMARIE FOURNIER-GUILLEMETTE

FÉVRIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À la mémoire de ma mère, Isabelle Fournier

REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire de maîtrise est un long chemin ardu et, même si le fardeau de la recherche et de l'écriture n'a à aucun moment quitté mes épaules, j'ai bénéficié du soutien et de l'aide de plusieurs personnes sur les pentes rocailleuses.

D'abord, mon amoureux et maintenant cher époux, Elvis Leconte, a su m'encourager, m'appuyer et, lorsqu'il le fallait, m'arracher à la contemplation de mon écran pour refaire le plein de réalité. Merci de prendre soin de moi lorsque je néglige de le faire, de me choyer et de rendre le monde autour de moi plus habitable. Ensuite, tout ceci n'aurait pu se réaliser sans l'apport de Lori Saint-Martin, ma directrice, présente à toutes les étapes, toujours disponible, exigeante quand il le fallait et compréhensive lorsque nécessaire. C'est dans le cadre d'un de ses cours que s'est éveillé mon intérêt toujours grandissant pour les théories de la traduction et qu'a germé l'idée du présent mémoire. Enfin, compréhension, écoute et soutien se sont incarnés pour moi dans la personne de Sarah Laperrière, merveilleuse amie et fidèle confidente, débattue engagée, gardienne de mon intégrité intellectuelle.

S'enfermer chez soi pour rédiger réduit sensiblement la disponibilité pour les autres. J'aimerais donc remercier, pour leur compréhension, ma famille : mon père René Guillemette, ma sœur Fannie et mon frère Charles-Antoine, qui m'ont toujours dispensé fierté et encouragements. Aussi, toute ma gratitude à mes amis, qui ont gentiment supporté mes longues absences du circuit social. D'abord, le cœur : Maude Laperrière, Kristel Tremblay, Isabelle Côté et Karim Sedfaoui-Hamaoui. Ensuite, la tête : Moana Ladouceur et Joëlle Gauthier. Enfin, les tripes : Carine Génadry, Isabelle Charette-Kopajko et Julie Messier. Je salue au passage mes collègues de la revue *FéminÉtudes*, ceux de la revue *Postures*, Marilyne Claveau, ma complice du projet Guèvremont, et tous les fous chantants du Balcon Vert.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : LE VERNACULAIRE NOIR AMÉRICAIN ET SA TRADUCTION EN FRANÇAIS, ÉLÉMENTS THÉORIQUES.....	17
1.1 La traduction littéraire.....	18
1.1.1 Les questionnements fondamentaux de la traduction littéraire.....	19
1.1.2 La typologie d'Oseki-Dépré.....	22
1.2 Le vernaculaire noir américain.....	27
1.2.1 Histoire et évolution du vernaculaire noir américain.....	28
1.2.2 Zora Neale Hurston : « Characteristics of Negro Expression ».....	29
1.2.3 Caractéristiques linguistiques du vernaculaire noir américain.....	31
1.2.4 Le langage comme prise de pouvoir chez les Afro-Américains.....	35
1.3 La traduction du vernaculaire noir américain.....	39
1.3.1 La solution créole : Vidal et Lavoie.....	39
1.3.2 La traduction créative : Brodsky et Izgarjan.....	42
1.3.3 La traduction ethnocentrique.....	44
CHAPITRE II : DE THEIR EYES WERE WATCHING GOD, DE ZORA NEALE HURSTON, À UNE FEMME NOIRE, DE FRANÇOISE BRODSKY.....	47
2.1 Présentation du roman, de l'auteure et de la traductrice.....	47
2.1.1 Their Eyes Were Watching God, roman phare d'une précurseure.....	48
2.1.2 Françoise Brodsky et son projet de traduction.....	50
2.2 Confrontation de l'original et de la traduction.....	52

2.2.1 Analyse de courts extraits.....	53
2.2.2 Analyse d'un long extrait	59
2.2.3 Contrastes et paratexte	61
2.3 Évaluation de la traduction.....	63
2.3.1 Évaluation éthique.....	64
2.3.2 Évaluation poétique.....	65
2.3.3 Perspectives.....	65
CHAPITRE III : DE THE COLOR PURPLE, D'ALICE WALKER, À LA COULEUR POURPRE, DE MIMI PERRIN.....	67
3.1 Présentation du roman, de l'auteure et de la traductrice	67
3.1.1 The Color Purple, roman à succès	68
3.1.2 « Improviser comme les jazzmen », l'ébauche d'un projet de traduction	72
3.2 Confrontation de l'original et de la traduction.....	73
3.2.1 Analyse de courts extraits.....	73
3.2.2 Analyse d'un long extrait	83
3.2.3 Contrastes et paratexte	85
3.3 Évaluation de la traduction.....	88
3.3.1 Évaluation éthique.....	88
3.3.2 Évaluation poétique.....	90
3.3.3 Perspectives.....	91
CHAPITRE IV : DE PUSH, DE SAPHIRE, À PUSH, DE JEAN-PIERRE CARASSO.....	92
4.1 Présentation du roman, de l'auteure et du traducteur.....	92
4.1.1 Push, un nouveau roman féminin afro-américain.....	93
4.1.2 Projet de traduction.....	96
4.2 Confrontation de l'original et de la traduction.....	96

4.2.1 Analyse de courts extraits.....	97
4.2.2 Analyse d'un long extrait.....	105
4.2.3 Contrastes et paratexte.....	107
4.3 Évaluation de la traduction.....	110
4.3.1 Évaluation éthique.....	110
4.3.2 Évaluation poétique.....	112
4.3.3 Perspectives.....	113
CONCLUSION : POUR UNE ÉTHIQUE DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE.....	116
APPENDICE A : EXTRAITS À L'ÉTUDE.....	128
A.1 De Hurston à Brodsky.....	129
A.2 De Walker à Perrin.....	136
A.3 De Sapphire à Carasso.....	143
BIBLIOGRAPHIE.....	150

RÉSUMÉ

La recherche présentée dans le cadre du présent mémoire porte sur la traduction vers le français de trois romans écrits – partiellement ou complètement – en vernaculaire noir américain (VNA), un sociolecte propre à la communauté formée par les Afro-Américains issus de l'esclavage. Les romans à l'étude sont *Their Eyes Were Watching God* (1937), de Zora Neale Hurston, traduit en 1993 par Françoise Brodsky sous le titre *Une femme noire*; *The Color Purple* (1982), d'Alice Walker, traduit en 1984 par Mimi Perrin sous le titre *La couleur pourpre*; et *Push* (1996), de Sapphire, traduit en 1997 par Jean-Pierre Carasso sous le titre homonyme *Push*. Ces œuvres littéraires partagent, en plus de l'usage intensif du VNA, de nombreuses caractéristiques : il s'agit dans tous les cas de la quête émancipatoire d'une femme afro-américaine, qui s'accomplit grâce au langage – récit, écriture, alphabétisation. Les revendications culturelle, politique et féministe de ces textes sont-elles rendues fidèlement dans la traduction?

La méthodologie et la grille d'analyse que j'utiliserai sont inspirées de l'œuvre d'Antoine Berman, un théoricien de la traduction littéraire qui s'est penché sur le phénomène de la traduction ethnocentrique, dans le cadre de laquelle les normes culturelles, littéraires et linguistiques de la culture d'arrivée sont privilégiées au détriment de la spécificité étrangère du texte. Les critères que Berman propose pour l'évaluation des traductions sont l'éthique et la poétique, qui concernent, pour l'un, la valeur du projet de traduction, et pour l'autre, la présence ou non de tendances déformantes propres à la traduction ethnocentrique. Puisque l'interprétation – quelquefois biaisée ou inexacte, ou bien heureuse – du traducteur l'influence sans conteste dans son travail, je pourrai déterminer par l'analyse la position idéologique des traducteurs et les associer aux courants théoriques identifiés par Inês Oseki-Dépré. Enfin, rassemblant les données obtenues lors de l'analyse des différentes traductions, je me prononcerai sur les conditions de possibilité de la traduction du VNA, un sociolecte fortement ancré culturellement et politiquement dans la communauté d'où il émerge.

Mots-clés : Traduction littéraire; vernaculaire noir américain; littérature afro-américaine; féminisme noir (womanism); littérature américaine; Zora Neale Hurston; Alice Walker; Sapphire; Françoise Brodsky.

INTRODUCTION

La traduction est un phénomène d'invisibilité. Partout présente, elle est le plus souvent cachée et on présume sa fidélité à l'original. Pourtant, à la réflexion, le concept de fidélité est stérile, puisqu'il se heurte à l'impossibilité de traduire à la fois le fond et la forme du texte littéraire. Que doivent préserver les traductrices et traducteurs d'une œuvre? Sur ce terrain, plusieurs écoles de pensée s'affrontent, favorisant, d'un côté, les normes de la culture d'arrivée, et de l'autre, le prolongement du contexte d'émergence de l'œuvre. La première solution – qui est souvent celle privilégiée par les éditeurs – peut sembler la plus adéquate pour certains, mais elle suppose une sujétion du texte à la langue-culture du pays d'arrivée. Seule une recherche exhaustive sur le roman, l'auteur et le contexte d'émergence peut alors garantir une traduction fidèle à la lettre. Le point de vue du traducteur¹ révèle alors toute son importance : le contenu de la traduction dépend du jugement du traducteur sur le texte et sur la traduction en général. Ainsi, théorie et pratique étant intimement liées en traduction, je suppose que les traducteurs des trois œuvres que j'analyserai dans le présent mémoire appartiennent à un courant ou à un autre, ce que je tenterai de déterminer à travers l'analyse des traductions qu'ils ont signées.

Cette influence du traducteur se fait plus visible lorsqu'il s'agit de traduire une œuvre fortement imbriquée dans sa culture de départ. Par exemple, les romans *Their Eyes Were Watching God* (1937), de Zora Neale Hurston, *The Color Purple* (1982), d'Alice Walker, et *Push* (1996), de Sapphire, sont des textes écrits par des femmes afro-américaines, qui, à travers des récits d'émancipation, rendent littéraire le sociolecte noir américain, appelé vernaculaire noir américain (VNA), *Black English* ou *African American English (AAE)* par les linguistes. Aujourd'hui, l'usage littéraire du parler afro-américain est, à l'instar de celui du jargon québécois, le signe d'un engagement politique envers la communauté noire américaine. Les romans analysés dans le présent mémoire mettent en scène des personnages de

¹ Par souci de lisibilité et de fluidité, j'utiliserai à l'avenir le masculin *neutre* « traducteur » pour désigner les traducteurs et traductrices des deux sexes.

femmes afro-américaines luttant pour leur liberté, de la Floride de l'après-guerre de Sécession au Harlem des années 1980, en passant par la Géorgie de la première moitié du XX^e siècle. Leur message politique d'émancipation est appuyé par l'utilisation constante du VNA dans les dialogues comme dans la narration. Ces trois romans ont été traduits vers le français, le premier par Françoise Brodsky, qui traduit Hurston sous le titre *Une femme noire* (1993); le deuxième par Mimi Perrin qui, avec *Cher bon Dieu*, ensuite intitulé *La couleur pourpre* (1984), traduit Walker; le troisième par Jean-Pierre Carasso, qui traduit *Push*, de Sapphire, sous le même titre (1997). Ces traducteurs ont dû faire face aux nombreuses difficultés éthiques et poétiques que comporte la traduction du *Black English*, un sociolecte qui témoigne de l'histoire des Noirs américains et de leurs luttes.

Il faut sans conteste rappeler le racisme et la violence misogyne liés à l'esclavage et à ses suites : l'exploitation des Africains a laissé des traces ineffaçables dans la société américaine, et affecte encore aujourd'hui la vie des millions de Noirs américains qui peuplent les États-Unis. Aussi, on constate un racisme à peine caché dans certaines études linguistiques de l'AAE, les auteurs cherchant à en faire un anglais inférieur et non un marqueur de l'histoire et de la violence. Pourtant, comme cela a été prouvé depuis quelques dizaines d'années, ce sociolecte a de véritables racines africaines et résulte d'un processus de créolisation² plutôt que de la stupidité et du physique ingrat des Noirs. Faire du VNA – symbole d'infériorité pour les Blancs, vecteur culturel pour les Noirs – une langue littéraire est donc un acte politique. Ainsi subsiste le risque, en traduisant de manière inexacte, non seulement de perdre l'expressivité du VNA, mais aussi de retomber dans le racisme, l'infériorisation et l'exotisation, en recourant par exemple au petit nègre³.

Puisque les choix des traducteurs reflètent leur interprétation du texte original, j'avance que l'engagement politique, culturel et féministe qui parcourt en filigrane les romans à l'étude peut être altéré, travesti ou même dénaturé à travers le processus de traduction. En croisant

² Sa forme la plus extrême est le gullah, un dialecte propre à une région difficile d'accès (zones côtières de la Floride et de la Caroline du Sud) où la malaria sévissait durement, ce qui a favorisé le fleurissement d'une culture particulièrement africanisée, puisque les Africains y résident – majoritairement d'origine angolaise – avaient une résistance supérieure à la maladie et ont pu fonder leur propre communauté (*Wikipedia*, 2010).

³ Le petit nègre est une langue véhiculaire – rudimentaire et strictement communicationnelle – mise au point au XX^e siècle par l'armée française pour faciliter la communication avec ses soldats africains (*Wikipédia*, 2010). Au sein d'un empire colonialiste tel que la France, le petit nègre (aussi appelé « pitinègue » ou « français tirailleur ») revêt bien entendu un aspect péjoratif.

les traductions de Brodsky, Perrin et Carasso, je pourrai déterminer si une traduction fidèle du *Black English* est possible et selon quelles modalités elle peut s'accomplir.

Quelques études ont déjà été faites au sujet de la traduction littéraire du VNA chez les auteures étudiées. D'abord, la revue *TTR : traduction, terminologie, rédaction* publie l'article posthume de Bernard Vidal, « Le Vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux oeuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker » (1994), dans lequel il réagit à la traduction contestée du roman de Walker tout en proposant des pistes pour une éventuelle traduction du roman de Hurston. Ensuite, Françoise Brodsky, après la publication de sa traduction de *Their Eyes Were Watching God*, fait paraître, aussi dans *TTR*, « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston » (1996), un article dans lequel elle explique ses différents choix de traduction. Finalement, Aleksandra Izgarjan publie en 1999 « On the "Untranslatability" of African American Vernacular English », un article dans lequel elle se penche sur la possibilité de traduire le VNA – elle prend pour exemple la traduction roumaine de *The Color Purple* – et se positionne contre le recours à un sociolecte existant. On note aussi la contribution modeste de Mimi Perrin et de Jean-Pierre Carasso, qui commentent succinctement leur travail dans le cadre d'un colloque, pour l'une, et d'une postface, pour l'autre. Même si la présence du *Black English* dans la littérature américaine a été souvent investiguée, la rareté des recherches sur la traduction du VNA chez Hurston et Walker et l'absence d'études sur la traduction du roman de Sapphire font du présent mémoire un travail original, d'autant plus qu'il fait appel aux théories très pertinentes de Berman et Oseki-Dépré.

Pour l'analyse des traductions, je ferai principalement appel à la contribution d'Antoine Berman, qui s'est penché, dans *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain* (1999 [1985]), sur le phénomène de la traduction ethnocentrique, dans laquelle les éléments de la culture et de la langue d'arrivée sont privilégiés. Berman identifie plusieurs déformations propres à ce type de traduction, autant au niveau du mot et de la phrase que du roman dans son ensemble. En ce qui concerne la position idéologique des traducteurs, que les choix effectués par ces derniers nous indiqueront, j'utiliserai la typologie mise en place par Inês Oseki-Dépré dans *Théories et pratiques de la traduction littéraire* (1999). L'auteure y distingue les théories prescriptives, qui privilégient le recours à un système d'équivalence et à un ensemble de règles, les théories descriptives, qui misent sur une recherche approfondie de l'œuvre à traduire pour en reproduire fidèlement les mécanismes, et les théories

prospectives, qui tentent de s'affranchir du critère de fidélité et recréer le texte dans la langue d'arrivée. Pour l'analyse textuelle du *Black English* et de sa traduction, je me servirai de l'excellente analyse linguistique de Green (2002) et du très utile dictionnaire de Smitherman (1994), ainsi que d'un dictionnaire d'argot parisien (Colin, Mével et Leclère, 1990). Je ferai de nouveau appel à Berman pour l'évaluation des traductions, puisqu'il propose, dans *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995), une méthodologie d'analyse et d'évaluation ayant pour critères la poétique et l'éthique de la traduction. Cette méthode sera exposée en détail dans la dernière partie de la présente introduction. Pour éviter des amalgames incongrus, qui mèneraient à une étude ethnocentrique, il m'est donc nécessaire de construire mon analyse en effectuant de nombreuses recherches. En premier lieu, je me pencherai sur l'histoire des Afro-Américains et de leur littérature, qui seront présentées dans les pages qui suivent. Ensuite, je décrirai la méthodologie retenue pour l'analyse des traductions. Mais d'abord, penchons-nous sur une question d'éthique concernant la terminologie utilisée dans le présent mémoire. Quel terme faut-il privilégier : « Noir américain » ou « Afro-Américain » ?

Questions de terminologie

Au contact d'ouvrages et d'articles savants sur l'histoire et la littérature afro-américaines, le lecteur est confronté à plusieurs usages terminologiques. Aux États-Unis, on retrouve généralement dans les textes plus anciens une prédominance du vocable « *Black American* », bien que l'autre terme dominant, « *African American* », soit en usage depuis le XIX^e siècle⁴. La tendance change durant la seconde moitié du XX^e siècle, parallèlement à la montée des discours résistants, qui se nourrissent beaucoup de l'identification à l'Afrique. Aussi, « *African American* » a l'avantage de mettre de côté la discrimination par la couleur, en plus de distinguer les anciens esclaves des immigrants jamaïcains et haïtiens, comme le fait remarquer Geneva Smitherman :

AFRICAN AMERICAN A person of African descent, born in and a citizen of the United States, whose U.S. ancestry dates back to the enslavement era—i.e., a Black American, as distinguished from a Jamaican, Haitian, or other Diasporic African. The term has been in widespread usage since about 1988, but it was also used to some extent during the 1960s, as well as during the nineteenth century. [...] Also *AfriAmerican*, *AfraAmerican*. (Smitherman, 1994 50, c'est l'auteure qui souligne)

⁴ On retrouve aussi, mais moins fréquemment, « *Afro-American* », « *AfriAmerican* », « *AfraAmerican* », etc.

L'importance, pour les Afro-Américains, de souligner leur origine d'esclave passe par une identification à l'Afrique, la terre dont ils ont été arrachés. Nell Irvin Painter, historienne, affirme que cette identification à l'Afrique relève aussi d'un désir de mettre l'accent sur leur africanité plutôt que leur américanité : « By using the term “*African Americans*”, black Americans accent the part of their heritage that is not American. They say they are more than stigmatized Americans; they are proud people descended from Africa. » (Painter, 2007 4, c'est l'auteure qui souligne) Plutôt que d'être mis au ban de la société par leur couleur, ils préfèrent affirmer leur fierté d'être d'origine africaine. Pourtant, selon Smitherman, les termes sont interchangeables et *Black American* est encore aujourd'hui privilégié par certains : « BLACK 1) Used interchangeably with AFRICAN AMERICAN. Still preferred by some Blacks. [...] 3) Refers to any person of African descent anywhere in the world. » (Smitherman, 1994 70) Le désavantage de « Noir américain » est son caractère indéfini, comme je l'ai souligné plus haut, puisqu'il désigne tous les Noirs états-uniens. Il met alors l'accent sur la communauté, plus large, des descendants africains habitant aux États-Unis. Puisque je ne désire pas m'engager dans ce débat, qui dépasse le cadre de mon analyse, j'utiliserai sans distinction l'un ou l'autre de ces termes. De même, j'utiliserai également « VNA » – pour « vernaculaire noir américain » –, « *Black English* » et « *AAE* » – pour « *African American English* » – pour désigner le sociolecte propre à cette communauté, laissant de côté le néologisme « *Ebonics* », trop généralisant, comme l'indique la définition suivante :

Ebonics may be defined as the linguistic and paralinguistic features which on a concentric continuum represents the communicative competence of the West African, Caribbean, and United States slave descendant of African origin. It includes the various idioms, patois, argots, ideolects, and social dialects of black people, especially those who have been forced to adapt to colonial circumstances. **Ebonics** derives its form from ebony (black) and phonics (sound, the study of sound) and refers to the study of the language of black people in all its cultural uniqueness. (Williams, 1975 vi, c'est l'auteur qui souligne)

En effet, l'*Ebonics*, qui rassemble les parlers de l'ensemble de la diaspora africaine, ne désigne pas assez spécifiquement la variante états-unienne. De plus, son usage dans les textes savants est très restreint, en plus d'être controversé dans les groupes dominants (Smitherman, 1994 122). Malgré son ouverture louable, je mettrai donc de côté ce terme qui ne fait pas l'unanimité pour privilégier les trois expressions nommées plus haut. L'implication politique et culturelle de ces choix terminologiques montre l'importance de connaître l'histoire et la culture des Noirs américains afin de pouvoir aborder leur littérature.

Histoire et culture afro-américaines⁵

Comme je l'ai souligné plus haut, l'africanité est un élément important de l'identité noire américaine. L'Afrique, terre d'origine et terre biblique, revêt un sens particulier aux yeux des esclaves et de leurs descendants; selon Painter, beaucoup croient qu'« Africa alone holds the key to black American identity » (Painter, 2007 4). Cette identification durable à un espace aussi vaste et indéfini, qui perdure même après plusieurs générations, est due selon l'auteure au fort sentiment de communauté créé par la stigmatisation des Noirs :

In every New World nation, Africans and their children endured slavery and poverty. Their color stands for poverty and poverty's stigma. Shared culture, as much as the memories of enslavement, segregation, poverty, and racial humiliation, draw together the people who have been dispersed from their African homeland—a process that created the African Diaspora in the Americas. (Painter, 2007 4)

Relégués à un statut d'inférieur, à une simple matière première humaine, les esclaves et leurs descendants s'appuient sur leur origine commune pour s'allier culturellement. Ce mouvement donne lieu, au XIX^e siècle, à l'éthiopianisme (Painter, 2007 7), qui mêle identité africaine et christianisme. Les éthiopianistes insistent, entre autres, sur certaines théories qui affirment que Jésus-Christ était d'origine plus africaine qu'européenne. Cette pensée renforce le lien unissant les esclaves d'origine africaine, qui ont massivement adopté le christianisme, une religion qui accueille les plus démunis. En effet, Painter le fait remarquer, « African-American artists have long been drawn to Christian motifs, for the Bible, the foundation of Christian ideology, contains no racism » (Painter, 2007 54). Cela raffermis la position de la religion chrétienne dans la culture afro-américaine, ce qui se répercutera dans le langage. Aussi, même si elle peut sembler exagérée, la part africaine dans le VNA est bel et bien présente, syntaxiquement et lexicalement⁶. Cependant, la migration forcée dont ils ont été la proie a de son côté poussé leur identité vers l'américanité.

Esclavage et immigration

Beaucoup d'Africains ont été victimes durant les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles de la traite des Noirs vers les Amériques. Les chiffres sont accablants : on estime à plus de dix millions le nombre d'Africains vendus et transportés aux Amériques (Painter, 2007 23). Si le Brésil est

⁵ Il sera bien entendu difficile de résumer en quelques pages les éléments essentiels de l'histoire des Afro-Américains. Pour aller plus loin, je suggère la lecture de *Creating Black Americans: African-American History and its Meaning, 1619 to the Present* (2007), de Nell Irvin Painter.

⁶ Pour en savoir plus, voir *Africanisms in American Culture* (2005 [1990]), de Joseph E. Holloway.

le plus grand importateur avec de quatre à cinq millions d'esclaves, les Caraïbes britanniques font venir jusqu'à trois millions d'esclaves et les colonies hispaniques en importent deux millions, un peu plus que les Antilles françaises, qui en font venir 1,6 million (Painter, 2007 33). La stratégie des colonies britanniques de l'Amérique du Nord est différente : les planteurs misent davantage sur la reproduction et importent plus de femmes. Toutefois, les États-Unis font venir pas moins de 550 000 esclaves noirs sur une période de plus de deux siècles. Aujourd'hui, on compte plus de quarante millions d'Afro-Américains aux États-Unis (*Wikipedia*, 2010). Malgré l'attrance des Noirs américains envers leurs racines africaines, il est important de mentionner que l'esclavagisme n'était pas un dogme seulement européen : « For Africans as well as Europeans, the Atlantic slave trade was a profit-making endeavor. At both ends, the trade benefited from state support. African aristocrats allowed kidnappers free rein and collected taxes on captives passing through their realms. » (Painter, 2007 31) Le trafic humain était alors profitable aux Africains comme aux Européens; menée à travers tout le continent, la traite des esclaves a enrichi les mieux nantis d'un côté et de l'autre de la Méditerranée.

Malgré l'isolement culturel pratiqué par la plupart des marchands et propriétaires – on sépare familles et amis afin d'éviter la rébellion en brisant la communauté –, l'esclavage entraîne la création au sein du groupe d'esclavage de liens très forts, comme le fait remarquer Painter : « Slaves retained their humanity thanks to the support of families and religion, which helped them resist oppression. Nonetheless, slavery was a dehumanizing institution. Assaults on the bodies and minds of the enslaved exposed them to trauma that was both physical and psychological. » (Painter, 2007 98) La pratique du trafic humain, même si elle est interdite depuis plus de cent ans, a laissé et laisse encore des stigmates dans la société noire américaine. Malgré les réseaux communautaires puissants que sont la famille et l'Église, la cruauté et l'abaissement quotidiens marquent les relations interpersonnelles chez les Noirs américains, qui reproduisent parfois la violence chez eux : « The combination of physical violence and the requirement to remain cheerful before one's owners bred habits of deceit and anger that turned against oneself and one's own family. Child and spouse abuse were constant dangers in Southern families. » (Painter, 2007 101) Les romans à l'étude abordent d'ailleurs tous la situation des femmes afro-américaines, victimes directes et indirectes de l'inhumaine traite des esclaves aux États-Unis.

Quelques figures phares éclairent la voie vers la libération. D'abord, la révolution haïtienne de 1804, la première à être menée par des Noirs, inspire les esclaves afro-américains et Toussaint L'Ouverture devient un héros. Toutefois, la démographie est défavorable aux esclaves états-uniens et ce n'est qu'après la guerre de Sécession que leur émancipation sera entérinée par l'ensemble des états américains. Les activistes politiques Sojourner Truth et Frederick Douglas, émancipés durant leur vingtaine, bataillent aux côtés des abolitionnistes blancs et livrent des discours antiesclavagistes, marquant l'imaginaire populaire noir américain⁷. Une autre femme, Harriet Tubman, travaille sur le terrain et sauve des dizaines d'esclaves grâce à l'*Underground Railroad*, un réseau de maisons sécuritaires menant jusqu'au Canada, où la loi ne favorisait plus les poursuivants.

Émancipation et mouvement des droits civiques

L'abolition de l'esclavage aux États-Unis ne résout pas les problèmes des Afro-Américains : les droits acquis après la guerre s'effritent rapidement – surtout dans le Sud –, la ségrégation s'installe, les Noirs perdent le droit de vote dans de nombreux états, etc. Les lynchages deviennent monnaie courante :

The atrocity of lynching came to symbolize a whole range of oppressive practices that made the era of the turn of the twentieth century little better than slavery. Black men in the South lost their right to vote, and all over the United States, men, women, and children found themselves barred from public spaces. After the relatively hopeful era of Reconstruction, racial oppression made many African Americans despair of their future in the United States. (Painter, 2007 183-185)

L'après-guerre de Sécession est une période difficile pour les Afro-Américains. Ils migrent donc progressivement vers les villes du Nord, où l'emploi semble plus facile d'accès. Le *Harlem Renaissance*, alors connu sous le nom de *New Negro Mouvement*, voit l'émergence d'une communauté d'intellectuels noirs américains qui s'interrogent sur l'identité afro-américaine. Le premier roman à l'étude, *Their Eyes Were Watching God*, de Zora Neale Hurston, anthropologue et écrivaine, émerge de ce mouvement. Le roman se penche sur la vie d'une communauté noire, sur son parler et ses interactions sociales, sans se référer – ou rarement – aux Blancs. Painter fait remarquer que les chefs de file du *Harlem Renaissance* « permanently weakened the hold of demeaning stereotype by publicizing black people's own notions about themselves. In time the Great Migration's voters revolutionized the Democratic

⁷ Toussaint L'Ouverture, Sojourner Truth, Frederick Douglas et Harriet Tubman figurent dans de nombreuses œuvres artistiques afro-américaines, principalement des toiles et des courtépintes. Voir Painter, p. 69, 75, 81-84, 90, 108-110, etc.

party and made black Americans a political force once again » (Painter, 2007 211). Grâce aux premiers pas qu'effectuent ces penseurs, la culture afro-américaine peut véritablement prendre son envol.

Le mouvement des droits civiques succède au *Harlem Renaissance*, la lutte s'organisant autour de Martin Luther King Jr., d'une part, et de Malcom X, d'autre part. Le boycottage du réseau d'autobus de Montgomery, de 1955 à 1956, est un des événements importants du combat pour les droits civiques. Qu'ils s'identifient au mouvement pacifiste de King ou qu'ils appuient les actions plus agressives des *Black Panthers*, les Noirs américains célèbrent de plus en plus leur propre culture, qui s'articule autour du *Black Power* :

Black Power focused attention on ordinary black people living in poor, inner cities and sought to address their needs. Black Power unleashed the extraordinary force of artistic creativity expressing black pride. It endowed the individuals who embraced it with a powerful, positive group identity. (Painter, 2007 345)

Au lieu de se définir par rapport aux Blancs, la culture afro-américaine tente de mettre de l'avant des valeurs spécifiques positives. Le terreau est fertile pour l'apparition d'une culture proprement afro-américaine, le mouvement hip-hop.

Vers une nouvelle culture hip-hop

Après l'enthousiasme proafricain des années 1960 et 1970, on voit le fleurissement d'une culture plus centrée sur la vie quotidienne des Noirs américains, sur ce qui les différencie, en tant qu'Américains, des Blancs environnants. Les œuvres *The Color Purple* et *Push* s'inscrivent dans ce mouvement : d'une part, le roman d'Alice Walker met en scène le quotidien d'une paysanne noire et le retour décevant de sa sœur vers la terre originelle, l'Afrique; d'autre part, le roman de Sapphire explore de manière très réaliste le Harlem des années 1980. La migration vers les villes semble avoir été le vecteur de cette explosion culturelle, comme le fait remarquer Painter : « As the cities became largely black, they came to be called ghettos. It was in these "ghettos" that African-American artists and activists grasped the beauty and promise of black neighborhoods. » (Painter, 2007 313) La culture afro-américaine s'affranchit de la comparaison avec le Blanc et se préoccupe davantage de ce qui caractérise de manière indépendante la négritude états-unienne : « Hip-hop's preoccupation with authentic blackness reflects the increasing difficulty of characterizing African Americans as a whole. During the late twentieth and early twenty-first centuries, black people were both more visible in American culture and more diverse politically. » (Painter,

2007 371) La culture hip-hop, abondante et puissante, s'étend aujourd'hui bien au-delà des ghettos noirs, tout comme la littérature afro-américaine traverse depuis un certain temps les frontières linguistiques.

Littérature afro-américaine

La littérature noire américaine, bien que rare jusqu'au XX^e siècle, existe pourtant depuis les débuts de l'esclavage. On voit souvent d'anciens esclaves, après s'être alphabétisés, écrire leurs mémoires, les *slave narratives* – récits d'esclaves. Comme le fait remarquer Maryemma Graham, cette forme influence encore aujourd'hui les auteurs afro-américains :

Remembering that the African American novel, like the novel generally, has the capacity to alter the world by putting it into words, African American writers have reappropriated the slave narrative as a principal means for looking more deeply into human consciousness as they alter that world for us. (Graham, 2004b 5)

Les préoccupations identitaires étant, nous l'avons vu, au cœur de la culture noire américaine, il est normal que les romans afro-américains se penchent sur le soi et son inscription dans le monde : « Of particular impulse is the autobiographical impulse of the African American novel. The continuous need to explain and "inscribe the self" in a world which has historically denied the existence of that self gives both focus and intensity to the act of writing a story about black life. » (Graham, 2004b 5) C'est le cas des trois livres à l'étude, qui se penchent sur la vie de femmes noires américaines de différentes époques et de différents milieux. Comment évaluer la traduction de telles œuvres, ancrées dans l'identité afro-américaine et caractérisées de surcroît par un usage notable du VNA? Une méthodologie précise sera certainement requise pour l'analyse des différentes traductions, afin de pouvoir dégager des astuces et des solutions pour la traduction du sociolecte noir américain.

Méthodologie d'analyse

Dans le livre intitulé *Pour une critique des traductions : John Donne*, Antoine Berman offre, avant de procéder à l'analyse de différentes traductions du long poème « Going to Bed », le canevas d'une méthode d'analyse et d'évaluation des traductions. C'est remarquable, car, bien qu'étant généralement prolixes en critiques, peu de chercheurs dans le domaine de la traduction littéraire proposent une manière d'évaluer les traductions. Bien entendu, comme Berman le signale, il est toujours plus éclairant de comparer différentes

traductions d'un même texte (Berman, 1995 84), mais sa méthode en cinq parties est applicable à toute analyse de traduction. Elle consiste à étudier trois éléments – la traduction, l'original et le traducteur –, pour ensuite les confronter les uns aux autres, dans un jugement éthique et poétique.

La traduction

Tout d'abord, et avant même de le mettre en rapport avec l'original, Berman propose de lire et relire le texte traduit. Il s'agit de voir si le texte se tient, s'il est cohérent : « Ce que découvre ou non cette relecture, c'est son degré de *consistance immanente* en dehors de toute relation à l'original. » (Berman, 1995 65) En effet, il est très important pour le lecteur de se détacher de l'original, de considérer la traduction dans son entièreté et d'y découvrir les traces du traduit : « La première lecture reste encore, inévitablement, celle d'une "œuvre étrangère" en français. La seconde la lit comme une traduction, ce qui implique une *conversion* du regard. Car, comme il a été dit, on n'est pas naturellement lecteur de traductions, on le devient. » (Berman, 1995 65) Ces lectures et relectures permettent de découvrir des zones textuelles problématiques ou miraculeuses. Dans les premières, on trouvera

soit que le texte traduit semble soudain s'affaiblir, se désaccorder, perdre tout rythme; soit qu'il paraisse trop aisé, trop coulant, trop impersonnellement « français »; soit qu'il exhibe brutalement des mots, tournures, formes phrastiques qui détonnent; soit qu'enfin il soit envahi de modes, tournures, etc., renvoyant à la langue de l'original (Berman, 1995 66).

Dans les secondes, « on se trouve en présence non seulement de passages visiblement achevés, mais d'une écriture qui est une écriture-de-traduction, une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun » (Berman, 1995 66). Il faut donc relever les traces du travail du traducteur, qu'il semble bénéfique ou néfaste. Une fois ce repérage effectué, on peut passer à la deuxième étape, lire l'original.

L'original

Après avoir lu et relu la traduction, il faut, selon Berman, se tourner vers l'original. De la même manière qu'on avait, dans la traduction, repéré les zones textuelles problématiques et miraculeuses, il est nécessaire de rechercher dans l'original des zones signifiantes, représentatives de l'œuvre. Berman les décrit ainsi :

[...] *ces passages* de l'original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où [l'œuvre] se condense, se représente, se signifie et se symbolise. Ces passages sont les *zones signifiantes* où une œuvre atteint sa propre visée (pas nécessairement celle de l'auteur) et son propre centre de gravité. L'écriture y possède un très haut degré de nécessité. (Berman, 1995 70, c'est l'auteur qui souligne)

Ce dépistage ne peut se faire qu'à l'aide d'un examen exhaustif du texte original, en s'inspirant si possible des critiques et analyses existantes. Il importe de bien comprendre l'original pour en déceler les passages caractéristiques : « D'une manière générale, traduire exige des lectures vastes et diversifiées. Un traducteur ignorant – qui ne lit pas de la sorte – est un traducteur déficient. On traduit avec des livres. » (Berman, 1995 68) L'auteur mentionne que le travail d'analyse stylistique qui précède le choix des zones représentatives est très semblable au travail qu'effectue le traducteur. Celui-ci a d'ailleurs un rôle important dans l'analyse de la traduction, comme le montre la prochaine étape de la méthode proposée par Berman.

Le traducteur ou la traductrice

La troisième étape à franchir consiste donc à s'interroger sur le traducteur. Berman ne s'intéresse pas aux informations biographiques ou aux états d'âme de ce dernier; ce qui l'intrigue, c'est plutôt son expérience de traduction : nationalité et langue maternelle, langues traduites, types d'œuvres traduites, auteurs traduits, textes publiés en tant qu'auteur, etc. (Berman, 1995 74) Plus précisément, c'est d'abord la position traductive qui est visée par Berman : « La position traductive est, pour ainsi dire, le "compromis" entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a "internalisé" le discours ambiant sur le traduire (les "normes"). » (Berman, 1995 74-75, c'est l'auteur qui souligne) Selon Berman, la position traductive est influencée d'une part par la position langagière du traducteur, son rapport avec les langues, et d'autre part par sa position scripturale, sa position face à l'écriture et aux œuvres. Cette position traductive, qui peut être déduite à partir de l'analyse du texte traduit, donne lieu à un projet de traduction : « Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la "manière de traduire". » (Berman, 1995 76, c'est l'auteur qui souligne) Par exemple, l'article de Françoise Brodsky expose son projet de traduction pour l'œuvre de Hurston, en expliquant quels choix elle a faits et pourquoi ils ont été effectués.

Selon Berman, la position traductive et le projet de traduction sont déterminés par un horizon du traducteur, concept inspiré de Jauss et présenté ainsi : « On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui "déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur. » (Berman, 1995 79) Avec la notion d'horizon, Berman cherche à préserver la subjectivité du traducteur, afin d'échapper au déterminisme d'une pensée structuraliste qui « rédui[se] le traducteur au rôle d'un "relais" entièrement déterminé socio-idéologiquement et qui, en outre, ramène[rait] le réel à des enchainements de lois et de systèmes » (Berman, 1995 81). Berman clôt ici la première étape de sa méthode d'analyse. On remarque que, avec la traduction, l'original et le traducteur, il a évacué la question de l'auteur. Le texte original est donc considéré comme une entité indépendante de son auteur, cohérente en elle-même. À partir des éléments ainsi accumulés, il devient possible de procéder à l'analyse proprement dite.

La confrontation

L'analyse d'une ou de plusieurs traductions se construit sous quatre modalités différentes. Les deux premières sont, d'une part, la confrontation des zones représentatives de l'original et des passages correspondants de la traduction, et, d'autre part, des zones textuelles problématiques et miraculeuses et des extraits dont elles sont issues. Berman précise que ces deux aspects peuvent être abordés séparément ou ensemble, selon le type d'analyse (Berman, 1995 86). Ensuite, si la chose est possible, on confronte les différentes traductions du même texte, qu'elles soient dans une même langue ou dans plusieurs langues. Je n'aurai malheureusement pas accès à ce mode de confrontation, puisque les textes que j'analyse n'ont été traduits qu'une seule fois vers le français. Finalement, on compare les résultats des trois précédentes confrontations au projet de traduction. Ainsi, on

fait apparaître le « comment » ultime de sa réalisation, lié, en dernière analyse, à la subjectivité du traducteur et à ses choix intimes : à projets quasi identiques, traductions différentes, toujours; elle fait aussi apparaître, comme il a été dit, ses « conséquences », ce que le projet « a donné ». (Berman, 1995 86)

Bien entendu, le projet de traduction, s'il est hypothétique ou peu défini, peut paraître incohérent, mais Berman précise que la confusion vient la plupart du temps d'éléments qui ne concordent pas entre eux, et donnent ainsi une impression de désordre. Comme le traducteur, l'analyste des traductions construit librement sa réflexion et ses choix

argumentatifs, et le but qu'il poursuit n'est pas celui de pointer du doigt les défauts de la traduction, mais bien de porter sur elle un jugement équitable et éclairé.

L'évaluation de la traduction

Berman propose deux critères pour l'évaluation des traductions : éthique et poétique. Le premier concerne, non la valeur du projet de traduction, mais sa cohérence et sa clarté. Berman revendique l'extrême liberté du traducteur : « Le traducteur a *tous les droits* dès lors qu'il joue franc jeu. » (Berman, 1995 93, c'est l'auteur qui souligne) Ainsi, les déformations dénoncées dans *La traduction et la lettre* – sur lesquelles je reviendrai plus loin – ne sont condamnables que si elles sont injustifiables et injustifiées. Le second critère s'intéresse à la qualité littéraire du texte traduit, son degré d'achèvement : « Même s'il pense que son œuvre n'est qu'un "pâle reflet", qu'un "écho" de l'œuvre "véritable", le traducteur doit toujours vouloir *faire œuvre*. » (Berman, 1995 92, c'est l'auteur qui souligne) Sans se reporter à l'original, la traduction doit avoir l'harmonie et l'inspiration d'une véritable œuvre littéraire. Berman résume ainsi sa conception :

Ainsi nous sommes-nous efforcés de préciser les bases d'un *jugement de traduction* le plus large, le plus équitable et le plus consensuel possible : les critères proposés valent aussi bien pour une traduction de la tradition que pour une traduction moderne, et ils n'impliquent aucun parti pris sur les visées et modes de traduction. Éthicité et poéticité garantissent d'abord qu'il y a, d'une manière ou d'une autre, *correspondance à l'original et à sa langue*. (Berman, 1995 94, c'est l'auteur qui souligne)

De cette manière, les visées de certains traducteurs, qui proposeraient de remplacer le *Black English* par une forme créolisée de français, pourraient échapper au couperet ethnocentriste si elles sont judicieusement expliquées et si la traduction qui en ressort est cohérente et dépourvue d'éléments ridiculisants. Le projet de traduction, comme tous les aspects qui concernent le traducteur, est donc un élément primordial pour l'évaluation des traductions qui sont à l'étude dans le présent mémoire.

Les projets de traduction des trois traducteurs – Brodsky, traductrice de Hurston, Perrin, traductrice de Walker, et Carasso, traducteur de Sapphire – peuvent être situés en regard des différentes écoles de pensée présentées par Oseki-Dépré. Sa typologie, qui fera l'objet d'un exposé détaillé dans le premier chapitre, me servira donc pour caractériser les approches des traducteurs. En effet, la description qu'elle fait des théories prescriptives, descriptives et prospectives peut être mise en lien avec la vision du traducteur – position traductive, projet de traduction et horizon du traducteur – que Berman présente. Chacun de

ces éléments se retrouve dans les trois écoles de pensée décrites par Oseki-Dépré, et cette schématisation m'aidera à construire mon étude du rôle du traducteur. Le fait que les textes choisis comportent une difficulté supplémentaire en raison de la présence d'un dialecte permet de grossir les mécanismes du traduire et de les observer sans peine. L'analyse qui sera effectuée dans le présent mémoire permettra assurément de démontrer que le point de vue du traducteur, sa subjectivité, est d'une influence primordiale en traduction, surtout lorsqu'il s'agit de traduire un sociolecte dont la portée est fortement politique et culturelle.

Structure de l'analyse

Le premier chapitre, plus théorique, sera d'abord consacré à la présentation des théories de la traduction littéraire et de leurs enjeux, puis à celle des caractéristiques linguistiques et littéraires du VNA, pour ensuite offrir un bilan de la recherche sur la traduction du *Black English* dans divers contextes. Les trois chapitres suivants seront consacrés à l'analyse des romans à l'étude. Dans un souci de cohérence, ils auront une même structure : premièrement, je présenterai le roman, l'auteure et le traducteur; deuxièmement, je confronterai l'original et la traduction; et troisièmement, j'évaluerai éthiquement et poétiquement la traduction selon les critères présentés par Berman dans *La traduction et la lettre* (Berman, 1999 [1985]) et *Pour une critique des traductions* (Berman, 1995). Cependant, la présentation et la confrontation simplement mécaniques des divers éléments retenus comportent, selon Berman, plusieurs dangers, comme « le caractère minutieux, touffu (donc potentiellement étouffant) de l'analyse » et « le caractère spécialisé, isolé de l'analyse, qui semble se borner à comparer et n'ouvrir aucune question » (Berman, 1995 87). Ainsi, le systématisme qui préside lors de la collecte d'informations peut manquer à servir l'analyse en la rendant répétitive et ennuyeuse. Limitant mon étude pour l'essentiel aux dix premières pages de chaque roman⁸, j'organiserai l'analyse des traductions autour des caractéristiques du VNA, allant du détail linguistique aux effets textuels à plus grande échelle.

Ainsi, je me concentrerai d'abord sur l'analyse de courts fragments – des phrases ou des mots –, où seront isolés et analysés des éléments syntaxiques, phonétiques, lexicaux et typographiques. Ensuite, l'étude s'étendra sur un extrait plus long, dans lequel j'observerai

⁸ Les extraits ont été recopiés en annexe A du présent mémoire, afin de permettre à la lectrice ou au lecteur d'apprécier le travail de traduction.

les stratégies d'écriture macrostructurelles, comme le rythme, la longueur des phrases et des mots, les effets poétiques comme l'allitération et la répétition. Dans une optique plus large, et même si l'analyse proprement dite se concentre sur les premières pages des romans, je parlerai brièvement des caractéristiques des textes dans leur ensemble, me penchant sur le titre, les contrastes à l'œuvre, les réseaux signifiants sous-jacents, etc. Finalement, je procéderai à l'évaluation éthique et poétique de la traduction. Au terme du présent mémoire, forte des différentes analyses, je me pourrai me prononcer sur la possibilité – ou l'impossibilité – de traduire l'AAE vers le français, afin de mieux aborder l'éthique de la traduction littéraire. Mais avant tout, il faut mettre en place un cadre théorique complet et pertinent, autant au sujet de la traduction littéraire que du vernaculaire noir américain et de sa traduction.

CHAPITRE I

LE VERNACULAIRE NOIR AMÉRICAIN ET SA TRADUCTION EN FRANÇAIS, ÉLÉMENTS THÉORIQUES

L'étude de traductions du vernaculaire noir américain sollicite la contribution de plusieurs champs de recherche. D'abord, il faut convoquer les théories de la traduction littéraire, qui s'interrogent sur ce processus à la fois systématique et créatif. Ensuite, une étude linguistique et sociale du vernaculaire noir américain est essentielle à l'examen de la traduction de ce sociolecte. Enfin, cette traduction, guidée par le projet de celui qui la façonne, peut se décliner de différentes manières selon le point de vue et l'obédience théoriques du traducteur. Son analyse nécessite une méthode propre à l'étude des traductions, que j'emprunterai à Antoine Berman.

D'abord, je me pencherai sur les théories de la traduction littéraire. Malgré la nouveauté relative de ce domaine d'investigation, de nombreux théoriciens ont étudié la question, et différents courants de pensée ont émergé. À travers une exploration des enjeux soulevés par la traduction, je retiendrai quelques théoriciens qui nourriront mes recherches, tout en m'efforçant de broser un bref portrait des théories de la traduction, grâce à l'efficace typologie proposée par Inès Oseki-Dépré.

Ensuite, la traduction étant indubitablement liée aux questions linguistiques, j'explorerai les caractéristiques du vernaculaire noir américain (VNA), le sociolecte employé par les différents auteurs des œuvres étudiées dans le cadre du présent mémoire. Dans un premier temps, ce sont les caractéristiques linguistiques de ce sociolecte qui retiendront mon attention. Ensuite, la prise de pouvoir de la communauté afro-américaine à travers l'utilisation de ce langage sera envisagée sous les angles sociolinguistique, littéraire et féministe. Nous comprendrons mieux ainsi en quoi ce sociolecte pose aux traducteurs des difficultés particulières.

Enfin, à la lumière des connaissances exposées précédemment, je ferai le point sur la recherche effectuée à propos de la traduction du vernaculaire noir américain. À travers leur analyse des traductions, les chercheurs sont divisés sur la démarche à suivre pour traduire le *Black English* : certains prônent l'usage d'un français créolisé, d'autres penchent vers une recreation des caractéristiques du sociolecte dans la langue d'arrivée. Ces approches s'accompagnent toutes d'avantages et d'inconvénients, que je cernerai afin de construire une grille de lecture et faire surgir les écueils caractéristiques de la traduction du VNA. Je présenterai ensuite les tendances déformantes de la traduction ethnocentrique décrite par Berman, dont les perspectives guideront mon examen des traductions, avant de pouvoir entamer l'analyse proprement dite au chapitre suivant. Mais d'abord, attardons-nous aux théories de la traduction littéraire, qui serviront de cadre réflexif pour l'ensemble du présent mémoire.

1.1 La traduction littéraire

La traduction et son pendant oral, l'interprétation, sont des pratiques qui font depuis toujours partie de la vie humaine. Pourtant, elles n'ont été que très récemment théorisées au sein d'une discipline reconnue, soit la traductologie, quelquefois considérée comme une branche de la linguistique. Bien entendu, avant ce moment théorique, nombreux sont les traducteurs qui ont témoigné de leur expérience et qui ont tenté de mettre en place des préceptes ou des méthodes. Beaucoup de ces écrits portent sur la traduction de la Bible, texte fondateur de la culture occidentale, mais un certain nombre de penseurs⁹ se sont aussi penchés sur la traduction du texte littéraire, instituant ainsi des questionnements fondamentaux qui traversent encore aujourd'hui cette discipline.

Tout d'abord, je présenterai les différents écueils auxquels se heurtent les penseurs du traduire en explorant, selon différents points de vue, des sujets souvent problématisés par les théoriciens de la traduction littéraire. Ces points nodaux théoriques, comme le statut de la traduction et du traducteur, la nécessité de la traduction et ses conditions de possibilité, sont les principes qui fondent la traductologie. Après ce bref aperçu, j'exposerai la typologie proposée par Oseki-Dépré, qui décrit trois manières de penser la traduction : les théories prescriptives, les théories descriptives et les théories prospectives. La mise en place de ces

⁹ Voir à ce sujet Oseki-Dépré (1999), qui présente une revue exhaustive des écrits sur la traduction.

éléments me permettra ensuite d'élaborer ma pensée sur les aspects propres à la traduction du VNA dans un contexte littéraire.

1.1.1 Les questionnements fondamentaux de la traduction littéraire

En premier lieu, beaucoup s'interrogent sur la possibilité même de la traduction littéraire. En effet, si on tient pour acquis qu'il existe une sorte d'essence de l'œuvre d'art, une « âme » littéraire qui existerait indépendamment du texte, et devant le défi que représente, par exemple, la traduction d'un obscur poème de Mallarmé, on peut se demander si l'essence de ce poème peut être transférée dans une autre langue. Ce déplacement d'un espace linguistique à un autre peut se révéler difficile, puisque, comme l'avance Walter Benjamin : « Ce qu'elle [l'œuvre littéraire] a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message. » (Benjamin, 2000 245) Benjamin retire donc l'œuvre littéraire du schéma de communication et considère que ce n'est pas le « message » du texte qui doit être décodé et recodé, mais cette ineffable essence. Il différencie donc le *visé* – le mot – et le *mode de visée* – la littérarité –, qui est l'élément qui doit être traduit (Benjamin, 2000 251). Le concept du « mode de visée » semble alors plus approprié que le « signifié » saussurien, car il ne se limite pas au signe, mais englobe toutes les dimensions du texte littéraire. Ainsi, Benjamin situe l'essence de la traduction au-delà du mot. Dans un même ordre d'idées, Henri Meschonnic dénonce la réduction de la pratique traduisante au seul domaine de la langue – le code – et affirme que « c'est le discours, et l'écriture, qu'il faut traduire » (Meschonnic, 1999 12). Ces deux chercheurs répondent à l'appropriation de la traductologie par les linguistes en affirmant que traduire la littérature ne se réduit pas au simple décodage/recodage, mais relève d'une appréhension de l'œuvre d'art comme un tout. Mais, pour Berman comme pour Meschonnic, la nécessité de traduire est indubitable, malgré les difficultés auxquelles le traducteur se mesure lorsque l'objet de son intervention est un texte littéraire.

La plupart des penseurs, tout particulièrement les romantiques allemands, s'entendent sur ce point : la grande littérature doit être traduite. Goethe parle de *Weltliteratur* – « littérature mondiale » – et souligne l'importance de la traduction dans la construction d'une littérature universelle plus riche, comme le signale Berman : « L'apparition de la littérature mondiale ne signifie pas la fin des littératures nationales : elle est leur entrée dans un espace-temps où elles agissent les unes sur les autres et cherchent à éclairer mutuellement leurs images. » (Berman, 1984 91) La traduction est alors un moyen d'enrichir le texte, et même

d'enrichir les langues, puisqu'elle réitère l'œuvre et en répète la poésie dans un autre idiome. Plus que la critique, elle permet un regard singulier sur le texte. Léon Robel affirme qu'un « texte doit être considéré comme *l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes* », ce qui signifie qu'un « texte qui ne peut être traduit n'a aucun sens » (Robel, 1973 60, c'est l'auteur qui souligne). La traduction semble donc, en plus de rehausser le texte et la langue, être une des conditions de possibilité de l'œuvre d'art. Les théoriciens cités jusqu'ici sont issus de la tradition littéraire; leur point de vue reflète leur allégeance. Pourtant, la traductologie est aussi parfois considérée comme une branche de la linguistique et comme l'enseignement de la traduction relève alors des départements de science du langage. Qui, entre le linguiste et le littéraire, a le droit de traduire?

Cette interrogation en soulève une autre : en effet, la légitimité du traducteur dépend intimement de la discipline à laquelle on rattache la traduction. Linguistique et littérature s'entredéchirent pour la reconnaissance de cette primauté. Meschonnic, comme on l'a vu plus haut, situe la traduction du texte littéraire au-delà des mots, dans le discours et l'écriture, comme ses collègues littéraires. Georges Mounin, de son côté, ramène résolument la traduction vers la linguistique : « Les problèmes théoriques posés par la légitimité ou l'illégitimité de l'opération traduisante, et par sa possibilité ou son impossibilité, ne peuvent être éclairés *en premier lieu* que dans le cadre de la science linguistique. » (Mounin, 1963 17, c'est l'auteur qui souligne) Mounin considère que la traduction est un phénomène de bilinguisme qui ne saurait être éclairé que par la linguistique et par la recherche intensive des universaux du langage, ce à quoi George Steiner acquiesce : « We know next to nothing of the organization and storage of different languages when they coexist in the same mind. How then can there be, in any rigorous sense of the term, a "theory of translation"? » (Steiner, 1998 [1975] 309) En effet, selon ce dernier, il ne sera possible d'élaborer une théorie de la traduction que grâce à une totale compréhension du plurilinguisme, éventuellement fournie par la psychologie et la linguistique. Les points de vue opposés des différentes factions montrent que la légitimité du traducteur est fortement tributaire de la discipline – littérature ou linguistique – à laquelle on rattache la pratique de traduction et sa théorisation.

Quel est donc le statut du traducteur, qu'il soit littéraire ou linguiste? Selon l'école de pensée à laquelle on se rattache, il peut être un passeur, permettant aux œuvres de s'épanouir au sein d'une autre langue et d'une autre culture, ou bien un traître, qui dénature l'œuvre d'art en la décomposant et la recomposant, ce processus occasionnant

d'irréparables pertes. Mona Baker, qui se penche sur l'apport stylistique du traducteur, commente la place qui lui est généralement laissée : « a translator cannot have, indeed *should not* have, a style of his or her own, the translator's task being simply to reproduce as closely as possible the style of the original » (Baker, 2000 244). Selon cette vision des choses, peu d'espace est offert au traducteur pour élaborer ce texte au statut imprécis. Par ailleurs, le traducteur est parfois théoricien, dans la lignée de ceux qui ont depuis des millénaires commenté leur travail. Ces praticiens et théoriciens ont généralement tendance à prôner une critique des traductions plus souple et moins axée sur les couples traduisible/intraduisible et fidélité/trahison, et leur approche de la traduction est souvent plus pragmatique. Par exemple, Ladamir remarque : « Le métier de traducteur consiste à choisir le moindre mal; il doit distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accessoire. » (Ladamir, 1979 18-19) Enfin, dans le monde de l'édition, le traducteur est souvent relégué à un statut plus que secondaire, son nom n'apparaissant que très rarement sur la page couverture, contrairement à l'éditeur, au présentateur de l'œuvre ou même au critique qui l'a encensée. Lorsqu'il est question de théâtre ou de poésie, le traducteur occupe à l'occasion une place plus importante, surtout s'il s'agit d'un poète ou d'un dramaturge reconnu. Toutefois, dans le monde du roman, qui représente une part très largement majoritaire de la littérature publiée, il est plus que discret et doit souvent répondre au bon vouloir des éditeurs et à leurs exigences matérielles.

Tout comme le traducteur est, selon la perception générale, plus qu'un commentateur sans être tout à fait un auteur, le texte traduit se situe à mi-chemin entre l'objet mécanique et l'œuvre d'art. Là encore, par contre, les opinions divergent. Certains considèrent la traduisibilité comme une condition de possibilité de l'œuvre d'art, d'autres se lancent à la recherche d'universaux censés unifier la pratique traductive. Benjamin idéalise les « bonnes » traductions et affirme : « En elles la vie de l'original, dans son constant renouveau, connaît son développement le plus tardif et le plus étendu. » (Benjamin, 2000 247-248) Berman admet aussi l'existence d'un tel pouvoir fécond du texte traduit : « La traduction mériterait son séculaire statut ancillaire si elle ne devenait pas enfin un acte de décentrement créateur conscient de lui-même. » (Berman, 1984 40) De même, Meschonnic fait remarquer : « La *bonne* traduction doit faire et non seulement dire. Elle doit, comme le texte, être porteuse et portée. » (Meschonnic, 1999 22, c'est l'auteur qui souligne) Par contre, tout cela s'applique à la « bonne » traduction, celle qui bonifie au lieu d'appauvrir le texte original. Si ce statut idéalisé est généralement partagé par tous, la traduction médiocre ou

même ordinaire est plutôt considérée comme une contrefaçon avilissante, et la recherche de ses nombreux défauts constitue une pratique courante de la critique des traductions, au détriment de l'apologie des bonnes traductions. Ainsi, au-delà de la séparation entre littérature et linguistique, on retrouve dans la critique de la traduction de nombreuses approches, qu'Inès Oseki-Dépré a divisées en trois catégories, explicitées ci-dessous. Cette typologie permettra de plus aisément caractériser et différencier les différentes approches des traductions analysées, afin d'alimenter ma réflexion sur la traduction de l'AÆ.

1.1.2 La typologie d'Oseki-Dépré

Dans son ouvrage intitulé *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Inès Oseki-Dépré propose une typologie des théories de la traduction littéraire. Elle divise ces théories en trois catégories : les théories prescriptives, les théories descriptives et les théories prospectives. Avant de décrire ces trois approches théoriques, il est important de préciser que, comme Oseki-Dépré le mentionne, le système proposé est subjectif, et ses catégories ne sont pas étanches; certains théoriciens, malgré leur appartenance à un courant théorique, puisent quelques idées dans les autres systèmes de pensée. En dépit de ces défauts, inhérents à tout système de classification, la typologie d'Oseki-Dépré offre un regard critique et métaréflexif souvent absent des théories de la traduction, qui permet de cerner le point de vue du traducteur.

1.1.2.1 Les théories prescriptives

Tout d'abord, Oseki-Dépré présente les théories prescriptives, ou classiques, qui mettent de l'avant un ensemble de règles pour traduire. La chercheuse en offre une première définition : « Les théories prescriptives de la traduction rejoignent les théories normatives de la langue française. » (Oseki-Dépré, 1999 19) Elle rappelle plus loin que celles-ci prônent « la clarté, l'élégance et la lisibilité » (Oseki-Dépré, 1999 23). Une première caractéristique des théories prescriptives est donc la préservation de l'intégrité de la langue d'arrivée, ce qui a pour conséquence de masquer l'opération traduisante au lecteur, qui n'y détecte pas de présence étrangère. Par exemple, dans la France du XVIII^e siècle, il existe un courant associé aux « belles infidèles », au sein duquel on prône une adaptation des textes étrangers à la culture, à la belle langue et à la morale françaises.

Un autre aspect important des théories prescriptives est l'établissement d'un ensemble de règles de traduction: Par exemple, saint Jérôme affirme que, pour le texte religieux, « le texte

à traduire est à respecter au nombre près de mots, voire des lettres de l'original » (Oseki-Dépré, 1999 23). Lemaistre, traducteur français du XVII^e siècle, édicte dix règles pour traduire, d'allégeance plutôt littéraliste, où on retrouve entre autres l'importance de rendre le texte comme s'il avait été écrit par l'auteur dans la langue d'arrivée, d'être le plus fidèle possible à la longueur du texte d'origine et à ses procédés, tout en prescrivant quelques règles de style, à propos de la longueur des vers – préférablement de cinq, sept ou huit pieds – ou des « allitérations cacophoniques », qu'il déplore et recommande d'éliminer (Oseki-Dépré, 1999 33-34).

Oseki-Dépré range aussi dans la catégorie des théories prescriptives les déformations signalées par Berman dans le chapitre « L'analytique de la traduction et la systématisation de la déformation » de son livre intitulé *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain* (Berman, 1999 [1985] 49-68). Berman dénonce dans ce passage les différents procédés de la traduction ethnocentrique, comme l'allongement, l'ennoblissement, la destruction des rythmes, des réseaux significatifs, etc. Nous verrons plus loin en détail les réflexions de Berman sur la traduction ethnocentrique et ses déformations. Même si Berman se situe plutôt, dans sa manière de penser la traduction, dans les théories descriptives, son énumération de pratiques à proscrire le rattache à une perspective prescriptive, puisqu'il institue alors un certain nombre de normes à suivre.

On retrouve donc dans les théories prescriptives une volonté de mettre en place des préceptes pour une *bonne* méthode de traduction, celle-ci devant généralement, sauf pour Berman, qui affiche une visée absolument contraire, masquer l'origine étrangère de l'œuvre de manière à donner au lecteur l'impression d'un texte original. Ces théories ne sont pas l'apanage des anciens : Mounin, avec sa recherche d'une grammaire universelle qui permettrait d'uniformiser et d'automatiser la pratique traductive, et Eco, avec la préférence qu'il marque pour l'adaptation du texte au lectorat d'arrivée dans *Dire presque la même chose* (Eco, 2007), se situent eux aussi dans une pensée prescriptive. De plus, on remarque que la volonté de systématisation qui caractérise les théories prescriptives est souvent la marque des théoriciens qui penchent vers la primauté de l'aspect linguistique, plutôt que littéraire, de la traduction. Si cette position est souvent celle maintenue par le monde éditorial, soucieux de la qualité normative de la langue, la volonté prescriptive de Berman relève d'une préoccupation éthique tout à fait différente, comme nous le verrons plus loin.

1.1.2.2 Les théories descriptives

Les théories descriptives, ou modernes, de la traduction littéraire sont celles qui « ne fournissent de jugements de valeur qu'en dernière instance » (Oseki-Dépré, 1999 45) : elles sont donc moins attachées à trouver la bonne méthode pour traduire qu'à décrire et rendre compte du processus de traduction, en étudiant le paratexte, le rôle de l'éditeur, le projet du traducteur, etc. Les théoriciens qui insistent sur le procédé plutôt que sur le résultat font en effet la description, et non la prescription, de l'acte de traduire.

Les notes sur la traduction de *Paradise Lost* de Milton par Chateaubriand constituent un bon exemple de théorie descriptive. Chateaubriand y explique son projet de faire une traduction littérale du poème de douze-mille vers de Milton, en gardant vivant le jeu d'intertextualité à l'œuvre dans l'original et en préservant son style simple, sans fioritures. Puisque l'anglais de Milton est fortement latinisé, empreint de références à la Bible, aux auteurs grecs et latins de l'Antiquité, à Dante et à d'autres, il faut le traduire adéquatement : « le mot à mot est insuffisant et source d'erreurs, et il ne faut pas le confondre avec la littéralité » (Oseki-Dépré, 1999 50). Il faut donc traduire les réseaux de sens tout autant que les mots du texte, et forcer la langue d'arrivée vers celle de départ.

Pour décrire le travail de traduction, les théoriciens de l'école de Tel-Aviv proposent une théorie englobante, celle du polysystème. Celui-ci tient compte de tous les aspects sociolittéraires qui entourent la réception des textes. Par exemple, les œuvres traduites forment un répertoire soumis à un système de canonisation et d'horizon d'attente du lecteur, ce corpus étant caractérisé différemment que le répertoire national. Oseki-Dépré formule ces quelques remarques sur l'étude des traductions dans la théorie du polysystème :

les œuvres traduites doivent être mises en rapport au moins de deux façons : celle selon laquelle leurs textes sources sont sélectionnés par la littérature d'arrivée; celle selon laquelle elles adoptent des normes spécifiques, des comportements et des stratégies, en plus de l'usage du répertoire littéraire, relatifs aux co-systèmes d'origine. En d'autres termes, selon qu'elles sont tournées vers la littérature d'arrivée ou vers la littérature-source. (Oseki-Dépré, 1999 66)

Il est donc important pour les théoriciens de l'école de Tel-Aviv de tenir compte, dans l'étude des traductions, du contexte socioculturel qui entoure la publication des textes. Cette description des systèmes à l'œuvre dans la traduction de textes littéraires est en continuité avec la pensée de Chateaubriand, qui refuse lui aussi de séparer l'œuvre de la tradition littéraire qui la précède et de son contexte d'émergence. Cette vision des choses appuie mon hypothèse, selon laquelle le point de vue du traducteur et son projet de traduction ont une

influence déterminante sur le produit final. Oseki-Dépré mentionne aussi que « tous les éléments du système sont à prendre en compte, notamment l'aspect culturel (et sûrement politique) » (Oseki-Dépré, 1999 70). La théorie du polysystème implique donc une communication entre les différents systèmes : culturel, langagier, politique, littéraire, etc., ce qui ne peut que mettre en valeur la position et les compétences du traducteur dans le travail de traduction.

Bien que l'inventaire des pratiques traductives ethnocentriques présenté par Berman dans *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain* m'ait plus haut servi d'exemple de théorie prescriptive, ce théoricien se situe souvent dans une perspective descriptive, puisque Berman prend Chateaubriand pour traducteur modèle. Ainsi, il se refuse à une critique des traductions qui juge négativement le texte traduit, mais pense une critique enrichissante et informée, marquée par une volonté d'amélioration de la traduction en général :

La critique est en son fond illustrative : illuminée par l'œuvre elle l'illumine à son tour [...]. Il appartient au critique, et d'éclairer le pourquoi de l'échec traductif (nous retrouvons là, d'une certaine manière, nos socio-sémio-critiques, mais sans leurs concepts et leur type de discours), et de préparer l'espace de jeu d'une retraduction sans faire le « donneur de conseils ». (Berman, 1995 17, c'est l'auteur qui souligne)

Berman désire donc s'éloigner des jugements dogmatiques, normatifs et prescriptifs, qui visent généralement à détruire plus qu'à construire. Le système d'évaluation qu'il élabore, et que j'exposerai plus loin, repose sur des considérations éthiques et poétiques, qu'il formule bien entendu après avoir décrit avec minutie les caractéristiques de la traduction analysée.

Il est certain que le portrait dessiné ici n'est pas exhaustif et ne reflète pas l'intégralité des mouvements au sein des théories descriptives. On remarque toutefois que ces théories sont caractérisées par un souci de communication entre les traditions littéraires, par la mise en avant de la description des mécanismes littéraires, sociaux et culturels à l'œuvre dans le monde de la traduction, soit sur un mode objectif, provenant de la linguistique, comme chez Mounin et Steiner, soit sur un mode subjectif, axé vers une appréciation littéraire, dans la lignée de Meschonnic et de Berman (Oseki-Dépré, 1999 97).

1.1.2.3 Les théories prospectives

Les théories prospectives, ou artistiques, mettent de l'avant la traduction comme un processus littéraire créatif. Oseki-Dépré note qu'ainsi « la traduction constitue une activité ouverte et, pourquoi pas, artistique » (Oseki-Dépré, 1999 97). De nombreux sous-courants

existent parmi les théories prospectives et leur objet d'étude est très souvent la poésie, réputée particulièrement difficile à traduire puisque sa forme et son fond sont intimement liés. Il est à remarquer que les théories prospectives se détachent du problème de la fidélité au texte original, puisqu'elles insistent sur le rôle créatif du traducteur. On y distingue plusieurs courants : le littéralisme, la traduction-recréation et la transcréation poétique.

Le courant littéraliste est, comme une partie des théories descriptives de la traduction, fortement inspiré de Châteaubriand. Non seulement ce dernier a-t-il décrit avec acuité les divers procédés à l'œuvre dans *Paradise Lost*, mais il s'est aussi permis de plier la langue française pour y faire entendre Milton. Dans une perspective prospective, ce type de littéralisme créatif cherche à faire communiquer l'essence de l'œuvre et celle de l'être humain, la traduction constituant un moyen d'atteindre, à travers l'amalgame et la correspondance des langues, la langue essentielle. Comme le fait remarquer Oseki-Dépré, « [l]e vrai traducteur est donc celui qui préserve l'intouchable et même pas transmissible, comme l'est la parole de l'écrivain dans l'original. » (Oseki-Dépré, 1999 103) Ce point de vue est fortement inspiré de l'essai de Benjamin intitulé « La tâche du traducteur » (Benjamin, 2000 244-262), qui y présente une vision essentialiste frisant le mysticisme. En continuité avec la pensée des romantiques allemands, Benjamin conçoit la traduction comme un enrichissement, non seulement de la langue d'arrivée, mais aussi de l'œuvre elle-même.

Moins marqué par des envolées philosophiques que le courant littéraliste, le courant de la traduction-recréation provient d'un questionnement pratique sur la traduction de la poésie. En effet, comme je l'ai mentionné, l'œuvre poétique présente une difficulté de traduction particulière par sa construction complexe, tant au niveau du fond que de la forme. Le traducteur doit alors récréer le poème dans la langue d'arrivée et, pour ce faire, il doit effectuer des choix qui entraînent nécessairement des pertes et des ajouts. D'après Oseki-Dépré, « la traduction poétique entraîne inévitablement un processus de création littéraire. Dans ce sens, la traduction peut être conçue comme une fonction spécialisée de la littérature. » (Oseki-Dépré, 1999 113). Dans les cas qui m'intéressent, on peut substituer à la traduction du texte poétique la traduction du vernaculaire noir américain et se demander comment les entorses à l'anglais standard peuvent être recréées par le traducteur. Comme le traducteur de poésie « sait que son poème doit aboutir au poème original » (Oseki-Dépré, 1999 113), le traducteur de *Black English* désire offrir à son lecteur l'effet de lecture, la particularité et l'engagement politique qui transparaissent dans l'original. Selon le courant de

la traduction-recréation, ce transfert ne peut se faire qu'en endossant pleinement le rôle de créateur littéraire qui est celui du traducteur.

Enfin, le courant de la transcréation poétique, dont l'exemple cité par Oseki-Dépré est Ezra Pound, consiste à traduire en toute liberté, comme l'auteur aurait écrit s'il l'avait fait dans la langue d'arrivée. Cette position suppose qu'il est possible pour le traducteur de se glisser dans la peau de l'auteur, de savoir ce qu'il aurait voulu dire, en transposant le contexte d'émergence dans la culture d'arrivée. Le problème posé par cette approche est le risque d'une traduction ethnocentrique, occasionnée par le détachement de l'œuvre de son contexte de création. En effet, le courant de la transcréation poétique repose sur la possibilité d'interpréter objectivement le texte original pour le refaire, mais en supposant qu'il aurait été écrit dans la langue d'arrivée. L'exemple de Pound est parlant, puisque cet homme de lettres a traduit de la poésie chinoise avec beaucoup de liberté, ce qui laisse à craindre une abondance de déformations de type colonialiste.

En résumé, les théories prospectives s'éloignent du critère de fidélité à *la lettre* pour adopter une fidélité à l'essence de l'œuvre : « L'intraduisibilité de la poésie – et son corollaire, la récréation poétique – met en évidence l'essence du fait littéraire. Qu'est-ce qui est intraduisible, en effet, sinon ce qui fonde la littérarité, soit le signe poétique? » (Oseki-Dépré, 1999 127) Les théoriciens prospectifs rejettent donc toute tentative de systématisation et de rationalisation, faisant valoir l'aspect artistique insaisissable de tout texte.

En somme, la traduction littéraire présente de nombreux défis, qu'on peut sans doute attribuer à la spécificité de l'œuvre d'art, son essence indéchiffrable, qu'elle soit imputée à l'inspiration mystique de son auteur ou à la complexité de la langue littéraire. Cette part insaisissable du texte littéraire, qui complique tant le travail de traduction en brouillant le code, est certainement présente dans les œuvres de Walker, Hurston et Sapphire, notamment par l'usage que ces auteures font de la langue vernaculaire noire américaine au sein d'un texte résolument littéraire.

1.2 Le vernaculaire noir américain

Le vernaculaire noir américain (VNA), souvent désigné en anglais sous les appellations *Black English* ou *African American English (AAE)*, est un dialecte dont les principaux locuteurs sont les Afro-Américains issus de l'esclavagisme. On le décrit souvent comme un

sociolecte, à savoir un dialecte propre à une communauté. Longtemps méprisé par les linguistes et pour eux synonyme de carence intellectuelle, il refait aujourd'hui surface dans les écoles, dans les médias et dans la littérature. Je présenterai ici son histoire, puis ses caractéristiques linguistiques et expressives, avant de me pencher sur sa fonction d'outil de prise de pouvoir chez les Afro-Américains, du triple point de vue sociolinguistique, littéraire et féministe.

1.2.1 Histoire et évolution du vernaculaire noir américain

Bien qu'il soit parlé par quatre-vingts pour cent des Afro-Américains (Méténier, 1998 9), il existe peu d'information sur les débuts de ce sociolecte, propre à une communauté d'esclaves privés d'histoire et d'identité. Il apparaît autour de 1620 avec les débuts de l'esclavagisme aux États-Unis, d'abord comme un pidgin, une forme linguistique rudimentaire dont l'usage est strictement fonctionnel. Puis, suivant un processus de créolisation, il devient progressivement un dialecte de l'anglais (Méténier, 1998 42-43). Dès le départ, il est très diversifié : « Les témoignages datant de l'esclavage montrent que chaque plantation avait son propre dialecte, à ce point distinct de tous les autres qu'il était possible de deviner, en entendant un esclave parler, à quelle plantation il appartenait. » (Méténier, 1998 15) Les esclaves étant isolés et souvent séparés de leur famille par les tractations entre planteurs, l'anglais, amalgamé à une pléthore de langues et dialectes, devient une langue de communication entre eux et avec les propriétaires. Comme le souligne Dillard, l'AAE naît de ce besoin de communiquer :

Although many of the slaves may not have had to relinquish their African languages immediately, they all found themselves in a situation in which they had to learn an auxiliary language in a hurry in order to establish communication in the heterogeneous groups into which they were thrown. (Dillard, 1972 74)

Ainsi, on retrouve des traces de nombreuses langues dans le *Black English* : français, hollandais et espagnol, langues européennes fréquemment parlées en mer et sur le continent africain, et wolof, *lingua franca* en Afrique de l'Ouest. Cela montre que les esclaves africains étaient en partie polyglottes, donc intelligents et aucunement stupides, comme les maîtres et les historiens l'ont parfois prétendu (Dillard, 1972 86). Avec le temps, le *Black English* s'uniformise, perdant peu à peu ses tournures africanisées pour se rapprocher de l'anglais standard. Pourtant, à cause de l'isolement social dans lequel vivent ses locuteurs avant et après l'émancipation, il se maintient et devient même un outil de résistance sociale,

comme on le verra plus loin. L'Église contribue à sa constitution et à sa préservation, comme on peut le voir dans la persistance de mots comme « brotha » et « sista », ainsi que dans l'apparition d'un vocabulaire élisabéthain inspiré de la Bible en traduction anglaise, la *King James Version* (Smitherman, 1994 8-9).

Jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, la plupart des chercheurs croient à une origine anglo-saxonne du vernaculaire noir américain, arguant qu'il s'agit d'une forme régressive d'anglais britannique, sans origine africaine (Méténier, 1998 23-24). Ils se basent sur des critères de carence intellectuelle : « Le lien entre langage et intelligence étant étroit, affirmer qu'une communauté utilise un système linguistique s'écartant du système standard risque d'être mal interprété. » (Méténier, 1998 10) Ces chercheurs avancent que les Afro-Américains sont aussi désavantagés dans l'apprentissage des langues par leur bouche et leurs lèvres volumineuses que par leur incapacité intellectuelle à apprendre autre chose qu'un dialecte, jugé inférieur à une véritable langue. Dillard mentionne d'ailleurs que les données disponibles pour la période précédant le XX^e siècle sont tellement entachées de racisme qu'il est difficile d'en discerner la véracité (Dillard, 1972 83-84). À quelques exceptions près, ce n'est que vers les années 1960-1970 qu'un nouvel essor intellectuel se fait sentir, notamment par la recherche d'africanismes, qui confirment alors l'origine africaine du *Black English*, jusqu'alors occultée par des siècles d'études racistes. Dillard, contrecarrant l'influence de linguistes racistes, ressent d'ailleurs l'incroyable besoin d'affirmer qu'il s'agit d'un langage humain : « In its change patterns, as in all other respects, we can see that Black English is normal human speech. » (Dillard, 1972 102-103) Toutefois, en plein *Harlem Renaissance*, alors qu'une élite afro-américaine se forme dans le New York des années 30, une anthropologue noire effectue un travail de pionnière en s'intéressant à la culture populaire afro-américaine.

1.2.2 Zora Neale Hurston : « *Characteristics of Negro Expression* »

Zora Neale Hurston publie le texte intitulé « *Characteristics of Negro Expression* » dans *Negro: An Anthology*, paru en 1934. Cet ouvrage est une réponse positive au *New Negro* d'Alain Locke, un intellectuel afro-américain très influent, et fait partie du vaste mouvement de revendication identitaire que fut le *Harlem Renaissance* (Wintz et Finkelman, 2004 877). Hurston y fait le portrait d'une douzaine d'aspects qu'elle juge caractéristiques de la culture afro-américaine. En somme, bien qu'entaché d'une part de racisme internalisé, ce texte

constitue une apologie de la négritude avant la lettre. De cette énumération, je retiendrai trois éléments : le drame, l'ornementation et le dialecte.

La première caractéristique exposée par Hurston est le drame (« Drama »), qu'elle identifie comme la cause du style imagé et de l'usage intensif de la métaphore chez les Afro-Américains. Elle mentionne : « Every phase of Negro life is highly dramatised. No matter how joyful or how sad the case there is sufficient poise for drama. » (Hurston, 1995 830) L'auteure donne comme exemple le jeu de séduction entre jeunes gens dans la rue, suffisamment clairement joué pour que personne ne puisse nier le drame qui se joue. D'un point de vue anthropologique, Hurston qualifie les Afro-Américains de « primitifs », qui utilisent les mots comme des actions :

Frequently the Negro, even with detached words in his vocabulary – not evolved in him but transplanted on his tongue by contact – must add action to it to make it do. So we have « chop-axe », « sitting-chair », « cook-pot » and the like because the speaker has in his mind the picture of the object in use. Action. Everything illustrated. (Hurston, 1995 830)

Cette manière de tout dramatiser est, selon Hurston, à la base de toutes les autres caractéristiques exposées dans son article, en commençant par l'ornementation.

Cette ornementation (« Will to Adorn ») est tout d'abord celle de l'espace : pour illustrer son propos, Hurston décrit une maison visitée dont les murs intérieurs sont couverts de journaux, de publicités, de vide-poches muraux redécouverts par la propriétaire et de nombreux autres ornements d'un goût douteux, comme une lithographie de la signature du traité de Versailles mettant en vedette une plume de marque Waterman. Comme le dit si bien l'auteure : « It was grotesque, yes. But it indicated the desire for beauty. [...] The feeling back of such an act is that there can never be enough of beauty, let alone too much. » (Hurston, 1995 833) Souscrivant à reculons aux thèses des linguistes de l'époque, qui ne reconnaissent pas l'africanité du dialecte afro-américain, Hurston revendique au nom de son peuple un apport dans l'ornementation de la langue, dans la métaphore et la comparaison, dans la double description et dans la migration de certains mots du nom vers le verbe et vice-versa. Voici quelques exemples tirés de son article : dans la catégorie des métaphores et comparaisons, nous retrouvons « one at a time, like lawyers going to heaven », « sobbing hearted »; pour les descriptions doubles, on peut mentionner « high-tall », « hot-boiling », « more great »; finalement, pour le changement de la nature des mots, on peut mentionner, d'un côté « I wouldn't friend with her », et de l'autre « she won't take a listen » (Hurston, 1995 832-833). Hurston termine cette partie de l'article en prenant pour exemple l'exubérance des

offices religieux dans les communautés afro-américaines, qui témoignent elles aussi d'une spécificité afro-américaine dans l'ornementation de la vie quotidienne. Elle mettra en scène ces caractéristiques culturelles dans ses romans, entre autres dans *Their Eyes Were Watching God*, dont j'analyserai la traduction vers le français au chapitre deux.

Hurston passe rapidement sur le dialecte afro-américain. Elle dénonce surtout la caricature qu'on en fait, affirmant qu'on ne trouve nulle part un noir qui dit : « Am it? » (Hurston, 1995 846). Les personnages d'Afro-Américains joués par des Blancs barbouillés de maquillage noir, alors monnaie courante dans le théâtre de rue, n'existent que dans la tête des auteurs et des comédiens et leur utilisation doit, selon Hurston, être combattue. L'auteure se penche aussi sur la prononciation des pronoms, « I » devenant « Ah », et « you » devenant « yuh », mentionnant la particularité suivante : « A pronoun as a subject is likely to be clearly enunciated, but slurred as an object. For example : "You better not let me ketch yuh." » (Hurston, 1995 846) Elle énumère aussi quelques particularités locales, comme l'ajout du « h » à « it », qui donne « hit », et le mot « if », qui est parfois prononcé « ef ». L'influence des linguistes racistes est encore ici visible, puisque Hurston attribue ces caractéristiques à une résurgence du vieil anglais, tout comme le « Ah » pour « I » serait causé par les lèvres inférieures protubérantes des Afro-Américains. L'auteure affirme qu'il faudrait tout un volume pour exposer les caractéristiques de l'AAE, un dialecte riche en variantes locales, et facile d'accès, puisqu'il suffit de descendre dans les rues de Harlem pour en entendre les sonorités. Les transcriptions qu'elle a présentées dans ses romans comme dans ses ouvrages savants ont contribué à la préservation du dialecte afro-américain et inspiré, un demi-siècle plus tard, l'œuvre de plusieurs auteures, telles Alice Walker et Sapphire, dont les romans et leurs traductions seront étudiés plus loin. Suivant les traces de Hurston, des linguistes ont travaillé à l'examen et à la valorisation du *Black English*, contribuant à la légitimation de cette part importante de la culture états-unienne.

1.2.3 Caractéristiques linguistiques du vernaculaire noir américain

De nombreux ouvrages recensent les caractéristiques linguistiques de l'AAE. Je privilégierai les études récentes, qui tentent d'adopter un point de vue non colonial pour l'étude de ce dialecte. Le livre de Lisa J. Green, *African American English: A Linguistic Introduction*, publié en 2002, constitue une référence fiable et complète en ce domaine. Je brosserai ici un portrait des principales caractéristiques qu'on peut retrouver dans les romans de mon corpus, sous les angles syntaxique, phonologique et intonatif. Ces éléments me

serviront par la suite en éclairant les aspects conservés ou perdus lors de la traduction française.

1.2.3.1 Aspects syntaxiques

Un premier élément qu'on remarque à la lecture d'un texte écrit en vernaculaire noir américain est la négation multiple. Green donne l'exemple suivant : « Bruce **don't** want **no** teacher telling him **nothing** about **no** books. » (Green, 2002 77, c'est l'auteure qui souligne). Contrairement à l'anglais standard, la répétition d'éléments négatifs ne rend pas le sens de la phrase positif, ces éléments ayant une fonction pléonastique, celle de mettre l'accent sur la négation déjà annoncée par le premier élément, ici le « don't » (Green, 2002 78). L'auteure affirme : « there is no limit on the number of negators that can be used » (Green, 2002 77), ce qui confirme le pouvoir emphatique de la répétition dans le VNA. Green mentionne un autre phénomène, l'inversion négative (« negative inversion »), qui est caractérisé par la présence en début de phrase d'un marqueur négatif, comme dans l'exemple suivant : « **Don't nothing** come to a sleeper but a dream. » (Green, 2002 78, c'est l'auteure qui souligne) Selon Labov, cité par Green (Green, 2002 80), l'inversion négative a une fonction affective et sert à marquer émotivement la voix du locuteur.

L'usage des verbes est aussi un élément qui distingue le *Black English* de l'anglais standard, surtout en ce qui concerne les auxiliaires. Green remarque d'abord : « A characteristic of AAE is that a single verb form may be used with both singular and plural subjects » (Green, 2002 38), une caractéristique qui peut toucher tous les verbes. Par exemple, on retrouvera aussi bien « I was » que « they was », et la deuxième personne du singulier (« you ») ne sera pas toujours marquée par un « s » final, déjà un écart par rapport à l'anglais standard. En ce qui concerne l'usage des auxiliaires, ces derniers peuvent apparaître sous de nombreuses formes, complètes, contractées ou altérées, ou bien ils peuvent tout simplement être absents, comme dans l'exemple suivant : « They \emptyset walking so fast. » (Green, 2002 40), où l'auxiliaire « are » manque à l'appel. S'il est présent, l'auxiliaire apparaîtra souvent sous une forme contractée : « 'a » pour « have », « gon' » pour « going to », « 's » pour « is », etc. Bien entendu, ces variations de la forme prise par l'auxiliaire dépendent généralement de la scansion de la phrase et des éléments mis en valeur par l'accentuation.

Une autre caractéristique du vernaculaire noir américain est l'existence des marqueurs aspectuels (« aspectual markers »), « be », « BIN » et « dən ». Leur étude est parfois rendue problématique par l'homophonie avec les verbes « be », « been » et « done ». Green remarque : « the verbal markers *be*, *BIN* and *dən* occur in specific environments in sentences and indicate a certain type of meaning » (Green, 2002 45). Tout d'abord, le « be » aspectuel marque une action habituelle, répétitive, comme dans l'exemple suivant : « She be telling people she eight », qui signifie « She is always telling people she's eight » (Green, 2002 48). Ensuite, le « BIN » aspectuel, qui est toujours accentué, décrit une situation qui, comme pour « be », a lieu habituellement, et qui, surtout, a lieu depuis longtemps. Par exemple, « John BIN running for ten minutes » signifie non pas « John has been running for ten minutes », mais bien « John started running for ten-minute stretches a long time ago and he still runs for ten-minute stretches » (Green, 2002 59). Finalement, le « dən » aspectuel décrit un état qui est maintenant terminé, comme dans « I dən pushed it. », qui signifie « I have (already) pushed it » (Green, 2002 60). Ces marqueurs aspectuels peuvent aussi être combinés sous les formes « be dən » et « BIN dən », la première désignant un événement ayant lieu habituellement et qui vient tout juste d'être terminé, la seconde désignant un événement ayant lieu habituellement et depuis longtemps, et qui vient tout juste de finir. Par exemple, « Boy, I make any kind of move, this boy **be dən shot** me » signifie « If I move, then this boy will shoot me », et « He **BIN dən** put that in there » veut dire « He put that in there a long time ago » (Green, 2002 66-67, c'est l'auteure qui souligne). On remarque que ces mots posent souvent problème par leur homonymie avec des mots provenant de l'anglais standard, ce qui donne lieu à une certaine incompréhension entre des locuteurs d'anglais standard et de VNA. De même, un traducteur qui n'aurait pas pris le temps de se familiariser avec les caractéristiques du *Black English* risquerait de commettre des erreurs d'interprétation importantes.

1.2.3.2 Aspects phonologiques

Plusieurs aspects phonologiques sont touchés dans l'AAE, et Green y consacre un chapitre. Premièrement, le VNA est marqué par une suppression des consonnes finales, souvent le « t », le « k » et le « d », comme dans les exemples suivants : « tes » pour « test », « des » pour « desk » et « han » pour « hand » (Green, 2002 107). Ces modifications de la prononciation s'appliquent même lorsque le mot est prolongé d'une terminaison : « push » pour « pushed », « frenly » pour « friendly », « spening » pour

« spending ». Deuxièmement, la phonologie du *Black English* est marquée par le dévoisement – c'est-à-dire la prononciation sans la vibration des cordes vocales – de certaines lettres, notamment le « b » qui devient « p », le « d » qui devient « t », et le « g » dur qui devient « k ». C'est un phénomène qui se produit toujours en fin de mot, comme dans « cap » pour « cab », ou « pick » pour « pig » (Green, 2002 116). Troisièmement, le son « th », voisé et non voisé, s'exprime de différentes manières dans la prononciation du VNA. Le « th » non voisé, comme dans « think », est transformé en « f » en milieu de mot (« Befelehem » pour « Bethlehem »), et en « f » ou « t » en fin de mot (« wif » ou « wit » pour « with »). Le « th » voisé, de son côté, se prononce « d » en début de mot (« dat » pour « that »), « v » en milieu de mot (« mova » pour « mother ») et « d » ou « v » en fin de mot (« bave » ou « bade » pour « bathe ») (Green, 2002 118-119). Quatrièmement, Green met de l'avant l'élision des « r » et des « l » liquides, comme dans « court » qui devient « cout » et « bell » qui devient « bea ». Les « r » et « l » suivent alors toujours des voyelles, et sont eux-mêmes voisés, pour finalement ressembler à des voyelles (Green, 2002 120). Cinquièmement, l'auteure remarque la très fréquente prononciation du son final « ing » en « in », « running » devenant « runnin » (Green, 2002 121-122).

1.2.3.3 Aspects intonatifs

En plus des cas cités ci-dessus, qui concernent principalement la prononciation de mots pris isolément, il existe des caractéristiques prosodiques du VNA qui permettent, comme le prouvent des études menées à cet effet (Green, 2002 124), de distinguer le locuteur de *Black English* alors même qu'il n'utilise pas les caractéristiques phonologiques mentionnées auparavant. En effet, des schémas d'intonation et de rythme particuliers déterminent le VNA. Parmi les caractéristiques exposées par Tarone, cité par Green, on retrouve les éléments suivants : un registre vocal plus large, surtout vers l'aigu, jusqu'au *falseto*, et des intonations aigües en fin de phrase dans un contexte informel, mais tombantes dans un contexte plus formel, caractéristique que l'auteure elle-même a observée lors de ses recherches (Green, 2002 126-132). Ces attributs expressifs, même s'ils sont difficiles à transcrire phonétiquement, peuvent toutefois être présents au sein du texte littéraire, notamment à l'aide de propositions incisives ou de descriptions entourant les dialogues.

Il sera intéressant de s'attarder, lors de l'analyse des romans à l'étude, à observer comment les trois auteures ont transcrit¹⁰ le *Black English*. L'écriture du VNA n'a été règlementée par aucune institution, et nul dictionnaire ne fait autorité en la matière. Les écrivains et les linguistes sont donc seuls bâtisseurs de l'aspect scriptural de ce dialecte, qui a été durant de nombreuses années parlé par une majorité d'analphabètes. On peut considérer que les auteurs sont aux prises avec des contraintes à la fois de lisibilité et de poéticité, ce qui peut différencier leur manière de l'écrire par rapport aux linguistes, qui font quelquefois appel à l'orthographe phonétique international. Par contre, peu importe la manière dont on l'écrit, l'AAE a une composante résolument politique, et son utilisation est synonyme de revendication pour les Afro-Américains de tout temps.

1.2.4 Le langage comme prise de pouvoir chez les Afro-Américains

Les linguistes ont longtemps affirmé que la pratique du VNA était simplement le signe d'une éducation lacunaire et d'une physionomie particulière, mais les chercheurs d'aujourd'hui soulignent de plus en plus l'importance de l'AAE dans l'affirmation politique et culturelle de la communauté afro-américaine. Aussi, des écrivains états-uniens ont depuis longtemps mis en scène dans leurs romans des personnages noirs, leur faisant parler des formes plus ou moins réalistes de VNA. De plus, l'utilisation marquée du *Black English* par certaines auteures féministes afro-américaines a une portée supplémentaire et a fait l'objet de quelques recherches.

1.2.4.1 Sociolinguistique du vernaculaire noir américain

Marcyliena Morgan s'est penchée sur le rôle du langage dans la construction des rapports sociaux chez les Afro-Américains. Elle y affirme la primauté de l'étude linguistique dans l'appréhension de la culture afro-américaine : « The study of African American language is the study of how people of African descent use language as a cultural resource that in turn represents, constructs and mediates social reality. » (Morgan, 2002 1) Le *Black English* est donc, selon Morgan, un élément qui garantit l'unité de la communauté afro-américaine, puisqu'elle s'est construite à travers l'usage de ce sociolecte.

¹⁰ Bien entendu, la représentation littéraire ne relève pas uniquement de la transcription; il s'opère chez l'auteur-e un travail de sélection qui reflète le projet d'écriture et le contexte de production et de réception. Voir Lane-Mercier (1989) à ce sujet.

Une autre fonction du VNA est certainement celle du témoignage : « It is the evidence that something has been silenced – and the only possibility of resolution is through language as a symbol of collective recognition that slavery, white supremacy and racism happened – whether we talk about it or not. » (Morgan, 2002 12) La pratique du sociolecte devient donc un devoir de mémoire, une manière de rappeler, en filigrane de toute conversation et de tout texte, l'horreur des siècles d'esclavage, ainsi que la situation encore difficile des Noirs aux États-Unis. Par sa seule présence, l'AAE affirme la survivance et la différence de cette communauté spoliée.

Les lieux de totalitarisme et de dénigrement, tels que les plantations du sud des États-Unis durant la période esclavagiste, mènent à l'apparition d'une contresociété et d'un contrelangage : « These institutions are cloaked and unseen by those in power. Thus they allow people a form of agency found in face-to-face encounters so that they can construct a system of communication [...] » (Morgan, 2002 22-23) Le VNA est donc le fruit d'un non-lieu et d'un non-dit : retranchés dans une existence où les droits les plus fondamentaux leur sont déniés, privés de toute reconnaissance, les esclaves noirs développent un langage et une culture propres qui leur permettent de former un contrepouvoir. C'est donc dès l'origine que le *Black English* revêt une forme politique et constitue une résistance contre l'hégémonie blanche.

Plus attachée aux faits de langage qu'à la chose littéraire, Morgan souligne l'apport de la culture hip-hop, qui utilise le VNA et reconnaît son pouvoir :

The speaker who relies on its most vernacular form represents his or her social world and the encroachments of racism and class inequities. The successful adult who claims an allegiance to standard, « good » speech uses language as proof that the escape from racism is successful and over. The teenager who confronts and confounds the world with language games and verbal usage that celebrates the dialect is recognizing its power. (Morgan, 2002 7)

Contrairement à ses prédécesseurs, qui voient dans l'AAE un témoignage du passé d'esclaves de la communauté afro-américaine, représentation qu'il est possible d'accepter en l'endossant ou de rejeter en la niant, l'adolescent appartenant à la culture hip-hop utilise les jeux de langage et met en évidence la puissance significative actuelle du sociolecte. On peut faire un lien entre cette pratique et la littérisation du VNA par certains auteurs, qui renforcent ainsi sa portée politique. Le processus en trois temps décrit par Morgan trouve certainement un écho dans les pratiques littéraires américaines, particulièrement, comme on le verra aussi plus loin, chez les féministes afro-américaines.

1.2.4.2 *Black English* et littérature

Les Noirs faisant partie depuis les débuts de la colonisation du paysage social américain, de nombreux écrivains des États-Unis ont mis en scène dans leurs romans des personnages noirs, et ont du même fait littérisé le VNA. Judith Lavoie, dans *Mark Twain et la parole noire*, en fait état pour ce qui est des auteurs blancs :

Chez des auteurs comme Hugh Henry Brackenridge [...], James Fenimore Cooper [...], William Gilmore Simms [...], John Pendleton Kennedy [...] et Thomas Nelson Page [...], le personnage noir incarnait la figure de l'esclave heureux, docile et souvent imbécile. L'histoire était généralement narrée par un blanc qui parlait un langage châtié, ce qui instaurait du même coup un rapport de place visant à inférioriser le personnage noir, dont les répliques faisaient état d'une transcription phonétique ridicule. Ainsi, dans la très grande majorité des cas, les auteurs blancs parodiaient le personnage noir, provoquant ainsi une attitude condescendante de la part du lecteur. (Lavoie, 2002 18)

Les auteurs mentionnés par Lavoie sont bien entendu des hommes provenant des classes supérieures blanches de la société; ils sont juge, secrétaire d'état, ambassadeur, fils ou frère de sénateur, des hommes de pouvoir qui ont utilisé le VNA pour illustrer l'infériorité de la « race noire ». Par contre, la situation dénoncée par Lavoie ne reflète pas la totalité des œuvres qui littérisent ce sociolecte. Au sujet de Mark Twain, l'auteure affirme : « Nous posons que l'utilisation du *Black English* dans *Huckleberry Finn* participe d'une double visée : donner un statut littéraire à la parole noire et revendiquer l'humanité de Jim. » (Lavoie, 2002 18) Les trois romans qui seront analysés dans les chapitres suivants témoignent d'une même volonté, celle de littériser le VNA et d'humaniser les Afro-Américains, sans toutefois les blanchir. Sauer affirme que la véritable littérisation de l'AAE est l'apanage des auteurs noirs :

It is only black authors such as Alice Walker [...] who have used Black English in a serious context and as the language of the narrator, thus raising Black English to the status of a literary language. The use of Black English by black authors in recent times probably reflects the blacks' new self-assuredness since the 1960s, who have wanted to express their own culture and experience in their own language. (Sauer, 1994 125)

Le théoricien exprime en quelques mots toute l'importance de la littérisation du VNA par des auteurs noirs comme Alice Walker. Elle est la cristallisation, par ses racines linguistiques et culturelles, de l'affirmation grandissante des Afro-Américains dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Karla Holloway, qui a consacré un livre à l'œuvre de Hurston, fait cette remarque à propos de l'usage du dialecte :

Finally, we learn how dialect can accomplish for language what poetry accomplishes for prose. In the same manner that a line of poetry loses force, beauty and its concise construction and imagery when translated into prose, dialect loses those qualities when translated into the standard. Dialect and poetry both intensify. Their adornment and special structures are their speakers' conscious manipulations of language to render their experiences as they have felt them. It is a mimetic act—an effort to re-create, through the word, the experiences of a culture. (Holloway, 1987 97)

Comme la poésie met en jeu la prose, le dialecte met en jeu le langage standard et témoigne d'une appartenance à une culture ainsi que d'une profonde subjectivité. C'est la différence par rapport à la norme qui permet le développement d'une véritable richesse linguistique. Sans toutefois se référer à la traduction interlinguale, qui fera l'objet de mon analyse dans les chapitres suivants, l'auteure nous met aussi en garde contre une traduction intralinguale qui ferait perdre au dialecte sa force vitale, essentielle pour l'œuvre littéraire.

1.2.4.3 L'utilisation du vernaculaire noir américain par les féministes noires

Nous avons vu que le *Black English* constitue un outil d'autoaffirmation pour la communauté noire américaine, et que son usage littéraire peut aussi servir cette cause, puisqu'il renforce la communauté, ainsi que son sociolecte, grâce à sa puissance de représentation. Mae Gwendolyn Henderson, avec l'article « Speaking in Tongues », franchit une étape supplémentaire en mettant en évidence la spécificité de la littérature féministe noire américaine, dont font partie les œuvres de Hurston, Walker et Sapphire :

What I propose is a theory of interpretation based on what I refer to as the « simultaneity of discourse », a term inspired by Barbara Smith's seminal work on black feminist criticism. This concept is meant to signify a mode of reading which examines the ways in which the perspectives of race and gender, and their interrelationships, structure the discourse of black women writers. Such an approach is intended to acknowledge and overcome the limitations imposed by assumptions of internal identity (homogeneity) and the repression of internal differences (heterogeneity) in racial and gendered readings of work by black women writers. (Henderson, 1990 117)

L'intersection entre la négritude et la féminité des écrivaines noires américaines permet de concevoir différemment leur identité multiple, qu'il n'est pas possible de réduire à un rapport binaire : « What is at once characteristic and suggestive about black women's writing is its interlocutory, or dialogic, character, reflecting not only a relationship with the "other(s)", but an internal dialogue with the plural aspects of self that constitute the matrix of black female subjectivity. » (Henderson, 1990 118) S'appuyant sur Bakhtine, Henderson explore le concept de polyphonie à la lumière de la littérature féminine noire américaine, qui s'exprime à travers un sociolecte noir et féminin. Il est intéressant de remarquer que les trois romans à

l'analyse présentent des récits féminins à la première personne et en *Black English*. L'usage culturel et politique du VNA se double, dans les cas qui nous intéressent, d'une revendication féministe où les auteures cherchent, à l'image de Twain tel que décrit par Lavoie, à marquer l'humanité des femmes noires américaines, leur droit d'exister et d'exprimer leur identité. De plus, la prise de parole, contrairement à une description qui proviendrait de l'extérieur, revêt avec l'AAE une signification particulière. La littéarisation du VNA par des écrivaines féministes noires américaines est donc à l'intersection de plusieurs luttes et revendications autant politiques que culturelles, puisqu'elles concernent la situation de sujets opprimés par une double servitude. C'est la voix des dominées qui est donnée à entendre dans les œuvres de Hurston, Walker et Sapphire, et qui a été traduite par Brodsky, Perrin et Carasso. Rendre la portée politique de ce cri de la communauté brimée est un défi de taille qui demande une posture particulière. En effet, pour ces traductrices et traducteur blancs occidentaux, de surcroît européens, le risque est d'adopter, volontairement ou non, un point de vue colonisateur aux accents faussement tolérants, sinon racistes.

1.3 La traduction du vernaculaire noir américain

Quelques chercheurs ont examiné depuis une vingtaine d'années la traduction du VNA. Bien entendu, des textes comptant des segments en *Black English* ont été traduits depuis bien longtemps, mais l'étude de cette traduction a pris une nouvelle tournure lorsqu'il s'est agi de textes écrits par des Afro-Américains, car le risque d'ethnocentrisme s'est alors accru. En effet, la position traductive étant généralement occupée dans le monde francophone par des Européens blancs, le risque de produire une traduction tendancieuse aux accents racistes est plus important. Quatre textes permettront de mieux saisir les enjeux de la recherche actuelle, afin de pouvoir aller plus loin dans cette réflexion. Deux voies s'en dégagent : d'un côté, Vidal et Lavoie défendent une traduction qui recourt au créole, de l'autre, Brodsky et Izgarjan prônent une approche créative, cherchant à recréer en français les caractéristiques du VNA.

1.3.1 La solution créole : Vidal et Lavoie

Visiblement attachés au réalisme et à la représentation de l'aspect historique du VNA, Bernard Vidal et Judith Lavoie suggèrent de substituer au Black English un français créolisé. L'idée est intéressante, puisque le *Black English* est un dialecte qui est lui aussi issu d'un

processus de créolisation, comme le montrent les auteurs de « The African Character of African American Language: Insights from the Creole Connection » (Williams, 2005 [1990]). Cette parenté dans la formation du dialecte comme dans l'identité des locuteurs, des esclaves d'origine africaine en l'occurrence, renforce la position de Vidal et de Lavoie, bien que les deux chercheurs diffèrent par les sources qu'ils offrent pour construire ce créole français. Une telle posture situe ces deux auteurs dans les théories descriptives de la traduction, puisqu'ils tiennent à offrir au lecteur une traduction fidèle à la lettre, en recréant en français le contexte sociohistorique du texte original.

1.3.1.1 « Le vernaculaire noir américain : ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », de Bernard Vidal

Vidal aborde dans son article les problèmes liés à la traduction des textes de Hurston et de Walker. Par contre, ce texte ayant été écrit avant la traduction du roman de Hurston par Brodsky et la publication de *Push*, l'auteur n'a pas l'avantage de pouvoir comparer les traductions de ces romans. Vidal structure donc son article avec une opposition vive à la traduction de Walker par Perrin, qu'il juge annexionniste, car elle efface la négritude du personnage et gomme la revendication culturelle et politique :

[...] face au vernaculaire noir américain (VNA) la plupart des traducteurs ne voient qu'une seule alternative : l'argot ou le patois. [...] Or, nous soutenons que de tels choix constituent une fausse représentation; qu'ils neutralisent en les déviant les enjeux engagés par les écrivains dans leur langue d'origine; qu'ils entérinent une fois de plus la conception de l'étranger comme un lieu qu'il convient de rapatrier, dans l'acte de traduction, par l'effacement de toute distance culturelle et la promotion de l'identité. (Vidal, 1994 168)

À la recherche d'un équivalent, Vidal se penche sur le cas du français esclavagiste : « Car langue esclavagiste, le français le fut certainement. Mais à la différence de l'anglo-américain, qui a vu les sabirs et créoles issus de son métissage prendre souche puis évoluer sur son propre territoire, le français, lui, a vécu son métissage à distance [...] » (Vidal, 1994 192) La piste africaine étant malheureusement pratiquement absente, il propose plutôt une traduction s'inspirant des créoles à base française, inspiré d'un lexique d'un créole français du XIX^e siècle. Il donne en fin d'article un court lexique, où « mon homme » devient « mo nomme », « tout le monde » devient « tout moune », « quand il est né » devient « quand li nain », etc.¹¹ Ces exemples illustrent la difficulté liée à la lisibilité d'un texte écrit ainsi, en plus de provenir

¹¹ L'extrait est reproduit en entier plus loin, dans le cadre de l'analyse de la traduction de *The Color Purple* (voir la sous-section 3.2.2).

d'une langue qui n'existe plus, un parler ancien ayant cessé d'évoluer depuis plus d'un siècle et qui n'est actualisé par aucun locuteur. Pourtant, Lavoie offre une réflexion intéressante sur la possibilité du recours à un français créolisé pour la traduction du *Black English*.

1.3.1.2 *Mark Twain et la parole noire*, de Judith Lavoie

Le livre de Lavoie, une étude comparative où l'auteure fait appel à deux traductions du roman *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, offre une réflexion poussée sur la traduction du VNA et sur le statut des personnages noirs dans la tradition romanesque américaine. Lavoie isole l'ironie comme stratégie dominante pour la construction du personnage de Jim dans le roman. Elle fait ici le portrait des stratégies des différents traducteurs :

Les options retenues par Hughes ont pour résultat de saboter le message ironique de Twain, de le nettoyer de ses accents anticonformistes, de le transformer en un discours réactionnaire et colonialiste. [...] la traduction de Nétillard réitère, à l'aide de moyens linguistiques dans certains cas plutôt conservateurs, dans d'autres, novateurs, un contenu idéologique contestataire. Son texte traduit tend à maintenir le projet de départ (et parfois même à l'accentuer), pour présenter une image non ridiculisante du personnage de Jim, dont les qualités discursives demeurent le véhicule d'une pensée logique, d'une autonomie et d'une affection certaines. (Lavoie, 2002 16)

Par contre, si l'auteure semble plus satisfaite de la seconde traduction que de la première, elle déplore l'absence du recours au créole : « Sauf Nétillard, qui n'a que parcimonieusement ponctué son texte d'expressions à consonance créolisante, les traducteurs français de *Huckleberry Finn* [...] n'ont pour ainsi dire pas recouru aux possibilités langagières offertes par le français créolisé pour traduire le *Black English*. » (Lavoie, 2002 193) Dans un chapitre intitulé « Pour la création d'une parole noire en français », Lavoie suggère l'utilisation d'un français créolisé pour la traduction du *Black English* :

Le créolisé n'est pas un *équivalent* du *Black English*, il reste que les traducteurs d'œuvres américaines où est représenté ce sociolecte pourraient s'inspirer ou bien des lexiques, glossaires, dictionnaires créole-français ou bien des romans caribéens d'expression française qui affichent une certaine parole noire. (Lavoie, 2002 194)

Sans fournir d'exemples concrets, l'auteure propose donc de prendre pour exemple les romans des écrivains caribéens Jacques Roumain et Patrick Chamoiseau pour constituer un équivalent créolisé du VNA, avançant qu'il s'agirait alors de présenter en préface la démarche adoptée afin d'informer le lecteur des libertés prises par le traducteur. Tout comme pour Vidal, on peut se demander s'il est approprié de faire appel à ce substitut, puisque l'histoire coloniale de la France n'est pas celle des États-Unis et que ce rapprochement

pourrait aboutir à une dénaturation de la parole afro-américaine. L'approche créative peut alors sembler plus appropriée pour la traduction de l'AAE.

1.3.2 La traduction créative : Brodsky et Izgarjan

Contrairement à Vidal et à Lavoie, Françoise Brodsky et Aleksandra Izgarjan croient malavisé d'avoir recours à un dialecte, à un patois ou à un argot existant pour traduire le *Black English*. En effet, elles affirment que l'usage d'un tel substitut peut fausser la perception du lecteur en lui proposant un univers fictionnel incohérent, où une jeune femme noire du fond de l'Alabama parle l'argot parisien ou le petit nègre. De plus, le standard langagier est beaucoup plus institutionnalisé en français qu'en anglais, et ses dialectes sont trop souvent méprisés, ce qui fausse l'analogie. Brodsky et Izgarjan proposent donc de recréer dans la langue d'arrivée les déviations grammaticales et syntaxiques du VNA, leur approche s'apparentant alors aux théories prospectives de la traduction, qui envisagent la traduction comme une recreation.

1.3.2.1 « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston », de Françoise Brodsky

L'article de Brodsky est particulièrement intéressant et pertinent, puisqu'il émane de la traductrice attitrée de Hurston. Elle y développe l'hypothèse selon laquelle la traduction du vernaculaire noir américain « exige une plus grande créativité » (Brodsky, 1996 165). Dans un premier temps, elle brosse le portrait de Hurston, première femme anthropologue noire et écrivaine, et la situe par rapport au *Harlem Renaissance*, mouvement intellectuel noir des années 30. Ensuite, Brodsky détaille son travail de traductrice; elle insiste sur la créativité dont doit faire preuve le traducteur, tout en s'efforçant de reproduire la manière propre à l'auteure de transcrire le *Black English* :

Il faut donc s'inspirer du texte original, se laisser guider par son rythme et faire confiance à sa propre intuition, à son sens de la langue pour se lancer dans un travail de recreation, un texte « à la manière de... » où, par un système de compensation ou de déplacement, on utilisera des allitérations, certes, mais pas nécessairement au même endroit, on rythmera ses phrases, mais en tenant compte des contraintes de la langue française afin de restituer, si faire se peut, la discrète mélodie du texte original. (Brodsky, 1996 169)

Comme Vidal, Brodsky refuse toute traduction qui aurait recours à un patois français : « Pour ce qui est des dialogues, écrits phonétiquement, il était bien entendu exclu de se rabattre sur un dialecte français genre berrichon ou auvergnat, petit-nègre ou argot parisien. » (Brodsky,

1996 171) Elle met donc de l'avant une approche créative de la traduction, proche des théories prospectives décrites par Oseki-Dépré. En outre, Brodsky souligne la spécificité du texte de Hurston et son intérêt pour les théories de la traduction :

Les ouvrages de Zora Neale Hurston se prêtent particulièrement bien à une discussion des problèmes que soulève la traduction du Black American parce qu'elle-même s'est livrée à un travail approfondi de transcription des différents sociolectes noirs, transcription qu'elle contraste, au sein du même livre, avec une narration en « bon » anglais. (Brodsky, 1996 174)

Il n'est pas étonnant que beaucoup de chercheurs se soient penchés sur ses textes pour appréhender le *Black English* et sa traduction, puisque l'œuvre de Hurston témoigne du travail de toute une vie pour mettre au jour la culture noire américaine et sa spécificité.

1.3.2.2 « On the "untranslatability" of African American Vernacular English », d'Aleksandra Izgarjan

L'article d'Izgarjan, dont les conclusions sont difficiles à interpréter puisqu'il a trait à la traduction du VNA vers le serbe, aborde cette problématique en s'interrogeant sur la possibilité d'une traduction du *Black English*. Izgarjan fait la remarque suivante au sujet de certains théoriciens qui se sont penchés sur la question : « Others [...] have held that linguistic form may be translatable (perhaps with difficulty) but that the "cultural" content of what is written may be impossible to accurately translate. » (Izgarjan, 1999 156) Selon ces chercheurs, la langue peut donc être traduite, contrairement à la culture, qui n'est pas transférable.

Prenant le parti de ceux qui affirment qu'une telle traduction est réalisable, l'auteure tente de mettre en place une méthodologie qui permet d'appréhender la traduction : « The question is, must these important differences be lost when we attempt a translation into another language (for example Serbian) or is there some effective strategy by which we can translate such dialectal prose, preserving its important differences? » (Izgarjan, 1999 156) Pour l'analyse de la traduction littéraire, Izgarjan propose une grille en quatre points : contenu, forme, culture et contraste. La traduction du VNA s'inscrit principalement dans la dernière catégorie, puisque l'utilisation d'un dialecte construit un effet de contraste avec la langue standard : « Given a nonstandard dialect of a language, a translation which preserves the contrastive properties of the original will have to preserve certain crucial differences between the nonstandard text and other texts written in the prose of the standard dialect of

the language. » (Izgarjan, 1999 157) La difficulté consiste donc à recréer ce contraste dans la langue d'arrivée.

Izgarjan fait ensuite la critique de plusieurs traductions existantes, à partir de textes de James Baldwin (*Go Tell It on the Mountain*, 1953), Alice Walker (*The Color Purple*, 1982) et Toni Morrison (*The Bluest Eye*, 1972). L'auteure s'oppose à ces traductions, qui contiennent des éléments, grammaticaux ou syntaxiques, de dialectes croate et bosniaque. Tout comme Vidal et Brodsky, elle craint que l'usage d'un de ces dialectes, associés à une classe inférieure et peu éduquée, à l'image de l'argot parisien, rabaisse les personnages. Suivant la même ligne de pensée que Brodsky, elle suggère une solution créative : « A possible way out may be for the translator to create a completely new language based on a standard language but with the syntactic rules transferred from AAVE. » (Izgarjan, 1999 165-166) Cette position, qui est aussi celle de Berman, se situe à la frontière des théories descriptives et des théories prospectives : sans oser réinventer l'œuvre, une telle traduction réinvente la langue d'arrivée et en bouscule les normes, au même titre que le sociolecte original.

1.3.3 La traduction ethnocentrique

Dans le livre *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, un recueil d'essais sur la traduction, Berman consacre un chapitre à la traduction ethnocentrique, qu'il dénonce vigoureusement. Il définit le concept ainsi : « Ethnocentrique signifiera ici : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture. » (Berman, 1999 [1985] 29) L'ethnocentrisme est donc ce principe qui consiste à tout ramener à la culture de réception. Par exemple, un traducteur ethnocentrique peut adapter le texte sur lequel il travaille aux mœurs du lectorat pour lequel il traduit en supprimant ou en modifiant des passages jugés immoraux.

La traduction ethnocentrique s'appuie donc sur la supériorité et l'immuabilité de la culture et de la langue vers lesquelles on traduit : « fondée sur la primauté du sens, elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler » (Berman, 1999 [1985] 34). Par conséquent, elle est caractérisée par une très grande normativité, comme le remarque Berman lorsqu'il affirme que « la traduction doit être écrite dans une langue *normative* – plus normative que celle d'une œuvre écrite directement dans la langue traduisante » (Berman, 1999 [1985] 35). En réaction à

l'Étranger, la culture d'arrivée se campe plus fermement dans ses canons. Cette pratique donne lieu à de nombreuses déformations, que l'auteur explicite dans le chapitre suivant de son ouvrage.

Les déformations décrites par Berman « concerne[nt] au premier chef la traduction ethnocentrique [...], où le jeu des forces déformantes s'exerce librement, étant pour ainsi dire sanctionné culturellement et littérairement » (Berman, 1999 [1985] 49). Berman déplore que cette manière de faire semble pour beaucoup inévitable et difficile à repérer, puisqu'elle est caractérisée par le Même. C'est pourquoi il schématise le phénomène : « Cette analytique part du repérage d'un certain nombre de tendances déformantes, qui forment un tout systématique, dont la fin est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du "sens" et de la "belle forme". » (Berman, 1999 [1985] 52) En effet, afin de satisfaire aux normes rigoureuses de la culture d'arrivée, les traducteurs recourent à plusieurs types de transformations.

D'abord, la *rationalisation* consiste à rendre plus linéaire le texte de l'original, en changeant l'ordre des phrases, des mots, des idées, ou en rendant le texte plus abstrait que dans la langue de départ. Ensuite, la *clarification*, qui découle comme la rationalisation d'une certaine surinterprétation par le traducteur, consiste à augmenter le degré de précision des mots, ce qui rend leur sens plus univoque. L'*allongement*, que Berman considère inévitable, fait en sorte que le texte traduit est toujours plus long que l'original. L'*ennoblissement* consiste à utiliser des mots appartenant à un niveau de langue supérieur, ou à traduire différemment un mot répété à plusieurs reprises. L'*appauvrissement qualitatif*, inévitable et difficile à contrer, présente la disparition d'une richesse sonore du mot, alors que l'*appauvrissement quantitatif* consiste à perdre dans la traduction le foisonnement lexical de l'œuvre originale. Au final, l'*homogénéisation*, résultante de toutes les tendances précédentes, est l'uniformisation, sur tous les plans, du texte traduit (Berman, 1999 [1985] 53-60).

Ensuite, Berman note la *destruction des rythmes*, notamment par l'ajout et la suppression de signes de ponctuation ou encore d'allitérations. La *destruction des réseaux signifiants sous-jacents* découle quant à elle d'une interprétation insuffisante du texte original par le traducteur, ce qui mène à la disparition de certains niveaux d'analyse. De même, la *destruction des systématismes*, qui paradoxalement résulte de tendances homogénéisantes, renvoie à une perte sur le plan syntaxique, lorsque la présence constante de certains temps

de verbe et de certains types de phrase est perdue dans la traduction. La *destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires* – tendance déformante qui concerne en premier lieu le sujet du présent mémoire –, provient d'une mauvaise gestion des niveaux de langue, comme je l'expliquerai plus loin. La destruction des locutions, qui découle d'une fausse équivalence entre les expressions figées, peut donner lieu à des absurdités, surtout si les locutions en question comportent des allusions à des lieux ou à des événements propres à l'histoire d'un peuple. Finalement, le risque d'effacement des superpositions de langues survient lorsqu'il s'agit de traduire une œuvre qui comporte des passages dans la langue d'arrivée, ceux-ci se trouvant noyés dans la traduction¹² (Berman, 1999 [1985] 61-68).

La déformation qui m'intéressera en premier lieu est bien entendu la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires. Comme l'indique son appellation, cette pratique peut s'opérer soit par soustraction, soit par substitution. La destruction des réseaux langagiers vernaculaires consiste à traduire l'entièreté du texte en langue normative, à en aplanir le contraste. L'autre déformation dénoncée par Berman est la suivante :

Traditionnellement, il existe une manière de conserver les vernaculaires en les *exotisant*. L'exotisation prend deux formes. D'abord, par un procédé typographique (les italiques), on *isole* ce qui, dans l'original, ne l'est pas. Ensuite – plus insidieusement –, on « en rajoute » pour « faire plus vrai » en soulignant le vernaculaire à partir d'une image stéréotypée de celui-ci. (Berman, 1999 [1985] 64, c'est l'auteur qui souligne)

C'est précisément ce à quoi s'opposent Brodsky et Izgarjan, qui craignent une ridiculisation des personnages par l'usage de langues vernaculaires existantes. Berman argumente ainsi : « Malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. [...] Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original. » (Berman, 1999 [1985] 64) Il ne serait donc pas indiqué, selon lui, de remplacer le VNA par un français créolisé. Par contre, l'approche proposée par Vidal et Lavoie ne saurait être rejetée aussi radicalement, puisqu'ils présentent – comme on le verra dans les prochaines sections – un projet de traduction qui peut se révéler valable.

Cette description des tendances déformantes de la traduction ethnocentrique clôt le tour d'horizon théorique nécessaire à l'étude des traductions du vernaculaire noir américain. Je me pencherai, dans le deuxième chapitre du présent mémoire, sur la traduction du roman *Their Eyes Were Watching God*, de Zora Neale Hurston, faite par Françoise Brodsky et publiée sous le titre *Une femme noire*.

¹² On pense immédiatement à l'inévitable « * En français dans le texte ».

CHAPITRE II

DE *THEIR EYES WERE WATCHING GOD*, DE ZORA NEALE HURSTON, À *UNE FEMME NOIRE*, DE FRANÇOISE BRODSKY¹³

I love the way Janie Crawford
left her husbands
the one who wanted to change her
into a mule
and the other who tried to interest her
in being a queen.
A woman, unless she submits,
is neither a mule
nor a queen
though like a mule she may suffer
and like a queen pace the floor.
(Walker, 1984 [1979] 18)

2.1 Présentation du roman, de l'auteure et de la traductrice

En 1937, au plus fort du *Harlem Renaissance*, paraît le roman de Zora Neale Hurston, intitulé *Their Eyes Were Watching God*. Ce récit est celui de Janie, descendante d'esclaves, qui raconte sa vie mouvementée à son amie Pheoby. Née dans l'arrière-cour d'une famille blanche aisée, élevée par sa grand-mère, Janie ne découvre que tardivement, grâce à une photographie, qu'elle est différente des autres. Mariée jeune par cette aïeule soucieuse de son avenir à un fermier paresseux, Janie s'enfuit rapidement au bras d'un nouveau mari, un homme influent, commerçant et maire d'une ville noire. La beauté de Janie et sa peau claire font d'elle un ornement qui doit, selon son entourage, être silencieux. Après la mort de son deuxième mari, Janie, peu désireuse de mener l'existence d'une veuve respectable, décide de partir avec Tea Cake – P'tit-Four dans la traduction – et vit auprès de lui des aventures excitantes. Ils travaillent alors tous deux dans les marécages inondables du sud de la Floride

¹³ Les premières pages du roman et de sa traduction sont reproduites en annexe A.1.

et affrontent un ouragan lors duquel l'amant succombe à la morsure d'un chien enragé. C'est au retour du Bourbier que Janie raconte, depuis l'enfance, son histoire à Pheoby, pendant une languide soirée d'été.

Le roman de Hurston est ainsi construit de retours en arrière, pour l'essentiel narrés par le personnage principal, dans une langue fortement marquée par l'accent du Sud. Ainsi, malgré ce qui paraît d'abord être une narration omnisciente – notamment à la lecture de l'incipit du texte –, le lecteur a principalement affaire à un roman-témoignage, où la prise de parole est un élément fondamental. Une analyse méthodique de la traduction de *Their Eyes Were Watching God* me permettra d'évaluer à quel point la revendication culturelle et politique de Hurston, cristallisée par l'usage du VNA, a été transmise au lecteur francophone par le travail de Françoise Brodsky.

2.1.1 *Their Eyes Were Watching God*, roman phare d'une précurseure

Deux thèmes traversent tous les textes de Hurston : la mise en valeur de la culture noire américaine, notamment grâce à l'usage du *Black English*, et la lutte pour l'émancipation des femmes de cette communauté, dont l'auteure associe le rôle traditionnel à celui d'une mule¹⁴. Le récit de la vie de Janie a passionné de nombreux critiques littéraires – surtout afro-américains –, qui ont étudié le roman d'Hurston sous différents angles, investiguant tout particulièrement ses aspects linguistiques et féministes.

2.1.1.1 Langage et affirmation

Le roman *Their Eyes Were Watching God* est reconnu pour être, tout comme le travail anthropologique de Hurston, un reflet authentique de la culture et du langage de la communauté afro-américaine de la première moitié du XX^e siècle : « Zora Neale Hurston, for example, who felt concerned that whites just did not know who black were, chose to reconstruct figures of "the folk" in her novels. » (Carby, 1990 78) Hurston s'intéresse à l'homme de la rue, aux gens qui soutiennent et diffusent, sans même en être conscients, la culture afro-américaine. C'est dans un souci de refléter de manière réaliste et positive la vie des Afro-Américains de la classe laborieuse qu'Hurston les met en scène dans ses romans et dans ses écrits anthropologiques. La langue est un élément important de son œuvre, comme nous l'avons vu dans son texte intitulé « Characteristics of Negro Expression » :

¹⁴ Voir *Mules and Men* (1935).

Her note in *Negro* that the dialect appears and sustains itself because the language of the West has such sterility that it cannot contain the adorned consciousnesses of black folk is an affirmation of the linguistic power that she understands exists within this dialect. It is, as well, an affirmation of the power she saw in herself, a speaker of the dialect. (Holloway, 1987 115)

Ainsi, le simple fait de parler le dialecte afro-américain est pour Hurston une affirmation de soi, mais aussi, puisque le VNA est par essence intimement lié au groupe qui le parle, une affirmation de la puissance de toute la communauté noire américaine. Le dialecte et la voix sont donc des éléments étroitement liés chez l'auteure : « Hurston's greatest accomplishment remains her extraordinary command of language, her success in dramatically transforming the uses of literary "dialect" and its relation to narrative voice. » (Hutchinson, 2004 60) Selon Carby, Holloway et Hutchinson, l'usage du dialecte dans l'œuvre de Hurston est donc indissociable d'une affirmation culturelle des Noirs américains.

Dans *The Signifying Monkey*, Henry Louis Gates construit sa théorie du *speakerly text* à partir du roman de Hurston, qu'il considère comme une œuvre fondatrice :

Hurston's text is the first example in our tradition of « the speakerly text », by which I mean a text whose rhetorical strategy is designed to represent an oral literary tradition [...]. The speakerly text is that text in which all other structural elements seem to be devalued, as important as they remain to the telling of the tale, because the narrative strategy signals attention to its own importance, an importance which would seem to be the privilege of oral speech and its inherent linguistic features. (Gates, 1988 181, c'est moi qui souligne)

Selon Gates, le *speakerly text* est une œuvre littéraire qui, outre la signification liée aux différents éléments du récit habituellement étudiés par les critiques, met l'accent sur ses propres stratégies narratives, notamment à l'aide de tournures orales, comme celles du *Black English*. Gates considère que cette caractéristique est représentative de la culture noire américaine, qu'on distingue par sa tradition orale forte, où les jeux de langage sont des jeux de pouvoir. On retrouve chez Hurston des exemples de « signifyin' », ou « playin' the dozen », une joute verbale où les adversaires rivalisent d'insultes et d'images hyperboliques, en plus, bien entendu, d'une présence incontestable du VNA et d'une mise en valeur de l'acte narratif par la présence de récits rapportés. Dans ces récits où l'accent est mis sur le langage, Hurston nous présente la longue quête d'émancipation de Janie, une femme noire.

2.1.1.2 Une voix pour les femmes afro-américaines

Gates lie l'usage de l'AAE à l'émancipation du personnage principal : « [...] for Hurston the search for a form of narration and discourse, indeed the search for a black formal language

itself, both defines the search for the self and is its rhetorical or textual analogue. » (Gates, 1988 192) En effet, affirmer sa différence en s'exprimant dans un sociolecte non seulement lie le locuteur à sa communauté, mais lui permet aussi de manifester sa propre altérité à la fois par rapport aux Blancs et aux hommes. On ne peut donc pas considérer le choix d'un personnage féminin comme fortuit. En mettant en scène le discours d'une femme noire, doublement minoritaire par sa race et son sexe, Hurston trace la voie et revendique l'accession à la parole pour toutes les Afro-Américaines : « Rather, her speech (as a character), as well as Hurston's (as a novelist), is designed mainly to enable women to speak again, in the hope of calling into being a productive union of black feminist consciousness and black folk consciousness. » (Kodat, 1997 321) Kodat note l'appartenance à la communauté noire, mais c'est la femme noire qui est au centre de son analyse de *Their Eyes Were Watching God*, dont la stratégie narrative permet l'expression d'une subjectivité féminine noire américaine : « In *Their Eyes Were Watching God*, Hurston contextualizes the appearance of female power and voice in ways that highlight the strategies necessary for its emergence. » (Kodat, 1997 333) Cette affirmation est si importante dans le texte de Hurston qu'il est impératif d'en retrouver la transcription dans une éventuelle traduction. L'étude du projet de traduction de Brodsky nous permettra de voir si la transmission du message émancipatoire de Zora Neale Hurston est possible.

2.1.2 Françoise Brodsky et son projet de traduction

Malgré la publication de l'original en 1937 et sa très grande importance dans la constitution d'un corpus littéraire afro-américain, le roman de Hurston a été très tardivement traduit en français, soit en 1993. Françoise Brodsky est la traductrice attitrée de Hurston; elle publie la même année la traduction de *Spunk* – traduction homonyme dont le titre a été changé en 2008 pour *Le livre de Harlem* –, et en 1999 celle de *Dust Tracks on the Road* – *Des pas dans la poussière* –, l'autobiographie de l'auteure. *Une femme noire*, la traduction de *Their Eyes Were Watching God*, est agrémenté d'une préface présentant l'auteure et d'un court avant-propos – deux pages – intitulé « Notes sur la traduction », où Brodsky présente brièvement son travail. On retrouve une version très allongée de ces notes dans un article de 1996, « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston », où la traductrice présente l'auteure et son œuvre, ainsi que beaucoup d'éléments qui constituent son projet de traduction.

Brodsky reconnaît d'abord que Hurston, dans son usage du VNA, se situe au sein d'une tradition littéraire : « Alice Walker, Toni Morrison, Mark Twain, Ntosake Shange, tous mettent à mal la langue écrite afin de mieux rendre compte de la réalité américaine » (Brodsky, 1996 165). Les auteurs nommés « arrivent ainsi à "colorer" leurs textes par le recours à de subtiles répétitions, des allitérations, des rythmes ou des rimes internes qui se font parfois écho sur des pages et des pages » (Brodsky, 1996 169), « mais chacun adopte un style phonétique propre qui rend impossible une transcription codifiée » (Brodsky, 1996 165). Ainsi, en plus de reconnaître la littérarité de toute transcription du *Black English*, la traductrice appréhende les difficultés qu'elle rencontrera lorsqu'il s'agira de transcrire ce sociolecte, puisqu'il n'existe pas pour le VNA de registre existant équivalent et adéquat en langue française. À la lecture de l'article, on comprend rapidement que Brodsky possède une connaissance juste et étendue de l'œuvre de Hurston :

Zora Neale Hurston se sert des rythmes et des structures du langage parlé pour créer des personnages authentiques et établir de nouvelles possibilités dramatiques à la fois à l'intérieur du texte et entre le texte et le lecteur. Ses transcriptions phonétiques prennent en compte les particularismes locaux, les appartenances sociales ou régionales de ses personnages. Surtout, elle capture l'aspect jouissif de ce parler, le bonheur de jouer avec les mots, le recours ironique à l'hyperbole destiné à affirmer et conforter une identité raciale et culturelle. (Brodsky, 1996 168)

Brodsky apprécie adéquatement la valeur affirmative, politique et culturelle, de l'usage de l'AAE par les auteurs afro-américains comme Hurston. De plus, elle exprime le désir de rendre correctement cet engagement dans la traduction : « L'important, encore une fois, c'est de respecter les choix stylistiques, esthétiques et éthiques de l'auteur. » (Brodsky, 1996 174) Brodsky se situe ici dans une perspective en partie descriptive, puisque le respect de l'intention de l'auteur, atteint à travers une analyse juste et systématique du texte à traduire, est au centre de ses préoccupations. De plus, les critères qu'elle s'impose sont comparables à ceux proposés par Berman – éthique, poétique – pour l'évaluation des traductions.

Par contre, outre des considérations générales, où l'importance de conserver le rythme, les figures de style et les jeux de mots est primordiale, mais peu expliquée, Brodsky se montre créative et s'interdit de puiser dans un sociolecte existant pour traduire le VNA. À l'image de Chateaubriand courbant le français pour traduire Milton, elle crée un équivalent de toutes pièces, s'approchant alors, dans sa pratique, des théories prospectives de la traduction littéraire. Brodsky explique ainsi sa manière de traiter le « *dən* » :

Le « double » passé composé (*ah done took, ah done scorched up*) est un cas particulier. C'est une survivance africaine et, en tant que tel, devrait être traduit par un passé composé. Mais tout comme les autres doublons (*low-down, right-smart, kill-dead*), il confère une sonorité insistante à la phrase. J'ai donc décidé d'user de redondances là où c'était possible : *ah done scorched up my meat* devient *j'ai rôti-roussi mon bout d viande*, *the youngun had done got over de fence* devient *l'gamin avait sauté-franchi la clôture*. Il m'est arrivé, par un phénomène de compensation, d'utiliser ce procédé ailleurs, là où il n'y avait ni double passé composé ni doublons d'aucune sorte, parce que le texte s'y prêtait et que je voulais donner une unité rythmique et mélodique au texte. (Brodsky, 1996 173)

De plus, la traductrice dit avoir éliminé au maximum les signes d'apostrophe, accolant simplement les mots les uns aux autres :

- Peu d'apostrophes, parce que le *Black American* est une langue traînante et que je ne voulais pas la raccourcir ou la hacher en français.
- Peu d'apostrophes donc, mais des mots agglutinés comme dans le français parlé (jsuis, nfait, jvois, pasque, jpensais) ou liés par un tiret, par exemple dans le cas de doubles consonnes (c-que, m-marier).
- Seules exceptions : à la fin de certains mots (impossib', nèg'), lorsqu'on courait le risque de changer la lecture du mot (qu'tu parce qutu ou qu-tu risquaient d'être lus cu-tu) ou pour rendre une différence d'accent. (Brodsky, 1996 174)

Les choix effectués par Brodsky reflètent un désir de rendre de manière juste le texte de Hurston et ses implications identitaires. S'éloignant le plus possible du recours à un sociolecte ou à un « accent » déjà existant en français, elle manifeste l'envie de recréer, sans contraintes linguistiques normalisantes, les torsions imposées par l'AAE à l'anglais standard. Le projet de traduction de Brodsky, évoqué rapidement ici, semble devoir conduire à une traduction non ethnocentrique. Mais les forces normalisantes et destructrices de la traduction ethnocentrique s'exercent-elles dans le texte malgré les intentions louables de la traductrice? Le produit final est-il en accord avec le projet énoncé dans l'article? C'est ce que je tenterai de voir grâce à la comparaison des deux versions du roman.

2.2 Confrontation de l'original et de la traduction

Comme il a été mentionné en introduction, je procéderai à l'analyse en étudiant d'abord de courts extraits qui posent un problème précis. Ensuite, je me pencherai sur un extrait plus long qui permettra d'en savoir plus sur l'ensemble des choix effectués, puis je commenterai le roman et la traduction, avant de proposer, dans une partie subséquente, une évaluation éthique et poétique de la traduction de Françoise Brodsky.

2.2.1 Analyse de courts extraits

L'étude de courts extraits – mots, phrases, passages brefs – me permettra de découvrir de quelle manière les caractéristiques linguistiques du VNA ont été mises en littérature par Hurston, puis traduites par Brodsky. Pour ce faire, j'explorerai les aspects syntaxique, phonétique et lexical, ainsi que le niveau de langue et la mise en page du roman.

2.2.1.1 Syntaxe

Comme nous l'avons vu plus haut, le *Black English* se distingue par certaines caractéristiques d'ordre syntaxique. Par exemple, l'usage du « *dən* » – habituellement prononcé et écrit comme son homophone « *done* » – comme marqueur aspectuel est très répandu dans le sociolecte noir américain, et on en retrouve quelques exemples dans le texte de Hurston. On se souvient que le « *dən* », toujours suivi d'un verbe au participe passé, marque une action déjà terminée. Voici quelques exemples qui montrent différentes solutions retenues par la traductrice¹⁵ :

She act like we done done something to her (4)	Elle se conduit comme si on lui avait fait du tort (23)
But Ah'm liable to have something sho nuff good tomorrow, 'cause you done come (7)	Mais demain, j'risque de préparer un truc bien meilleur puisque t'es revenue (26)
Ah done scorched-up dat lil meat and bread too long to talk about (5)	j'ai roussi-rôti mon bout dviande et mon pain trop longtemps pour en parler (24)

L'aspect *terminé* du « *dən* » est bien rendu dans le premier exemple par l'usage du plus-que-parfait, qui, en additionnant les temps passés, marque la fin de l'action. En revanche, la répétition presque comique – « *done done* » – disparaît. Dans le second exemple, c'est le recours au verbe « *revenir* » au passé composé qui souligne la complétion de l'action. Toutefois, Brodsky aurait pu ici aussi recourir au plus-que-parfait, bien que ce temps de verbe aurait alors constitué une entorse à la langue usuelle. Le troisième exemple est particulier, car il semble avoir fait l'objet d'une mésinterprétation de la part de la traductrice. En effet, le « *dən* » y a été peut-être lu comme un « *done* », qui dans le contexte signifie « *cuit* », et Brodsky l'a traité comme un « *double passé composé* », proposant alors le « *roussi-rôti* » comme traduction alternative. Par contre, malgré ce choix interprétatif, l'idée est intéressante,

¹⁵ Comme pour tous les exemples subséquents, y compris ceux des chapitres suivants, j'utiliserai le caractère gras pour mettre en évidence les caractéristiques qui feront l'objet de la discussion.

et la complétion de l'action, ainsi que l'expressivité de la tournure, est bien marquée par l'amalgame des participes passés.

On retrouve aussi dans le texte de Hurston le marqueur aspectuel « BIN », orthographié « been », qui, suivi d'un verbe au participe présent, définit l'action comme ayant lieu habituellement et depuis longtemps. Voyons les extraits suivants :

If she ain't got manners enough to stop and
let folks know how she **been** makin' out, let
her g'wan! (4)

Si elle a pas assez d'manières pour s'arrêter
et faire savoir aux gens comment qu'elle se
porte, qu'elle passe out! (22)

She de one **been** doin' wrong. (4)

C'est elle qui s'est mal conduite. (23)

Dans le premier exemple, l'aspect habituel du marqueur est adéquatement traduit par l'usage du présent. Par contre, le lecteur ne peut avoir accès au fait que le personnage s'interroge ici non seulement sur comment se porte Janie, mais aussi sur comment elle s'est portée depuis longtemps. De même, le second extrait aurait pu être traduit ainsi : « C'est elle qui se conduit mal *depuis longtemps*. » Encore une fois, la polysémie des marqueurs aspectuels du VNA est difficile à rendre en français, surtout si le traducteur s'efforce, comme Brodsky le fait, de respecter l'oralité et le rythme du texte original. Faire appel à des procédés compensatoires devient alors nécessaire, comme la traductrice le fait avec l'absence de négation et le « comment qu[e] ».

Comme elle le mentionne dans l'article et dans l'avant-propos de sa traduction, Brodsky recourt au double participe passé afin de compenser pour certaines tournures syntaxiques difficiles à traduire. Outre l'extrait ci-haut, en voici deux autres exemples :

Aw, dat ain't much to eat, Janie. (7)

Ao! y en a pas **si-tellement**, Janie. (26)

Dat's de day every secret is s'posed to be
made known. (8)

C'est l'jour où tous les secrets sront **rendus-**
connus, à ce qu'on dit. (27)

Le premier constitue un bon exemple de compensation. En effet, le « si-tellement », amalgame de deux adverbes, ne reflète aucun procédé semblable dans le texte original, mais sa présence équilibre la traduction en parant au manque d'équivalents, notamment pour les marqueurs aspectuels. La traduction de « made known » par « rendus-connus » est elle aussi remarquable, surtout grâce au tiret, qui donne un souffle à la phrase, et à la rime, qui lui confère un rythme. C'est presque l'invention d'un nouvel aspect de la langue française que de permettre ainsi l'adjonction de différents mots pour créer un effet de gradation.

2.2.1.2 Phonétique

Outre la syntaxe, la phonétique est, comme nous l'avons vu, un aspect notable de l'AÆ. Dans le roman de Hurston comme dans sa traduction, la différenciation de la norme par l'écriture phonétique est traitée d'une manière particulière. On se souvient que, dans son article, Brodsky a abordé cette question en rejetant le recours au signe d'apostrophe, privilégiant plutôt l'amalgame des phonèmes. Dans l'extrait qui suit, on remarque au premier regard que ce choix reflète le traitement phonétique de Hurston, où l'apostrophe n'est pas dominante. Le traitement du signe d'apostrophe est significatif, dans la mesure où il signale une élision, c'est-à-dire une entorse à la norme linguistique. La rareté des apostrophes contribue alors à la légitimation du VNA en lissant l'apparence du texte et en rendant plus discrètes les fautes linguistiques et les tournures orales. Voici donc un exemple représentatif :

"What she **doin'** coming back here in **dem overhalls**? Can't she find no dress to put on?— Where's **dat** blue satin dress she left here in?— Where all **dat** money her husband took and died and left her?— What **dat ole** forty year **ole 'oman doin'** wid her hair **swingin'** down her back **lak** some young **gal**?— Where she left **dat** young lad of a boy she went off here **wid**?— Thought she was going to marry?— Where he left **her**?— What he done **wid** all her money?— *Betcha* he off **wid** some gal so young she ain't even got no hairs—why she don't stay in her class?—" (2-3, c'est moi qui souligne)

– Qu'est-ce qu'y lui prend de **revnir** dans cette salopette? Elle peut pas **strouver** une robe? – Où qu'elle est, la robe **dsatin** bleu dans laquelle elle est partie? – Et l'argent **quson** mari a ramassé, et il est mort et lui a laissé? – Une femme de quarante ans, pourquoi qu'elle laisse ses cheveux danser dans son dos comme une **ptite** poulette? – Et ce gamin avec qui elle est partie, où qu'elle l'a laissé? – **Jcroyais** qu'elle allait **smarier**? – Où c'est qu'y l'a laissé? – Qu'est-ce qu'il a fait **dson** argent? – **Jparie** qu'il a mis les bouts avec une **ptite** poulette qu'a même pas encore de poils. – Pourquoi elle fréquente pas ceux **dson** milieu? (20-21, c'est moi qui souligne)

L'écriture phonétique de Hurston est assez conforme au *Black English* tel que décrit par Green. D'abord, dans l'extrait ci-dessus, les consonnes en fin de mot sont quelquefois élidées : « doin' », « ole », « swingin' ». Ensuite, le « th » non voisé – comme dans « think » – est transformé en « d » en début ou en fin de mot : « dem », « dat », « wid ». Aussi, on remarque l'élision du « r » liquide, ainsi que du « w » (ce qui est moins conforme) dans « 'oman » et « gal ». Le « i » est transformé en « a » à deux reprises dans l'extrait, avec « gal » et « lak », et Hurston remplace généralement le « I » (« je ») anglais par « Ah », ce qui est pertinent étant donné l'espace du roman, qui se situe dans le Sud profond des États-Unis, où l'accent est traînant et ouvert. On remarque au passage une tournure particulière avec la phrase suivante : « Where all dat money her husband took and died and left her? »,

une phrase sans verbe principal dont la déviation est rendue dans : « Et l'argent qu'on mari a ramassé, et il est mort et lui a laissé? ». Brodsky traduit ici le manque de verbe principal et reproduit les trois propositions au passé, évitant de rationaliser la phrase pour la rendre grammaticalement correcte.

Chez Brodsky, l'écriture phonétique, contrairement aux propositions syntaxiques originales, est assez conforme à une oralité générale du français. Certains « e » sont éliées, surtout au début du mot ou du groupe de mots : « strouver », « dsatin », « qu'on », « ptite », « Jcroyais », « smarier », « dson » et « Jparie ». Exceptionnellement, c'est le second « e » qui subit l'élision dans « revnir ». Aussi, quelques « il » sont remplacés par « y », ce qui est assez fréquent dans le français oral. On imagine tout un travail sur la langue que la traductrice a pu faire à voix haute, afin de rendre au mieux l'oralité coulante du texte de Hurston. Il semble ardu de transposer les caractéristiques phonétiques du VNA sans tomber dans le petit nègre où, par exemple, tous les « r » seraient remplacés par des apostrophes, ce qui rendrait le texte inutilement lourd et caricatural, tout en entraînant une perception débiliteuse des personnages. Toutefois, l'écriture phonétique de Brodsky – même si elle ne peut suggérer la négritude des personnages au même titre que le *Black English* – est présente et rythme agréablement le texte.

2.2.1.3 Lexique

Une troisième manière de marquer linguistiquement un sociolecte, en plus du travail sur la syntaxe et la phonétique, est d'utiliser un vocabulaire appartenant à un niveau de langue familier. Le recours à des dictionnaires est alors essentiel. Pour l'AAE, c'est *Black Talk*, de Smitherman, qui servira de référence, alors que pour le français, ce sont le *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, de Colin, Mével et Leclère, et, à l'occasion, le dictionnaire intégré dans le logiciel *Antidote* – qui rend compte de nombreux régionalismes – qui m'aideront à déterminer le niveau de langue des mots.

Les mots argotiques sont plutôt rares dans le texte original; Hurston construit essentiellement sa transcription du sociolecte autour de la syntaxe et de la phonétique. Toutefois, on en trouve quelques-uns, comme « gal » (2), nom familier commun en anglais, déformation de « girl » (Allen, 2000 572), traduit par « poulette » (21), une « fille, femme (génér. jeune et séduisante) » (Colin, Mével et Leclère, 1990 657). Aussi, son équivalent masculin, « lad » (2) (Allen, 2000 781), est adéquatement traduit par « gamin » (21) un nom

familier pour un enfant ou un adolescent (2009). Plus loin, on retrouve « grub » (7), mot familier pour de la nourriture d'après Smitherman (Smitherman, 1994 156), traduit par « fricot » (26), qui désigne aussi la nourriture dans le registre argotique (Colin, Mével et Leclère, 1990 365). Smitherman attribue un sens particulier à « crazy » (7-8) dans le VNA : « [Crazy d]escribes a person who is having fun, telling jokes, making everybody laugh with his/her behavior or comments. » (Smitherman, 1994 100-101) Brodsky traduit ses trois occurrences différemment, par « folle », « formidab' » et « louf » (26-27), ce dernier voulant simplement dire « fou » en verlan (Colin, Mével et Leclère, 1990 476). Le choix de l'argot parisien laisse à désirer, car il n'est pas daté de la même époque et situe les personnages dans un espace linguistique particulier. Si, dans le cas de « gal », « lad » et « grub », la traduction semblait tout à fait appropriée, la traduction de « crazy » ne rend pas compte de l'amusement public que procure le personnage ainsi qualifié. Malheureusement, cette polysémie de « crazy » est le propre du *Black English*, et se révèle impossible à traduire dans la plupart des cas. Même avec les meilleures intentions, il y a donc de l'intraduisible, mais peut-être la traductrice compense-t-elle ailleurs.

Fortement ancrés dans la culture noire américaine du Sud, « de booger man » (5) et « zigaboos » (8), traduits par « lmal blanchi » (24) et « zigabous » (27), n'ont pas d'équivalent en français. Brodsky affirme : « J'ai traduit *zigabou* par *mal blanchi*, parce que, comme je l'ai expliqué plus haut, ce terme de mépris que les Noirs se donnent entre eux marque une prise de conscience ironique du racisme blanc. » (Brodsky, 1996 173) Par contre, on remarque que c'est « booger man », une sorte de Bonhomme Sept Heures, qui a été traduit par « mal blanchi », et non « zigaboo », qui a été simplement transféré en français avec « zigabou ». D'ailleurs, à la première occurrence de ce mot, Brodsky en fournit une définition sommaire en note de bas de page : « noirs ». Pourtant, ni « booger man » ni « zigaboo », qui partagent une même sonorité, ne se trouvent dans le glossaire de Smitherman. Cette omission est probablement due au fait que *Their Eyes Were Watching God* est un roman qui situe son action avant les grandes migrations des Afro-Américains vers les villes du Nord, et présente des caractéristiques culturelles du Sud des États-Unis des années 1930, ce qui est assez éloigné de Harlem, aujourd'hui au centre de la culture noire américaine.

Brodsky, peut-être dans le but de compenser pour la neutralité de son orthographe phonétique, ainsi que pour le manque d'équivalents syntaxiques, ajoute de la langue familière là où il n'y en a pas chez Hurston. Par exemple, « mis les bouts » (21), de « mettre

[...] les bouts, [...] s'en aller, partir » (Colin, Mével et Leclère, 1990 516) remplace le simple « off » (3). De même, « vous biler » (22), de « biler (se) v.pr. Se faire du souci (général. dans un contexte négatif) » (Colin, Mével et Leclère, 1990 72) renvoie à « worry » (4). Aussi, « rluquer » (22), de « reluquer v.t. Regarder avec un vif intérêt, ou avec concupiscence » (Colin, Mével et Leclère, 1990 696), remplace « study 'bout » (4). Finalement, « pinailleur » (24), de « pinalleur, euse adj. et n. Qui est tatillon, qui se complait dans la minutie » (Colin, Mével et Leclère, 1990 618), renvoie à « fussy » (5), un mot familier assez commun. Toutefois, ces entorses ne sont pas légion, et leur présence ponctuelle ne suffit pas à délocaliser l'action du roman dans le Paris ouvrier. En outre, la présence des mécanismes énumérés dans les parties précédentes crée une étrangeté suffisante pour éviter une telle transplantation des personnages.

Hurston emploie dans son texte des expressions qui ne sont consignées dans aucun dictionnaire. Au sujet des locutions, Berman affirme que « même si le sens est identique, remplacer un idiotisme par son équivalent est un ethnocentrisme » (Berman, 1999 [1985] 65). Il recommande donc une traduction à la lettre, qui recrée la poésie de l'expression dans la langue d'arrivée. Par exemple, dans *Their Eyes Were Watching God*, on retrouve « kissin'-friends » (11), que Brodsky traduit adéquatement par « copines-à-bécots » (30), plutôt que par un « meilleures amies » normalisant. Les phrases suivantes retiennent aussi l'attention par leur expressivité :

Gal it's *too* good! you switches a mean fanny round in a kitchen. (7)

Ma fille, c'est trop bon! Tu trémousses un fameux popotin quand t'es dans une cuisine. (26)

Dat's just the same as me 'cause mah tongue is in mah friend's mouf. (9.)

C'est comme si c'était moi, pasque ma langue est dans la bouche de mon amie. (28)

Le premier extrait semble, *a priori*, traduit selon les critères de Berman. Pourtant, après quelques recherches, on découvre que « fanny », dans un contexte alimentaire, peut aussi désigner une casserole de fer-blanc¹⁶. Il y a là une polysémie qu'il est difficile de rendre en français. Le « popotin » de Brodsky est alors incomplet, même si, par ailleurs, le reste de la phrase est adéquatement traduit, « mean » ayant un sens positif en AAE (Smitherman, 1994

¹⁶ Dans un dictionnaire anglais, on retrouve, sous « Fanny Adams », la définition suivante : « orig. a nautical term for tinned meat, named after a murder victim whose body was cut up into small pieces » (Allen, 2000, p. 500).

199, 105-106). Le second extrait est, de son côté, traduit correctement selon la norme de Berman. La traduction littérale de ces expressions permet de situer l'action dans un espace *autre* que la francophonie. Elle n'aurait toutefois pas résisté à la relecture par un réviseur ou un éditeur aux réflexes normalisants.

À la lecture du texte traduit, on remarque que la plupart des noms propres n'ont pas été traduits, sauf pour le surnom du troisième compagnon de Janie, Tea Cake, que Brodsky rebaptise P'tit-Four. Elle explique indirectement son choix dans une note de bas de page : « Nombreux sont les surnoms de ce genre, donnés en fonction de la silhouette, du caractère ou de certains hauts faits du porteur. » (23) Ainsi, puisque le surnom a une fonction explicative, il semble acceptable de le traduire, bien que Brodsky garde les « Mrs. » et « Mr. » devant les noms de famille des personnages. Fait étrange, la narrataire du récit et amie de Janie, Pheoby, voit les voyelles centrales de son prénom s'interchanger pour donner « Phoeby », plus conforme à l'orthographe anglaise de ce prénom d'origine mythologique, « Phoebe ».

Les aspects syntaxiques, phonétiques et lexicaux du texte de Hurston permettent déjà de considérer les personnages comme appartenant à la communauté noire du sud des États-Unis. Même si elle ne fait pas immédiatement valoir la négritude des personnages, la traduction de Brodsky, par son originalité, situe l'action hors du contexte français. L'analyse d'un plus long extrait permettra de mieux appréhender les caractéristiques rythmiques et expressives du *Black English* et ses possibilités traductives.

2.2.2 Analyse d'un long extrait

Bien que l'étude de phrases et de mots puisse se révéler très éclairante quant aux choix du traducteur, le procédé de compensation, qui permet de reporter ailleurs un effet textuel intraduisible, commande d'adopter un point de vue élargi et de porter son attention sur un passage plus long. Les effets rythmiques et expressifs sont alors plus aisément repérables. Considérant l'extrait suivant :

"Don't mind us," Lulu smiled, "just go right ahead, us can mind yo' house for you till you git back. Mah supper is done. You bettah go see how she feel. You kin let de rest of us know."

"Lawd," Pearl agreed, "Ah done scorched-up dat lil meat and bread too long to talk about. Ah kin stay 'way from home long as Ah please. Mah husband ain't fussy."

"Oh, er, Pheoby, if youse ready to go, Ah could walk over dere wid you," Mrs. Sumpkins volunteered. "It's sort of duskin' down dark. De booger man might ketch yuh."

"Naw, Ah thank yuh. Nothin' couldn't ketch me dese few steps Ah'm goin'. Anyhow mah husband tell me say no first class booger would have me. If she got anything to tell yuh, you'll hear it." (5)

– T'occupe pas dnous, sourit Lulu. Vas-y, on s'occupera dta maison jusqu'à c-que tu rviennes. Mon souper est prêt. Tu frais bien d'aller voir comment qu'elle se sent. Tu nous fras savoir à nous aut'.

– Seigneur, renchérit Pearl, j'ai roussi-rôti mon bout dviande et mon pain trop longtemps pour en parler. Jpeux rester dehors aussi longtemps quje veux. Mon mari, l'est pas pinailleur.

– Oh, euh, Phoeby, si t'es prête, jpourrais aller jusque là avec toi, proposa Mrs. Sumpkins. Commence à faire soir noir. Lmal blanchit pourrait t'attraper.

– Naan, merci bien. Y a rien qui peut m'attraper ces quelques pas où jvais. D'ailleurs, mon mari me dit drépond' qu'aucun mal blanchi dpremière y voudrait dmoi. Si elle a quèquchose à vous dire, vous l'entendrez bien. (24)

D'abord, rythmiquement, on remarque que la plupart des mots en VNA ne comportent qu'une syllabe, et que seuls « anyhow » et « anything » en comptent plus de deux. Ce choix stylistique laisse place à une langue au rythme rebondissant, à l'oralité évidente. Dans la traduction, Brodsky a visiblement tenu à recréer ce rythme, puisque beaucoup de mots de deux ou trois syllabes sont phonétiquement altérés pour être raccourcis. Par exemple, « rviennes » est réduit d'une syllabe, tout comme « frais », « drépond' » et « quèquchose ». Toutefois, il est impossible de nier que le français est une langue où les mots sont généralement plus longs, et il est très difficile de reproduire l'effet de l'original dans la traduction. Le travail de Brodsky est donc particulièrement impressionnant, puisqu'à première vue la traduction n'est pas particulièrement allongée : elle comporte dix mots de moins que l'original. La longueur apparente est alors due au fait que les mots sont plus longs, le texte traduit comptant treize syllabes de plus, ce qui est très peu et respecte le rythme de l'original.

Nous avons affaire ici à une traduction d'allégeance littéraliste : à l'exception de quelques virgules ajoutées, l'ordre syntagmatique des phrases est respecté, réduisant le risque de rationalisation. De même, il n'y a pas d'ennoblissement : les mots très simples de Hurston sont traduits par un vocabulaire tout aussi modeste. On y repère aussi une allitération, « duskin' down dark », que Brodsky traduit adéquatement avec la rime « soir noir », ce qui réduit le risque d'appauvrissement qualitatif. Les déformations propres à la traduction

ethnocentrique dénoncées par Berman ne sont donc pas très présentes dans le travail de Brodsky, qui se rapproche alors de la traduction littérale à la Chateaubriand.

Les marques d'oralité sont nombreuses dans cet extrait : l'interjection « Lawd », l'hésitation « Oh, er » suivie de l'apostrophe « Pheoby », la réponse « Naw », etc. Il est intéressant de remarquer que Brodsky a traduit littéralement et phonétiquement certains de ces éléments. Ainsi, « oh, er » est devenu « oh, euh », et « Naw » a été traduit par « Naan », afin de bien rendre l'accent traînant du Sud des États-Unis. La traduction de « de booger man » par « lmal blanchi » est le seul indice diégétique qui permet d'appréhender la négritude des personnages dans l'extrait. Par contre, comme le fait remarquer Brodsky dans son article, les mots sémantiquement semblables et accolés par un tiret – comme « roussi-rôti » – sont aussi caractéristiques du français des Caraïbes (Brodsky, 1996 173-174). Ainsi, bien qu'elle ne recoure pas à un sociolecte noir francophone existant, Brodsky insinue la négritude de ces femmes grâce à quelques indices : accent traînant du Sud, allusion au racisme des Blancs et utilisation ponctuelle de tournures caribéennes.

L'analyse d'un plus long extrait nous a permis de cerner certains processus qui ne sont discernables qu'à cette échelle. Notamment, les effets rythmiques et les marques d'oralité sont autant de caractéristiques qui ne peuvent être décelées que par l'analyse minutieuse d'un passage de quelques paragraphes. Toutefois, il existe des effets qui ne s'installent que dans la lecture du texte entier ou encore à l'extérieur de celui-ci, dans le paratexte.

2.2.3 Contrastes et paratexte

À la lecture de *Their Eyes Were Watching God*, nous sommes constamment confrontés à la différence entre le parler des personnages – amplement, comme on l'a vu, associé à la communauté noire américaine – et la narration en anglais standard. Quelquefois, il passe de nombreuses pages sans qu'intervienne la voix narrative, par exemple, lorsque la grand-mère de Janie lui raconte la fin de la guerre de Sécession (p. 24-29 dans l'original, p. 45-50 dans la traduction). Le contraste entre le VNA et l'anglais est alors très fort, et il exacerbe la spécificité du *Black English*. Cette hétérogénéité est-elle aussi marquée dans la traduction que dans le texte de Hurston? Le passage suivant, le dernier du premier chapitre, peut nous éclairer sur ce point :

“Well then, we can **set** right where we is and talk. **Ah** got the house all opened up to let **dis** breeze get a little **catchin’**.”

“Pheoby, we been **kissin’-friends** for twenty years, so **Ah** depend on you for a good thought. And **Ah**’m talking to you from **dat** standpoint.”

Time makes everything old so the kissing, young darkness became a monstropolous old thing while Janie talked. (11)

– Alors on peut rester là où nous sommes et bavarder. J’ai laissé la maison grand ouverte pour **qula** brise se laisse **prend’**. Phoeby, **vlà** vingt ans qu’on est copines-à-bécots, et **jme** fie à toi pour une bonne pensée. Et c’est **dce** point **dvue-là** que **jte** parle.

Le Temps vieillit tout, et l’obscurité pleine de jeunesse et de baisers devint un vieux monstropole pendant le récit de Janie. (30)

Du point de vue strictement visuel, la différence se remarque plus aisément chez Hurston, où les apostrophes et les nombreux « Ah » se démarquent davantage du standard. Par contre, les accrocs sont nombreux chez Brodsky. À la lecture, le passage de l’AAE au standard est donc tout aussi marqué dans l’original que dans la traduction, quoique faisant appel à des procédés différents. Ainsi, en anglais, la différence est marquée par un contraste vif entre le sociolecte et le standard, alors qu’en français, cette différence s’exprime de manière plus subtile, mais plus condensée. Dans cet extrait, il est intéressant de remarquer, à même le texte soi-disant standard, un néologisme tout à fait afro-américain, l’adjectif « monstropolous », que Brodsky a transféré adéquatement en français avec le nom « monstropole ». La traductrice mentionne ce cas dans ses « Notes sur la traduction » en début de roman : « Les mots savants inventés, déformés, ou utilisés mal à propos ont été traduits littéralement ou en suivant la même formation de mots chaque fois que cela était possible (monstropole, combonction, mé-favori...) » (Brodsky, 2006 [1993] 18) Même à travers une langue dite « littéraire », en opposition à l’usage du VNA, qui peut facilement être réduit à la bizarrerie anthropologique, Zora Neale Hurston glisse un autre morceau d’identité linguistique noire américaine, directement lié à l’expressivité qu’elle commentait dans « Characteristics of Negro Expression ». En effet, l’amalgame du mot « monstrous » et de l’augmentatif « polous » est hyperbolique, tout en renfermant une qualité poétique aux accents fantastiques. En outre, le titre long et poétique du roman, *Their Eyes Were Watching God*, est certainement significatif, et sa traduction devrait renfermer ce même pouvoir évocateur.

Le titre est un élément significatif qui ne jouit pas ici d’une traduction littérale. Si, dans la traduction, on insiste sur l’aspect féministe du roman en mettant de l’avant le récit de vie qu’il renferme, le jeu des significations est tout autre en anglais. La citation suivante, tirée de la fin du roman, en illustre la portée :

The wind came back with triple fury, and put out the light for the last time. They sat in company with the others in other shanties, their eyes straining against crude walls and their souls asking if He meant to measure their puny might against His. They seemed to be staring at the dark, but **their eyes were watching God.** (220)

Le vent revint avec une fureur triple et éteignit une dernière fois la lumière. Ils restèrent assis en compagnie d'autres, dans d'autres cabanes, les yeux écarquillés devant des murs grossiers, leur âme demandant s'il avait l'intention de comparer leur piteuse puissance à la Siègne. Ils semblaient regarder dans le noir, mais leurs yeux contemplaient Dieu. (282-283)

Ici, l'ouragan illustre la puissance de la nature et représente la force divine et son jugement. Plus encore que le racisme, le rapport à Dieu est ce qui caractérise la culture noire américaine, comme le signale Smitherman : « Undoubtedly a major reason for the paramount position of the Church in the Black Experience is that it is the only independent African American institution—an institution for Black folk which is solely supported by donations from the folk. » (Smitherman, 1994 22) Pourquoi, étant donné l'importance de la religion pour les Noirs américains, aussi bien culturellement que spirituellement, la traductrice – ou bien ses éditeurs – a-t-elle choisi d'avantager plutôt le point de vue féministe dans le titre du roman? Peut-être Brodsky a-t-elle, dans le cadre d'une traduction moderne, déterminé que le thème religieux n'était pas adapté au contexte de réception de l'œuvre en France, un pays fortement laïcisé où *Leurs yeux contemplaient Dieu* ressemble plus au titre d'un guide de croissance personnelle qu'à celui d'un roman. Le titre *Une femme noire*, de son côté, permet une appréhension de deux thèmes majeurs du roman, soit la négritude et la condition féminine. Ce titre plus politique donne à ces thèmes et à cette double identité une visibilité plus grande, puisque, inmanquablement, le titre reste en tête et oriente la lecture. Puisqu'il est très ardu de rendre le VNA en français, il s'agit alors d'une forme de compensation. Ce choix ainsi que tous ceux décrits dans les pages précédentes sont-ils éthiques et poétiques? C'est que je tenterai de déterminer en dernier lieu.

2.3 Évaluation de la traduction

D'après Berman, l'évaluation des traductions se fait selon deux modes. L'évaluation éthique juge la cohérence entre le projet de traduction et le travail effectué par le traducteur; l'évaluation poétique apprécie la cohérence du texte traduit, son *écriture-de-traduction*, ainsi que l'absence – ou la minimalisation – des déformations propres à une traduction ethnocentrique. Dans le cas précis qui m'occupe, soit la traduction du VNA, je traiterai de

l'aspect sociopolitique d'un tel projet dans le cadre de l'évaluation éthique. Ensuite, je débattrai des aspects littéraires de la traduction à l'occasion de l'évaluation poétique.

2.3.1 Évaluation éthique

La négritude des personnages est bien mise en scène par Hurston, surtout à travers l'aspect syntaxique, comme je l'ai montré plus haut. En renonçant à traduire *Their Eyes Were Watching God* à l'aide du petit nègre ou d'un autre sociolecte noir préexistant en français, Brodsky s'est compliqué la tâche, mais a échappé en grande partie au piège ethnocentriste, car elle ne se plie pas à l'horizon linguistique de la culture d'arrivée. Toutefois, elle ne l'évite pas totalement, puisqu'elle utilise, comme nous l'avons vu, davantage de mots appartenant au registre familier que dans le texte original, ce qui correspond à une exotisation du sociolecte. Par contre, la manière dont la traductrice puise dans les parlers caribéens est tout à fait louable, dans la mesure où elle s'en inspire pour la formation de mots et d'expressions, évitant de simplement placer des locutions typiques de ces régions dans la bouche d'Afro-Américains. Il est d'ailleurs important de noter que, même si la situation sociopolitique des Noirs des Caraïbes est semblable par certains points à la celle des Noirs états-uniens, il faut éviter l'analogie puisque le contexte historique est tout à fait différent et qu'on a pratiqué des formes d'esclavage distinctes qui ont mené à une intégration dissemblable au sein de la société d'accueil.

L'article de Brodsky, ainsi que les « Notes sur la traduction » qui précèdent le roman, ont permis de reconstituer un projet de traduction. Dans l'article, surtout, la traductrice établit les bases de son projet. D'abord, en présentant un portrait détaillé de l'auteure, de son œuvre et du contexte d'émergence du roman, elle montre sa capacité à interpréter correctement le message politique de *Their Eyes Were Watching God*. Ensuite, après avoir illustré son propos par un exemple tiré de sa traduction de *Spunk*, elle commente une série de caractéristiques et donne des pistes pour les transférer vers le français (Brodsky, 1996 172-175). Ces autres textes montrent l'étendue de ses connaissances, la sincérité de son intérêt, le sérieux de sa réflexion, son respect de l'original et la haute idée qu'elle se fait de la traduction. De fait, l'article de Brodsky a été très utile pour l'analyse de sa traduction du roman de Hurston, ce qui signifie que son projet de traduction est en accord avec le travail effectué. On peut donc déterminer que la traduction faite par Brodsky est éthiquement valable. Reste à établir sa valeur poétique.

2.3.2 Évaluation poétique

On retrouve, comme je l'ai constaté lors de l'analyse d'un long extrait, assez peu de déformations dans la traduction de Brodsky. En effet, il s'agit d'une traduction littérale, dans l'acception de Berman, qui cherche à reproduire les caractéristiques du texte original, respectant au possible le nombre de mots, le rythme, les aspects qualitatifs et quantitatifs du roman :

L'important, encore une fois, c'est de respecter les choix stylistiques, esthétiques et éthiques de l'auteur. Cela fait, on se retrouve totalement libre : au traducteur de créer une langue cohérente, et qui, idéalement, communiquera au lecteur français ce que ressent un lecteur anglais découvrant le livre. (Brodsky, 1996 174-175)

La traductrice fait appel à différentes solutions pour rendre le VNA sans plaquer sur les dialogues un argot ou un patois français existants. D'abord, grâce à une écriture phonétique inventive, elle raccourcit les mots – naturellement plus long en français – et arrive ainsi à reproduire le rythme chantant de la langue de Hurston. Ensuite, elle traduit littéralement les locutions – « copines-à-bécot » pour « kissin'-friends » –, les expressions – « zigabou » pour « zigaboo » – et les marques d'oralité – « ao » pour « aw » –, ce qui permet au lecteur d'entrer en contact avec la culture afro-américaine. Enfin, s'inspirant de tournures caribéennes, elle accole des mots de même nature pour former des doubles passés composés, comme « roussi-rôti », et des doubles adverbes, comme « si-tellement ». La superposition des différentes solutions permet d'éviter l'identification des personnages aux locuteurs d'un sociolecte francophone et d'ainsi préserver linguistiquement le contexte afro-américain. Par contre, l'usage du niveau de langage familier constitue une entorse; de plus, il favorise l'identification de ceux-ci à un milieu social inférieur, alors que le second mari de Janie, Joe Starks, jouit d'un statut enviable comme maire et commerçant. C'est le risque que déplore Izgarjan dans son article, lorsqu'elle recommande vivement de ne pas utiliser de patois sous peine de stigmatiser les personnages en les rendant inférieurs. Toutefois, cette faiblesse n'est pas trop présente, et, grâce aux stratégies littéraires adoptées par Brodsky – allitérations et mots accolés, tournures caribéennes, etc. –, la traduction est cohérente et démontre la possibilité d'une véritable *écriture-de-traduction* pour traduire le *Black English*.

2.3.3 Perspectives

Le travail de Brosky est marqué par un refus de l'ethnocentrisme et, par là même, du refus d'un registre tout fait et aplatissant, même méprisant, comme le petit nègre. La

traduction porte la trace d'une recherche de solutions ingénieuses et adaptées au texte de Hurston et on y sent un réel effort à tous les niveaux – syntaxique, phonétique, lexical et prosodique. Brodsky recourt intelligemment à la compensation par un amalgame de solutions – un peu d'argot, des doublons verbaux, quelques tournures caribéennes –, afin de contrer la grande difficulté de marquer la négritude dans la langue de Molière, car aucun parler équivalent n'existe en France. En somme, la traductrice fait preuve d'une attitude respectueuse, au service du texte et du projet de l'auteure.

À l'image de Chateaubriand, Brodsky nous offre avec *Une femme noire* une traduction exemplaire d'allégeance littéraliste. Autant éthiquement que poétiquement, la traductrice propose une traduction valable et travaillée. Née d'un projet très peu ethnocentriste, même si la traductrice provient d'un milieu, soit la France, souvent noté pour ses traductions normalisantes, la traduction de Brodsky montre qu'il est possible de traduire le *Black English* sans tomber dans le petit nègre ou se croire au cœur des Caraïbes. Toutefois, le fait que Brodsky soit la traductrice attitrée de Hurston depuis plus de quinze ans et qu'elle ait effectué un travail de recherche d'envergure dans le cadre de son article constituent un avantage indéniable dont ne peuvent jouir la plupart des traducteurs, contraints à des délais souvent trop courts pour traduire des romans d'une grande complexité linguistique et littéraire. On peut imaginer que le travail de Brodsky s'inscrit en réaction à la traduction maladroite du roman d'Alice Walker, *The Color Purple*, faite à la va-vite – c'est du moins l'impression qui se dégage de sa lecture – dans le sillage de son immense succès commercial aux États-Unis. Si le travail de Françoise Brodsky montre la *possibilité* de la traduction du VNA, celui de Mimi Perrin en illustre la *difficulté*, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III

DE *THE COLOR PURPLE*, D'ALICE WALKER, À *LA COULEUR POURPRE*, DE MIMI PERRIN¹⁷

Celie participates in the creation of meaning for herself through language. (Fifer, 1985 156)

3.1 Présentation du roman, de l'auteure et de la traductrice

Près de cinquante ans après la parution de *Their Eyes Were Watching God*, Alice Walker publie un roman au succès retentissant, *The Color Purple*. L'auteure remet au goût du jour une forme littéraire traditionnelle, le roman épistolaire. Son texte est constitué, dans la première partie, des lettres de Celie, une jeune Afro-Américaine mariée à un homme cruel, Mr. _____ (Mr... dans la traduction), avec, dans la seconde partie, des lettres de Nettie, sa sœur, missionnaire en Afrique. Peu d'éléments nous indiquent l'espace et le temps du récit; toutefois, à l'aide de quelques indices, on peut le situer dans la Géorgie rurale de la première moitié du XX^e siècle. Celie, opprimée par un père incestueux et un mari violent, apprend, au contact de la chanteuse Shag Avery, l'amour de soi et des autres, dans un récit émancipatoire qui donne lieu à sa libération physique et spirituelle. De son côté, Nettie, prise en charge par la famille d'un pasteur, traverse l'océan Atlantique et gagne la terre d'origine, l'Afrique, où elle découvre une société dure qui n'éprouve pas de remords à propos de l'esclavage et qui est sur le point d'être annihilée par le colonialisme européen. Outre la fable libératrice qu'il propose, *The Color Purple* se caractérise par l'utilisation du VNA dans les lettres de Celie. Celles de Nettie, plus instruite, sont rédigées dans un anglais standard. Cette forme permet une double déviation par rapport à la norme : non seulement Celie utilise-t-elle l'AAE, mais elle a aussi son propre parler, elle commet des fautes d'orthographe

¹⁷ Les premières pages du roman et de sa traduction sont reproduites en annexe A.2.

et de syntaxe et son écriture est fortement marquée par l'oralité. Comme chez Hurston, l'usage du sociolecte est marqué par un désir de prendre la parole et de revendiquer la poéticité de cette expression noire féminine. Cette oralité signifiante sera-t-elle adéquatement prise en charge par la traduction, au même titre que Brodsky traduisant Hurston?

3.1.1 *The Color Purple*, roman à succès

Dès sa publication en 1982, le roman de Walker obtient un grand succès critique et populaire. Gagnant en 1983 à la fois du prix Pulitzer et du National Book Award, il est rapidement adapté à l'écran par Steven Spielberg (1985), ce qui accroît son succès populaire¹⁸. Néanmoins, cette popularité s'accompagne de lourdes critiques : le roman fait l'objet de nombreuses demandes de mise à l'index auprès de l'American Library Association (ALA), les accusations reposant principalement sur le contenu sexuel explicite non hétéronormatif, le langage non conforme, la critique du racisme et du rapport à Dieu, etc. (ALA, 2010) De très nombreux articles ont été publiés sur le roman d'Alice Walker¹⁹, l'abordant principalement sous l'angle féministe, mais aussi dans le cadre des études afro-américaines et de la linguistique. Le roman de Walker doit être lu à la lumière des essais de *In Search of our Mothers' Gardens* (1983), où l'auteure révèle sa filiation avec l'œuvre de Hurston et pose les bases d'un féminisme noir, le *womanism*.

3.1.1.1 Réception critique

The Color Purple a été abordé par la critique littéraire sous de nombreux angles, notamment les questions afro-américaine et féminine. L'auteure, une femme noire, parle de la vie des Afro-Américains durant la première moitié du XX^e siècle en Géorgie, un ancien état esclavagiste. James Robert Saunders souligne l'importance du contexte d'émergence du roman :

Born in rural Eatonton, Georgia, in 1944, Walker is well aware of the great impact that her southern heritage has had on her writing. More precisely, she has come to grips with a legacy that has been passed on by the earlier writer who serves as the later artist's spiritual predecessor. (Saunders, 1988 5)

Œuvre d'une romancière noire, *The Color Purple* est ancré dans la réalité afro-américaine, comme le révèle la quasi-absence de personnages blancs dans le roman, et porte le

¹⁸ Depuis sa parution, il a été réédité une douzaine de fois (*Wikipedia*, 2010).

¹⁹ En date du 22 avril 2010, une recherche rapide dans la base de données MLA révèle l'existence de 238 articles savants portant sur le roman.

flambeau de cette culture. La forme épistolaire – qui tient plutôt du journal intime dans le cas qui m’occupe puisque, son interlocuteur étant Dieu, Celie s’exprime surtout pour elle-même – contribue à mettre de l’avant la culture noire américaine en plaçant au centre du récit un médiateur, un concentrateur, Celie : « By making Celie a repository for the stories of all her “peoples”, Walker stresses the social context of her novel. » (Fifer, 1985 160) Selon Elizabeth Fifer, les techniques narratives de Walker « realize and embody this primary truth; how we tell the stories of our lives determines the significance and outcome of the narratives that are our lives » (Fifer, 1985 165). Fifer souligne alors le lien entre la manière de dire et la manière de vivre. Ainsi, le fait de raconter son histoire permet à Celie d’affirmer son identité.

La force identitaire du roman de Walker est aussi conviée par l’usage de l’AAE, qui situe clairement le lecteur dans le contexte afro-américain, avant même que la négritude des personnages ne soit mise de l’avant par un élément du récit. Cet usage significatif du VNA a été remarqué par les critiques :

Walker’s first three novels, set primarily, though not exclusively, in the South, evidence her commitment to reclaiming and valorizing the rural Southern black vernacular, specifically that of Georgia, Mississippi, and Alabama. This is most pronounced in *The Color Purple* (1982) where Celie composes her letters to God and Nettie in her own familiar idiom, in a way that does not « feel peculiar » to her mind. (King, 2004 235)

Lovalerie King souligne le fait que Celie ne ressent pas le langage qu’elle utilise comme étant dialectal; pour elle, il est tout à fait normal. Cela s’articule bien avec la négritude qui, dans *The Color Purple*, n’est pas posée en négatif par rapport au monde blanc, mais simplement présentée comme la norme. Puisque le récit est écrit et porté par des personnages noirs, il n’est pas nécessaire de contextualiser par rapport au standard blanc. Par ailleurs, l’acte d’écrire, de surcroît en *Black English*, est pour Celie une affirmation identitaire non seulement communautaire, mais aussi personnelle :

By learning Celie’s dialect as employed in these letters, we enter into her astonished and astonishing consciousness as her self-awareness grows; and by considering the effects Walker achieves through the development of two distinctly different narrative voices—Celie’s dialect and Nettie’s conventional, educated diction—we come to understand Celie’s plight within a larger cultural context.

In the act of writing, a frightened pregnant girl, struggling to understand her situation by forming it into language, enters the public world denied her by her position [...]. (Fifer, 1985 155)

Il s'agit certainement du motif le plus fréquemment mentionné dans le corpus critique autour de *The Color Purple* : Celie, abusée, violentée, privée de ses enfants, atteint la condition de sujet à travers l'écriture de ses lettres adressées à Dieu puis à Nettie²⁰. Il est d'ailleurs à remarquer que la situation de Celie, bien qu'atroce au départ, avec le récit de l'inceste et de l'infanticide présumé, évolue doucement vers l'émancipation; l'héroïne acquiert progressivement autonomie et estime de soi, tandis que la finale du roman voit la réunion des sœurs et les retrouvailles entre Celie et ses enfants. *The Color Purple* est un récit identitaire, un *Bildungsroman* afro-américain et féministe, qui s'appuie entre autres sur l'usage du VNA pour construire sa différence et affirmer ses valeurs.

3.1.1.2 *In Search of Our Mothers' Gardens* et le *womanism*

À l'image de nombreuses féministes de couleur, Walker s'élève contre le féminisme blanc, qui passe souvent sous silence le sort des subalternes. En effet, malgré leur engagement envers la cause féministe, de nombreuses femmes blanches gardent à leur service des femmes de couleur sous-payées pour effectuer les tâches ménagères dont elles tentent de s'affranchir. Dans *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, la prolifique théoricienne bell hooks²¹ rend compte de cette situation :

While it is true that white women have led every movement toward feminist revolution in American society, their dominance is less a sign of black female disinterest in feminist struggle than an indication that the politics of colonization and racial imperialism have made it historically impossible for black women in the United States to lead a women's movement.(hooks, 1981 161)

Confrontées à la fermeture des cercles intellectuels féministes blancs, les féministes de couleur articulent une pensée propre, que Walker nomme « *womanism* ». L'auteure en propose une définition dans les premières pages du recueil d'essais intitulé *In Search of Our Mothers' Gardens* :

²⁰ Celie écrit longtemps à Dieu, avant de découvrir que Mr. _____ intercepte depuis des années le lettres que sa sœur Nettie lui envoie. Dès lors, les lettres de Celie sont adressées à Nettie.

²¹ C'est le nom de plume, forgé avec les noms de sa mère et de sa grand-mère, de Gloria Jean Watkins, intellectuelle et militante féministe afro-américaine. L'usage des minuscules est le signe de l'importance que bell hooks accorde à la substance de ses livres plutôt qu'à son nom. (*Wikipédia*, 2010)

Womanist : 1. From womanish. (Opp. of « girlish », i.e. frivolous, irresponsible, not serious.) A black feminist or feminist of color. From the black folk expression of mothers to female children, « You acting womanish », i.e., like a woman. Usually referring to outrageous, audacious, courageous or *willful* behavior. Wanting to know more and in greater depth than is considered « good » for one. Interested in grown-up doings. Acting grown up. Being grown up. Interchangeable with another black folk expression : « You trying to be grown. » Responsible. In charge. *Serious*.

2. *Also*: A woman who loves other women, sexually and/or nonsexually. Appreciates and prefers women's culture, women's emotional flexibility (values tears as natural counterbalance of laughter), and women's strength. Sometimes loves individual men, sexually and/or nonsexually. Committed to survival and wholeness of entire people, male *and* female. Not a separatist, except periodically, for health. Traditionally a universalist, as in: « Mama, why are we brown, pink, and yellow, and our cousins are white, beige and black? » Ans. « Well, you know the colored race is just like a flower garden, with every color flower represented. » Traditionally capable, as in: « Mama, I'm walking to Canada and I'm taking you and a bunch of other slaves with me. » Reply: « It wouldn't be the first time. »

3. Loves music. Loves dance. Loves the moon. *Loves* the Spirit. Loves love and food and roundness. Loves struggle. *Loves* the Folk. Loves herself. *Regardless*.

4. Womanist is to feminist as purple is to lavender. (Walker, 1983 xi, c'est l'auteure qui souligne)

Directement inspiré de l'AAE – « You acting womanish » – le *womanism* est un concept intraduisible en français; en effet, sa traduction littérale donne simplement « féminisme »²². Le concept est semblable en tous points à l'émancipation de Celie dans *The Color Purple*. D'ailleurs, au quatrième point, Walker affirme que le *womanism* est au féminisme ce que la couleur mauve est à la couleur lavande, ce qui explicite le sens du titre du roman. On remarque, dans la définition ci-haut, une opposition au féminisme séparatiste et une poussée vers l'universalisme, notamment à travers le rassemblement de toutes les races et de tous les sexes. Cette présentation du *womanism* constitue une clé d'interprétation pertinente pour le roman de Walker, comme le souligne King : « In her Pulitzer Prize-winning third novel, *The Color Purple*, Walker achieves a previously unrealized depiction of the womanist approach to life in the character of Shug Avery. » (King, 2004 236) En effet, Shug Avery, mentor et amante de Celie, est le personnage qui la pousse vers l'émancipation et lui montre la voie de l'amour et de l'acceptation de soi et des autres.

Le *womanism* est un mouvement de désaliénation dans le cadre duquel les femmes de couleur tentent de s'accomplir malgré les contraintes de race et de sexe qui font d'elles des doubles victimes des codes sociaux. Comme le relève King, il s'agit non pas d'un critère esthétique – auquel, par rationalisation, toute œuvre issue d'une femme noire serait affiliée –, mais plutôt d'un principe spirituel et philosophique qui permet la libération des Afro-

²² C'est pourquoi je privilégierai le terme « *womanism* » dans les pages subséquentes du présent mémoire.

Américaines : « It is less a means for judging the value of black women's art than it is a framework for imagining the black female subject in the process of achieving *wholeness*. » (King, 2004 233-234, c'est l'auteure qui souligne) À travers le féminisme noir, il est alors possible d'achever une certaine complétude, qui se construit, comme on le voit aux deuxième et troisième points de la définition, dans le rapport avec l'Autre, ce qui n'est pas sans rappeler l'appel à la sororité (*sisterhood*) et à l'entraide féminine qu'on retrouve chez hooks. Entre émancipation afro-américaine, langage et *womanism*, le roman de Walker est une œuvre phare pour la culture noire américaine. Toutefois, cette signifiante est-elle véhiculée dans la traduction?

3.1.2 « Improviser comme les jazzmen », l'ébauche d'un projet de traduction

Malheureusement, Mimi Perrin n'a pas produit de document aussi explicite et approfondi à propos de sa traduction que l'article de Brodsky. Toutefois, il existe un court texte, extrait des *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire*, qui me servira de base pour cerner son projet de traduction. En trois pages, la traductrice revient sur ses choix et en explique les raisons. Dans le cadre de la réflexion éthique inspirée d'Antoine Berman proposée dans le présent mémoire, le projet de traduction de Perrin est condamnable : elle y met en place un projet colonialiste et ethnocentriste. Par exemple, elle affirme que, dans le roman de Walker, il « n'est question ni d'esclavagisme ni de racisme (à un épisode près) », ajoutant qu'il s'agit d'« une paysannerie, un drame familial, un vrai mélo intimiste » (Perrin, 1986 122). Elle évacue donc toute la question afro-américaine, à la fois politique et esthétique, pourtant centrale selon beaucoup de théoriciens.

Afin de « faire "terroir" », Perrin décide de « transplanter/transposer en France ces Noirs du sud profond, les rendre crédibles, grâce à des tournures ou des expressions paysannes d'une certaine époque » (Perrin, 1986 123). À l'inverse de ce que Berman recommande pour la traduction des réseaux langagiers vernaculaires, la traductrice masque et transforme le VNA pour le faire apparaître comme un parler paysan français d'un autre siècle : « Voilà mes Noirs américains transplantés en plein milieu des Charentes » (Perrin, 1986 123). Au contraire de Brodsky, qui s'en réclamait, Perrin rejette, afin de réussir sa transplantation, la traduction littérale, « bien que ce soit la traduction la plus fidèle » (Perrin, 1986 124), ce qui est plutôt paradoxal : même si elle reconnaît que sa traduction n'est pas fidèle, elle cible le lecteur français en adaptant le récit à son contexte culturel, illustrant l'essence même de la traduction ethnocentrique et démontrant que, malgré les siècles, les « belles infidèles » ont

toujours la cote auprès de certains traducteurs. Le projet général de traduction de Perrin est problématique; toutefois, selon la méthode d'évaluation proposée par Berman, une telle traduction peut être considérée comme partiellement valable si elle actualise efficacement le projet de traduction. Une analyse minutieuse permettra d'évaluer cette traduction.

3.2 Confrontation de l'original et de la traduction

Par souci de cohésion, j'utiliserai la même méthodologie pour l'analyse de la traduction de Mimi Perrin que pour celle de Françoise Brodsky. Je débiterai donc avec l'analyse de courts extraits, me concentrant tour à tour sur les aspects syntaxique, phonétique, lexical, typographique et idiolectal. Ensuite, j'axerai mon analyse sur un extrait plus long, dont l'étude me permettra de cerner des mécanismes textuels plus généraux, avant d'aborder brièvement l'ensemble du roman et ses contrastes linguistiques. Enfin, je proposerai une évaluation éthique et poétique de la traduction de Perrin.

3.2.1 Analyse de courts extraits

Afin de réaliser une évaluation de qualité, il est nécessaire de commencer par l'analyse de courts extraits, qui indiquent le fonctionnement précis des mécanismes du texte au plan le plus élémentaire. Bien que située dans un contexte social et géographique semblable à celui de *Their Eyes Were Watching God*, l'œuvre de Walker n'emprunte pas les mêmes chemins pour signifier linguistiquement la négritude des personnages. Comme on l'a vu, la forme épistolaire favorise, surtout dans le cas de Celie, qui a peu d'éducation, la création d'un idiolecte, c'est-à-dire un langage propre à une seule personne. Il faudra donc distinguer l'oralité du VNA, en isolant d'abord les caractéristiques propres au sociolecte.

3.2.1.1 Syntaxe

Des divers éléments syntaxiques propres au *Black English* selon Green, on retrouve dans *The Color Purple* trois principales manifestations : la négation multiple et les marqueurs aspectuels « be » et « dən ». La négation multiple est présente en quantité tout au long du texte. En voici quelques exemples :

Don't nobody come see us. (2)

Personne vient jamais nous voir. (11)

His mama died in his arms and he **don't** want to hear **nothing** bout **no** new one. (12)

Sa mère est morte dans ses bras et il veut pas d'une autre maman. (21)

Perrin adopte deux stratégies différentes pour traduire la négation multiple. Dans le premier exemple, elle copie le procédé de Walker et, en utilisant « personne » et « jamais », elle crée une phrase syntaxiquement fautive, à l'image de l'original. Cette traduction est d'autant plus satisfaisante qu'elle met l'accent, comme dans l'original, sur le négatif : Celie insiste ici sur l'extrême isolement dans lequel elle se retrouve. Le second exemple est traduit selon un principe différent, puisque la négation multiple – qui procède alors d'une véritable accumulation avec « don't », « nothing » et « no » – est traduite par un manque de marqueurs négatifs. Ainsi, alors que dans le premier exemple, on avait affaire à un nombre égal de marqueurs, dans le second, Perrin fait correspondre un seul marqueur, « pas », aux trois de l'original. Le refus du fils adoptif de Celie et sa fidélité à sa défunte mère ne sont donc pas exprimés avec la même véhémence dans l'original et dans la traduction. On remarque aussi, au plan lexical, que le familier « mama » a été traduit par le plus formel « mère », et, au plan phonétique, que le « bout » – pour « about » – n'est pas rendu, ni même compensé dans la même phrase, alors qu'il aurait été aisé de faire l'élision sur un des mots de la phrase. Par exemple, Perrin aurait pu omettre la finale de « autre » avec « aut' ». Toutefois, au stade initial de l'analyse, il est encore difficile de juger cette traduction.

Un autre élément syntaxique de l'AAE qu'on retrouve dans le roman de Walker est le marqueur aspectuel « be », qui signifie, comme on l'a vu au premier chapitre, une répétition dans le temps de l'action décrite. Voici quelques exemples :

He be on her all the time. (4)	Et il est toujours après elle. (13)
She be dress to kill, whirling and laughing. (6)	Toujours dans des robes du dimanche. Elle danse et elle rit. (14)

Dans le premier exemple, la répétition est doublement signifiée, à la fois par le « be » et le « all the time ». La doublure n'est pas conservée dans la traduction, mais Perrin ajoute le « et » en début de phrase, ce qui met l'accent sur une certaine accumulation. Le marqueur est donc adéquatement traduit à l'aide d'un procédé compensatoire qui est de surcroît déviant par rapport à la norme. De même, dans le second exemple, la répétition est signifiée par le « toujours ». Par contre, la traduction de « dress to kill » par « robes du dimanche » apparaît inadéquate, d'abord puisque Berman, comme on l'a vu, associe la traduction non littérale d'idiomes à la traduction ethnocentrique, ensuite parce que « kill » et « dimanche » recoupent des champs sémantiques totalement différents. Perrin aurait pu utiliser « à couper

le souffle » ou « stupéfiantes » pour qualifier l'habillement de ce personnage, une chanteuse de cabaret qui ne doit pas bien souvent se présenter en robe du dimanche.

Comme chez Hurston, le marqueur aspectuel « *dən* », qui dénote la finalité de l'action, est présent chez Walker. Il s'agit certainement d'un élément difficile à rendre en français, contrairement au « *be* », pour la traduction duquel il est aisé de simplement ajouter un « toujours » avant ou après le verbe. Qu'en sera-t-il de la traduction de « *dən* » ?

Mr._____ say, Well Sir, I sure hope you
done change your mind. (7)

J'entends Mr... qui dit : J'espère que vous
avez changé d'avis pour ce que vous
savez, monsieur. (15)

And God **done** fix her. (8)

Grâce au bon Dieu qu'a arrangé ça. (16)

Perrin passe l'élément sous silence au premier exemple. En effet, l'aspect terminé n'est pas rendu, et la traduction est tout à fait conforme au standard français. Pourtant, la traductrice aurait pu aisément traduire ainsi : « J'espère que vous avez changé d'avis *finalement* pour ce que vous savez, monsieur. » Un phénomène semblable s'observe dans le deuxième exemple, où le caractère final est oblitéré dans la traduction. Par contre, il est à remarquer que la mention de Dieu donne un caractère pour le moins définitif à la phrase. De même, Perrin aurait pu traduire en ajoutant « à jamais » ou « une fois pour toutes ». On remarque aussi que, alors que la phrase de Walker est neutre, celle de Perrin est marquée positivement avec « grâce » et « bon ». Le « *dən* » semble donc un élément difficile à traduire, ou peu important, pour Perrin, qui, en revanche, a réussi à rendre l'entorse syntaxique – « qu'a arrangé ». On se souvient que Brodsky avait proposé dans ce cas particulier le recours au double passé composé; le bon Dieu aurait alors pu « arranger-bricoler » la pauvre Celie.

Toutefois, la traductrice fait appel à d'autres procédés compensatoires, comme le redoublement du sujet, qui induit par contre une coloration campagnarde, conformément au projet de traduction de Perrin :

Last spring after little Lucious come I heard
them fussing. (1)

Au printemps après que le petit **Lucious il**
est né, j'ai entendu le père et la mère se
chamailler. (9)

Mr._____ come that evening. (7)

Mr... il est venu ce soir justement. (15)

Ce procédé syntaxique, tout comme le fait que la traductrice utilise « le père » et « la mère » pour désigner ses parents, alors que dans l'original Celie les désigne par « Pa » et « Ma » (4), est utilisé par Perrin pour compenser par un niveau de langage familier le VNA de Walker. De plus, d'autres éléments grammaticaux sont remarquables dans le roman de Walker, notamment l'absence de conjugaison des verbes, qui pose d'ailleurs problème pour le repérage des « be » et « dən », et qui relève plutôt du faible niveau d'éducation de Celie; ces aspects seront traités dans la sous-section portant sur l'idiolecte (3.2.1.4).

3.2.1.2 Phonétique

Comme dans le chapitre précédent, j'ai fait appel à un extrait représentatif pour repérer et analyser les caractéristiques phonétiques – associées ou non à l'AAE – dans le texte de Walker. De même, j'ai mis en valeur ces éléments en caractère gras :

He beat me today **cause** he say I winked at a boy in church. I may have got **somehin** in my eye but I didn't wink. I don't even look at mens. That's the truth. I look at women, **tho**, cause I'm not scared of them. Maybe **cause** my mama **cuss** me you think I kept mad at her. But I ain't. I felt sorry for mama. Trying to believe his story **kilt** her. (4)

Aujourd'hui il m'a battue parce qu'il dit que j'ai fait de l'œil à un gars à l'église. J'avais une poussière, **p'têt** bien, mais c'est pas vrai que j'ai fait de l'œil. Je regarde même pas les hommes. Ça c'est la vérité vraie. Je regarde les femmes, vu qu'elles, j'en ai pas peur. Vous pensez que j'en veux encore beaucoup à maman, à cause des injures vers la fin, et tout. **Ben** non. Moi, elle me faisait pitié. **J' crois** bien qu'elle en est morte, de l'histoire qu'y lui a racontée. (13)

On remarque tout de suite que, alors que l'original est riche en éléments phonétiques, la traduction en compte beaucoup moins. Par contre, le texte de Walker comporte sensiblement moins d'éléments que celui de Hurston, quoiqu'ils soient plutôt représentatifs du *Black English*. En effet, l'élision de la consonne finale dans « somehin » et le remplacement du « d » final pour un « t » dans « kilt » est tout à fait fidèle à la description de Green. Aussi, l'élision du « r » médian dans « cuss » participe de l'accent trainant du Sud des États-Unis, comme chez Hurston. Le « cause » – pour « because » – relève pour sa part plutôt de la langue populaire générale, alors que le « tho » reflète le manque d'éducation puisque, bien qu'étant une écriture phonétique, ce graphisme ne marque pas un éloignement de la langue anglaise standard.

La traduction de Perrin utilise peu l'écriture phonétique pour marquer la présence d'un sociolecte. Les éléments repérés dans l'extrait – « p'têt », « ben », « j' crois » et « y » – reflètent davantage un niveau de langage familier en général que l'appartenance du locuteur

à un sociolecte en particulier, tel que le VNA. C'est là que s'effectue la destruction du réseau langagier vernaculaire, puisqu'il est fondu dans une oralité commune, tirant la traduction de Perrin vers l'ethnocentrisme. On remarque aussi qu'elle met une espace entre le « j' » et le « crois », ce qui, à la différence de Brodsky qui accolait les mots, révèle une difficulté à s'éloigner de la langue normative. Ce procédé reviendra à de nombreuses reprises dans les premières pages du roman : « j' suis » (9, deux fois); « j' crie », « j' connais » (10); « d' plus », « j' lui », « j' dormais », « j' fais », « j' crois », « qu' t'as », « j' vois » (11); etc. Aussi, la traductrice utilise « y » à la place de « il » à de nombreuses reprises, dans toutes les lettres. Finalement, « quèque » (11) est utilisé une fois dans le long extrait présenté en annexe. On peut conclure que tous ces accroc phonétiques peuvent être associés à un niveau de langue familier, sans suggérer d'aucune manière la négritude des personnages. Leur rôle semble principalement rythmique, afin de laisser entendre l'oralité de la parole de Celie. Toutefois, il faut mentionner la présence de procédés compensatoires de natures syntaxique et grammaticale dans cet extrait, comme l'élision de certains marqueurs de négation et la présence de fautes grammaticales – « qu'elles » là où on aurait dû lire « que d'elles ». Ces compensations ne marquent cependant pas la négritude des personnages, ce qui constitue une perte.

3.2.1.3 Lexique

À l'instar de celui de Hurston, le vocabulaire de Walker n'est pas associé au registre de langue familier. Au départ, je n'ai relevé que « titties » et « pussy », qu'on retrouve tous deux dans la première lettre, lorsque Celie raconte le viol que son père lui fait subir :

First he put his thing up gainst my hip and sort of wiggle it around. Then he grab hold my **titties**. Then he push his thing inside my **pussy**. (1)

Alors il me colle son machin contre ma cuisse, et puis il le tortille un peu, et il le rentre dans mon zizou. (9-10)

Never heard her say a hard word to **nary** one of them. (11)

Je l'ai pas vue en gronder un seul, jamais. (20)

Dans le premier exemple, les mots de la langue familière ne sont que partiellement rendus dans la traduction, puisque l'extrait concernant les « titties » n'est tout simplement pas traduit. « Pussy », quant à lui, est traduit par « zizou », qui vient de l'argot « zizi », « pénis ou vulve » (Colin, Mével et Leclère, 1990 861). Il est à noter que ces termes du registre familier sont ceux que Celie emploie pour désigner ses parties intimes, ce qui n'est pas étonnant

dans une narration qui s'apparente au journal intime – peu de confidents sont aussi discrets que Dieu –, où ces surnoms sont plus de mise que leurs équivalents médicaux. De plus, on retrouve au second exemple le mot « nary », associé au registre familier en anglais, qui signifie « not ». La déviation propre à un sociolecte n'est donc pas présente chez Perrin, où le texte subit d'ailleurs une forte réorganisation syntaxique, une déformation que Berman associe à la rationalisation, où l'interprétation du traducteur est plus importante que la fidélité à la lettre. On retrouve à de nombreuses reprises l'adjectif « big », un euphémisme archaïque pour la grossesse, traduit par « grosse » (10, 14, 18) et « engrossée » (16). La première traduction vient elle aussi du registre vieilli, où elle signifie « enceinte » (2009); la seconde traduction vient du registre familier, où elle veut dire « rendre enceinte » (2009). Ces traductions sont plutôt adéquates, puisqu'elles induisent, pour « grosse », une équivocité quant à la cause du surpoids, pour « engrossée », une cause extérieure, l'homme. La position victimaire de Celie et des autres femmes mentionnées est ainsi bien exposée en français comme en anglais.

On retrouve dans *The Color Purple* quelques expressions qui, comme le « dress to kill » mentionné plus haut, ne sont pas toujours traduites selon les principes suggérés par Berman. Par exemple, « you could have knock me over with a feather » (2) est traduit par un équivalent français, « j'en croyais pas mes yeux » (11), alors que Perrin aurait pu, par une traduction littérale, signifier l'étrangeté du texte en proposant « on aurait pu m'assommer d'une plume ». Par contre, il semble difficile de trouver une traduction littérale à l'idiome « more than a notion » (4) – qui comporte d'ailleurs une faute d'orthographe, car Celie écrit « then » au lieu de « than » – et Perrin nous donne l'acceptable « réfléchir à deux fois » (13), qui couvre un même champ sémantique, celui de la connaissance. Finalement, à la dernière lettre de l'extrait, Celie affirme « [t]hey cry themselves to sleep » (12), que la traductrice rend adéquatement par « [e]lles ont fini par s'endormir tout en larmes » (21). Sur quatre cas, Perrin offre deux traductions inappropriées, « robes du dimanche » pour « dress to kill » et « j'en croyais pas mes yeux » pour « knock me over with a feather », qui sont par ailleurs fort imagées, et deux traductions correctes, soit « réfléchir à deux fois » pour « more than a notion » et « s'endormir tout en larmes » pour « cry themselves to sleep ». Le traitement des idiomes est donc inégal, ce qui induit un manque d'homogénéité dans le texte traduit.

Probablement dans un souci de compenser pour les éléments syntaxiques et phonétiques déviant qui ne sont pas rendus, comme c'est le souvent le cas, Perrin fait appel à des mots

appartenant aux registres familiers de l'argot et de la paysannerie. D'abord, on retrouve de nombreux recours à l'argot, par exemple pour « marmaille » (9), qui signifie « groupe d'enfants bruyants et turbulents » (2009), et qui traduit le mot « chilren » (1), très standard bien qu'il comporte une faute d'orthographe. Aussi, dans la phrase : « Et alors, il m'a mis une trempe à cause que je m'ai attifée comme une traînée, qu'il a dit. » (15) qui renvoie à « He beat me for dressing trampy » (7), on retrouve les mots argotiques « trempe », une « correction infligée à qqn » (Colin, Mével et Leclère, 1990 814), et « traînée », un terme péjoratif pour désigner une « fille de mauvaise vie; prostituée » (Colin, Mével et Leclère, 1990 810). De plus, le déviant « je m'ai » ajoute à la familiarisation. L'idiome familier « vérité vraie » (13), qui signifie « vérité pure » (2009), remplace le très simple « truth » (5), peut-être par compensation. Ensuite, « piqué » (14), qui traduit « git » (6), insinue le larcin, car il veut dire « voler, dérober » (Colin, Mével et Leclère, 1990 622). L'expression « c'est du billard » (16), qui signifie « c'est très facile » (Colin, Mével et Leclère, 1990 72), remplace l'équivoque « clean » (8), signifiant probablement que, Celie n'étant plus menstruée, elle n'est plus souillée, ce qui permettra paradoxalement à son futur mari de profiter autant qu'il le voudra et sans conséquence de ses privilèges matrimoniaux. Finalement, « gosses » (12, 14, 16), signifiant « enfant, jeune garçon, jeune fille » (2009) dans le registre familier, remplace « children » (4, 6, 8).

Perrin fait également appel à quelques termes appartenant au registre paysan :

Why don't you look decent? (3)

Pourquoi t'as toujours l'air d'une **souillon**?
(11)

She ugly. (8)

Ça, elle est pas belle. (17)

D'abord, le mot « souillon », qui caractérise une « personne malpropre » dans un registre vieux (2009), prend place dans une phrase qui, comme souvent chez Perrin, adopte une structure syntaxique différente de l'original, la phrase négative devenant ici affirmative et « souillon » représentant le contraire de « decent ». Ensuite, l'interjection « ça », qui appartient elle aussi au registre vieux, est un « cri d'encouragement ou d'impatience » (2009) qui met alors l'accent sur la laideur de Celie. Ici aussi, Perrin opère un renversement, remplaçant une phrase affirmative par une phrase négative. Tout ceci traduit assez mal le lapidaire « [s]he ugly » lancé par le père de Celie. Le fréquent recours à l'argot, et même à un registre de langue vieilli, peut sembler un procédé compensatoire valable, mais il s'agit en fait d'une exotisation du VNA, où le sociolecte afro-américain est remplacé par un patois qui

fausse la lecture en créant un décalage culturel, en plus d'induire, surtout dans le cas de l'argot, un aspect péjoratif qui nuit au message politique du roman de Walker.

3.2.1.4 Idiolecte

Dans ce roman épistolaire proche du journal intime, la langue se caractérise par l'oralité et la subjectivité, contribuant à former un idiolecte, c'est-à-dire une langue propre à Celie. Bien entendu, cette dimension idiolectale ne concerne pas strictement le propos du présent mémoire, mais son imbrication dans le sociolecte afro-américain, tout comme le fait que l'idiolecte contribue à une même libération du sujet, justifie amplement qu'on en traite ici. Dès la première lettre, la subjectivité et la dimension scripturale du roman sont mises de l'avant dans la phrase suivante : « ~~I am~~ I have always been a good girl. » (1). En effet, la réécriture ainsi illustrée nous met en présence d'un sujet, d'autant plus que le premier mot est « I ». Aussi, l'abandon du présent pour le passé est lourd de sens, puisque l'héroïne raconte peu après l'histoire sordide de son viol : ayant été agressée par son père, elle ne se sent plus en droit d'affirmer qu'elle est une bonne fille. La traduction échoue, en passant sous silence la réécriture et l'effort expressif de Celie, sauf pour la position initiale du pronom « J' » : « J'ai toujours été bien sage. » (9) Bien sûr, le passé composé véhicule l'idée selon laquelle la bonne conduite de Celie appartient au passé, mais le lecteur francophone perd le changement induit par la rature. Aussi, l'héroïne s'adresse quelquefois à son lecteur, Dieu : « Maybe cause my mama cuss me you think I kept mad at her. » (5) / « Vous pensez que j'en veux encore beaucoup à maman, à cause des injures vers la fin, et tout. » (14) Cette apostrophe renforce la subjectivité de Celie, tout comme les fautes d'orthographe et de grammaire qu'elle commet.

Celie fait plusieurs accroc à la langue en écrivant : par exemple, elle confond « then » et « than » (4, 6), écrit « chilren » pour « children » (1), néglige de conjuguer ses verbes – surtout au début du roman –, etc. Perrin compense à divers endroits : « je m'ai attifée » (15); « Il pleurait qu'elle ne pouvait pas le quitter comme ça. » (10); « Je regarde les femmes, vu qu'elles, j'en ai pas peur. » (13), etc. Puisque Perrin n'utilise pas de procédé littéraire pour signifier la négritude du personnage, et qu'elle fait appel à des tournures de phrases et des mots issus de la langue familière, les fautes de Celie se noient dans une impression générale de manque d'éducation et d'ignorance campagnarde. Par ailleurs, Celie offre sa propre interprétation scripturale de certaines réalités historiques :

The way you know who discover America, Nettie say, is think about cucumbers. That what Columbus sound like. [...] She say Columbus come here in boats call the Neater, the Peter, and the Santomareater. (9)

Pour pas oublier celui qui a découvert l'Amérique, elle m'a dit de penser à une colombe, vu qu' c'est presque le même nom. Colomb. [...] Nettie m'a expliqué comment il est venu ici avec trois grands bateaux qu'on appelle des cars à voiles avec chacun un nom en étranger que j'ai pas bien compris. (18)

Pour se rappeler du nom « Columbus », Nettie donne à sa sœur un truc mnémotechnique, « cucumbers ». Perrin est plus heureuse dans son choix, puisque « Colomb » et « colombe » sont encore plus proches, quoique l'image soit moins saisissante. Par contre, la traductrice renonce à traduire la réinterprétation des noms des trois voiliers de Colomb – la *Santa Maria*, *La Niña* et *La Pinta* – que Celie écrit « Santomareater », « Neater » et « Peter ». Perrin transforme le propos du texte en affirmant simplement que Celie n'a pas bien compris la langue étrangère. Elle offre tout de même une déformation compensatoire : au lieu de « caravelle », Celie écrit « car à voiles ». L'idée est originale, et a l'avantage de signifier à la fois le moyen de transport – avec « car » – et sa composante nautique – avec « voiles ». La créativité du personnage n'est pas aisée à rendre, il faut le reconnaître, même s'il aurait été amusant de voir comment ces noms propres auraient pu être traduits en français. Toutefois, la compensation de Perrin ne manque pas d'imagination.

3.2.1.5 Typographie

La mise en page est un élément textuel important dans *The Color Purple*. En effet, dans l'original, à la manière d'un journal intime ou d'un livre de prières, chaque lettre commence à une nouvelle page, alors que dans la traduction, les lettres sont séparées par quelques lignes et un astérisque (« * »). L'effet de lecture est alors très différent : si, dans l'original, la mise en page aérée permet de marquer le temps et d'entrer à chaque lettre dans un univers nouveau, la traduction présente un amas de paragraphes serrés. Dans l'extrait en annexe, pour 2401 mots chez Walker, on retrouve 2913 mots chez Perrin, les extraits tenant sur 12 pages, grand format pour *The Color Purple*, format poche pour *La couleur pourpre*. Il va sans dire que cette situation est selon toute probabilité le fait d'un éditeur soucieux d'économiser l'espace, et non la volonté de la traductrice. De même, et sans doute pour les mêmes raisons, on retrouve de nombreuses altérations au niveau des changements de paragraphe :

She got sicker an sicker.
 Finally she ast Where it is?
 I say God took it.
 He took it. He took it while I was sleeping.
 Kilt it out there in the woods. Kill this one
 too, if he can. (2)

Maman ça a été d' plus en plus mal. Une
 autre fois elle me demande : Où qu'il est le
 premier ? J' lui dis que c'est le bon Dieu qui
 l'a pris. Il l'a emmené pendant que
 j' dormais. Et il l'a tué là-bas dans le bois. Et
 probable qu'il va tuer celui-là aussi. (11)

Ici, dans l'original, à chaque réplique correspond un retour à la ligne, alors que dans la traduction, la conversation est condensée en un seul paragraphe. On remarque que Walker recourt à la majuscule pour introduire les répliques, sans utiliser de guillemets ni de tirets. Perrin, de son côté, utilise le discours rapporté, plus conforme aux normes linguistiques. Ici encore, l'éditeur a pu imposer cette normalisation, surtout si Walker n'avait pas droit de regard sur la traduction de son roman. Il faut aussi noter l'élimination de la répétition du verbe « took », utilisé trois fois dans l'original, traduit par « pris » et « emmené ».

Même si toutes les répliques des personnages, qui sont rapportées par Celie dans ses lettres, sont dans l'original introduites selon la manière présentée ci-haut, on retrouve dans la traduction trois façons de les insérer :

He was pulling on her arm. She say It too
 soon, Fonso, I ain't well. (1)

Lui qui la tirait par le bras et elle qui disait :
 C'est trop tôt, Fonso. J' suis pas assez bien
 encore. (9)

Mr._____ say, Well, you know, my poor little
 ones sure could use a mother. (5)

– Pourtant mes pauvres petits ont bien
 besoin d'une mère, Mr... fait. (15)

He say, Naw, Can't say I is. (7)

Mais le père répond que non, sûrement
 pas. (16)

D'abord, on recourt aux deux-points, sans toutefois ajouter des guillemets. C'est sans conteste la méthode qui altère le moins le style original, puisqu'elle conserve la syntaxe du texte de Walker. Ensuite, on retrouve à quelques endroits le tiret, avec l'ajout d'une incise pour indiquer qui parle. Cette méthode appelle à réorganiser à fond le texte et à le normaliser selon les conventions. Finalement, on trouve souvent du discours rapporté, comme dans l'exemple consacré aux changements de paragraphes, ce qui, à l'instar du tiret, demande une réorganisation de la phrase. Ces deux méthodes induisent la rationalisation du texte, une déformation dénoncée par Berman.

3.2.2 Analyse d'un long extrait

Malgré les apports très intéressants de l'analyse de courts extraits, certains phénomènes, comme le rythme, sont plus aisément appréciables au sein d'un passage un peu plus long. Pour illustrer *The Color Purple* et sa traduction, j'ai choisi le début de la deuxième lettre du roman, de laquelle Vidal, dont j'ai abordé le point de vue plus haut²³, a proposé une traduction créolisante. L'étude de l'extrait long tournera autour de ces trois versions :

<p>Dear God, My mama dead. She die screaming and cussing. She scream at me. She cuss at me. I'm big. I can't move fast enough. By time I git back from the well, the water be warm. By time I git the tray ready the food be cold. By time I git all the children ready for school it be dinner time. He don't say nothing. He set there by the bed holding her hand an cryin, talking bout don't leave me, don't go. (2)</p>	<p>Cher bon Dieu, Ma maman elle est morte. Tout ce temps-là, elle a pas arrêté de me crier dessus. De me dire des injures. C'est que me voilà grosse, et alors je me bouge pas vite. Le temps de remonter du puits, l'eau était tiède. Le temps de lui faire son plateau, le repas était froid. Le temps de préparer les petits pour l'école, c'était déjà l'heure de manger. Lui il disait rien. Il restait là assis près du lit, à tenir la main à la mère. Il pleurait qu'elle ne pouvait pas le quitter comme ça. (10)</p>	<p>Cher Bon Djé Mo moman lé morte. Li mort pas contente contre moïn. Li guélé apé moïn. Mo grosse. Mo li pas capab aller vite. Ça fait quand mo revini du puits-là, l'eau li té chaude. Quand mo préparé le manger, le manger li té froid. Quand mo préparé yé zenfants pour l'école, l'est déjà l'heure apé dîner. Mo popa li dit rien. Li assis-là côté so lit. Li tient so main-là. Li pleuré. Li dit : « To pas quitté moïn, to ni pas allé. » (Vidal, 1994 196)</p>
---	--	--

On l'a remarqué chez Hurston, le VNA se caractérise par l'usage de mots courts, ce qui en fait une langue rythmée et expressive. Dans cet extrait, l'original est composé de mots d'une ou au maximum deux syllabes, avec une prédominance des mots d'une seule syllabe, puisque seuls une dizaine de mots – « mama », « screaming », « cussing », « enough », « water », « children », « ready », « dinner », « nothing », « holding » et « talking » – en comportent deux. Contrairement à Brodsky, dont le traitement phonétique avait réussi à pallier l'amplitude toute française des mots, Perrin utilise dans sa traduction de nombreux mots de deux syllabes, ainsi que quelques mots de trois syllabes. Toutefois, ces mots ne sont pas complexes, et reflètent assez bien le vocabulaire élémentaire de Celie, malgré l'absence de fautes d'orthographe et de grammaire, sauf pour le traitement des phrases négatives.

²³ On se souvient que Vidal, comme Lavoie, préconise une traduction créolisante du VNA. Voir la sous-section « 1.3.1 La solution créole : Vidal et Lavoie », ainsi que l'article de Vidal, où ce dernier critique vivement la traduction de Perrin (1994, p. 165-207). Il faut préciser que la traduction suggérée par Vidal s'inscrit dans le cadre d'un article savant; elle n'est donc pas soumise, comme l'a été celle de Perrin, à l'œil scrupuleux d'un éditeur.

Chez Vidal, on retrouve encore moins de mots, mais leur longueur est d'une étendue semblable à ce qu'on retrouve dans la version de Perrin. Aussi, à cause de l'influence créole, les mots utilisés sont plus simples, même plus que dans l'original. Les deux traductions proposées sont légèrement allongeantes : celle de Perrin compte quatorze mots et trente syllabes de plus, celle de Vidal trois mots et seize syllabes de plus. Toutefois, la version de Vidal est physiquement plus longue, puisqu'il effectue un retour à la ligne après presque toutes les phrases, alors que, dans l'original et chez Perrin, il s'agit d'un paragraphe d'un seul tenant. Le choix de Vidal renforce l'oralité et la poéticité de l'extrait, en faisant un texte qui respire mieux, où chaque affirmation de Celie est martelée. Par contre, la disposition originale marque plutôt l'accumulation que l'affirmation, ce qui est certainement plus en accord avec le ton de cette lettre.

On remarque de nombreuses répétitions dans l'original, qui ont pour effet de rythmer le texte en plus d'insister par itération sur certains termes. D'abord, il y a l'entrée en matière, où l'abondance des cris et des jurons, tout comme la présence de la mort, est signalée par la répétition : « My mama dead. She die screaming and cussing. She scream at me. She cuss at me. » Chez Perrin comme chez Vidal, une partie de cette répétition est évacuée. Si, dans la version de Vidal, le verbe « mourir » est répété, aucune des trois répétitions n'est présente chez Perrin, alors qu'il s'agit de la traduction la plus longue. On retrouve aussi dans l'extrait une anaphore, puisque trois phrases suivies débutent par « by time 'l git ». De plus, ces extraits affichent une scansion semblable – huit pieds/cinq pieds, huit pieds/quatre pieds et douze pieds/quatre pieds. Chez Perrin, la répétition est présente, avec « le temps de », et la scansion est partiellement préservée (huit/quatre, huit/six, douze/huit), quoique la traductrice y ajoute un effet de gradation ascendante en augmentant petit à petit le nombre de pieds. La version de Vidal est semblable (huit/quatre, huit/six, onze/huit), sauf que l'anaphore n'est pas tout à fait respectée, puisque la première phrase débute par « ça fait quand mo », alors que les autres commencent par « quand mo ». L'effet répétitif est moins marqué dans le premier exemple que dans le second, mais il est évident que, dans le cas de ce passage où la répétition est primordiale, les traducteurs ont tenu à ce qui soit préservée la prose de Walker, avec plus ou moins de succès.

Comme dans plusieurs exemples déjà cités, la traduction de Perrin fait subir au texte de Walker beaucoup de réaménagements syntaxiques, ce que Berman appelle la rationalisation, qui consiste à remanier la construction des phrases. Cette déformation est

présente un peu partout dans l'exemple, sauf peut-être dans le passage anaphorique. Ainsi, le début de l'extrait est remanié, tout comme la fin, où, d'une phrase, Perrin en fait deux, tout en laissant tomber certains détails. De même, Vidal divise en quatre la dernière phrase de l'original, et y insère une réplique, introduite par un deux-points et encadrée par des guillemets. Rationalisation, ennoblissement, destruction des rythmes, destruction des systématismes et destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, les traductions de Perrin et de Vidal, bien que visant juste sur certains aspects, comportent de nombreuses déformations décriées par Berman, qui pourraient bien en faire – nous le verrons lors de l'évaluation – des traductions ethnocentriques. Avant de procéder à l'évaluation, il est toutefois nécessaire de nous pencher sur les effets et contrastes présents dans le texte entier.

3.2.3 *Contrastes et paratexte*

De nombreux aspects pouvaient être abordés au sujet de ce roman très riche; j'en retiendrai deux. D'abord, le traitement du titre, puis, plus important encore, le contraste à l'œuvre entre les lettres de Celie et celles de Nettie, les premières étant écrites, comme on l'a vu, en *Black English* et les secondes en anglais plutôt standard.

Tout comme pour le roman de Hurston, on a choisi un titre différent lors de la traduction pour le roman de Walker, qui s'est d'abord intitulé en français *Cher bon Dieu*. Toutefois, ce premier titre n'a pas résisté au succès du film, puisque, lors des rééditions subséquentes, le livre a repris le titre du film, *La couleur pourpre*, une traduction en apparence littérale de l'intitulé original. Le titre choisi au départ peut alors refléter les choix idéologiques de la traductrice : en s'éloignant du *purple*, qui, comme je l'ai mentionné en début de chapitre, est associé au *womanism*, un féminisme noir décrit et défini par Walker dans *In Search of our Mothers' Gardens*, Perrin détourne le roman de la question afro-américaine et le centre autour du drame domestique, où le rapport à Dieu garde cependant toute son importance. C'est d'ailleurs le mouvement inverse de Brodsky, chez qui l'élément divin avait été évacué pour mettre de l'avant la féminité et la négritude du personnage. En outre, il faut mentionner que le *purple* anglais, qui est un mauve profond, malgré l'assonance, ne correspond pas au pourpre français, qui est un rouge foncé : la traduction en apparence littérale n'est peut-être pas la plus heureuse. Le premier titre, bien qu'efficace puisqu'il annonce le genre épistolaire, a le tort de ne s'appliquer qu'à une partie du roman, puisque Celie adresse au bout d'un moment ses lettres à Nettie, et que cette dernière les envoie pour sa part à Celie. La

contribution de Nettie, qui revêt une très grande importance dans le traitement de l'aspect racial dans *The Color Purple*, est aussi occultée dans la traduction, puisque les contrastes à l'œuvre dans l'original ne sont pas reportés dans le texte traduit.

En effet, le contraste entre les lettres de Celie, marquées par le sociolecte et l'idiolecte, et celles de Nettie, appartenant plus généralement au registre neutre, est frappant lors de la lecture du roman de Walker. Prenons pour exemple une des premières lettres²⁴ que Celie déchiffre après avoir découvert que son mari les intercepte depuis des années :

I'm gonna put them in some kind of order for you, say Shug.
Yeah, I say, but don't let's do it in here, let's go in you and Grady room.
She got up and us went into they little room. Shug sat in a chair by the bed with all Nettie letters spread round her, I got on the bed with the pillows behind my back.
These the first ones, say Shug. They postmark right here. (125)

Dear Celie,
I wrote a letter to you almost every day on the ship coming to Africa. But by the time we docked I was so down, I tore them into little pieces and dropped them into the water. Albert is not going to let you have my letters and so what use is there in writing them. That's the way I felt when I tore them up and sent them to you on the waves. But now I feel different. (130)

– J' vais essayer de ranger ces lettres dans un genre d'ordre, a dit Shug.
– D'accord, mais pas ici. On va dans ta chambre.
Shug s'est tiré une chaise près du lit, avec toutes les lettres de Nettie étalées par terre. Et moi je m'ai mise sur le lit avec le dos calé contre les oreillers.
– Tiens, voilà les premières, Shug m'a dit. Ça se voit au tampon de la poste. (143)

Ma chère Celie,
Je t'ai écrit presque chaque jour sur le bateau qui nous emmenait en Afrique. Mais au moment de l'arrivée à quai j'étais si démoralisée que je les ai déchirées en petits morceaux que j'ai jetés à l'eau. Albert ne te laissera jamais recevoir mes lettres. Alors, à quoi bon les écrire. Du moins, c'était ma pensée quand je les ai déchirées et confiées aux vagues. Mais maintenant j'ai changé d'avis. (147)

D'abord, on remarque que l'écriture de Celie, malgré le fait qu'elle soit à ce moment du récit plus âgée et plus mûre, est toujours aussi marquée par l'usage du *Black English*. En revanche, bien que soit présent l'aspect subjectif presque oral, inhérent au genre épistolaire, la lettre de Nettie est de son côté rédigée dans un anglais conforme, avec peu de contractions – sauf « that's » – et pas de trace d'AAE. Le contraste est saisissant : Celie, dans sa démarche d'écriture émancipatoire, a préservé son identité afro-américaine, alors que Nettie, éduquée et voyageant en Afrique – deux thèmes censément libérateurs chez les Noirs américains –, adopte un style très « blanc ». L'opposition des registres propose donc

²⁴ La première lettre de Nettie étant encore marquée par son jeune âge et son usage – modéré – du VNA, j'ai préféré utiliser un extrait subséquent, où l'anglais normatif domine, pour illustrer le contraste. L'extrait choisi est alors plus représentatif et plus pertinent pour l'analyse.

une réflexion politique et un renversement ironique puisque, cantonnée dans le rôle du colonisateur, Nettie voit son anglais « blanchir ». Ce procédé contribue à mettre en valeur le *Black English* en tant que langue spécifique au peuple afro-américain. Dans la traduction, les caractéristiques linguistiques du VNA ayant été, comme on l'a vu, gommées par Perrin, la différence entre les lettres est beaucoup moins frappante. À l'effacement de la différence entre la partie de Celie et la partie de Nettie correspond l'effacement du dialecte par rapport au standard. Le « blanchiment » de l'écriture de Nettie, qui reflète le colonialisme de sa mission civilisatrice chez les Noirs africains, n'est alors plus mis en valeur comme il l'était dans l'original. Entre les deux sœurs subsiste seulement l'écart dans le niveau d'éducation. Dans son interprétation du texte, Perrin ne semble alors privilégier que la pauvreté comme thème dominant, alors que l'original se déploie à d'autres niveaux, tels que la condition des Afro-Américaines et Afro-Américains.

De plus, outre les nombreux remaniements syntaxiques qui, la plupart du temps, altèrent le sens ou du moins la musicalité du texte, on retrouve dans la traduction de Mimi Perrin quelques erreurs factuelles qui faussent sensiblement le propos de Celie. En voici deux exemples :

She went to visit her sister doctor over
Macon. (1)

Elle a été à Macon pour voir sa sœur. Celle
qu'elle est docteur. (9)

He beat me for dressing trampy but he do it
to me anyway. (7)

Et alors, il m'a mis une trempe à cause que
je m'ai attifée comme une traînée, qu'il a dit.
Toute façon, il me frappe même sans ça.
(15)

Dans le premier exemple, il semble plutôt improbable que la tante de Celie soit docteur, mais beaucoup moins que la mère de Celie aille voir le docteur de sa sœur. En effet, tout laisse à croire que Celie a simplement omis le possessif « 's », comme dans l'extrait précédemment cité – « Nettie letters ». Perrin a donc selon toute probabilité mal interprété la phrase. Dans le second exemple, c'est le verbe « do » qui pose problème : en effet, en anglais familier comme en *Black English*, « to do » est un euphémisme qui désigne l'acte sexuel (Smitherman, 1994 109). Le verbe ne se réfère donc pas à la raclée, mais bien au viol de Celie par son père. Cette traduction incorrecte ne rend pas justice à la puissance tragique de l'original. De plus, la suite de la scène, dans laquelle Nettie et la jeune belle-mère réalisent l'horreur de la situation, ne colle pas avec une « simple » correction dans une maison où le châtement corporel est monnaie courante. En plus de souvent passer sous

silence la négritude des personnages, Perrin atténue donc par ses erreurs d'interprétation le drame qui se joue au long du roman. Alors que Brodsky avait du contexte afro-américain et du *Black English* une connaissance approfondie, Perrin semble, elle, travailler sans une telle familiarité et sans le respect que montre Brodsky. Personne n'est à l'abri d'une erreur, évidemment, mais celles que je viens de relever semblent liées soit à une mauvaise compréhension du VNA – et de l'anglais non standard en général –, soit à une forme de désinvolture.

3.3 Évaluation de la traduction

L'évaluation des traductions selon la méthode de Berman, je le rappelle, se décline en deux mouvements : d'abord, l'évaluation éthique consiste, dans un premier temps, à déterminer si la traduction est, ou non, en accord avec le projet du traducteur et, dans un deuxième temps, à juger éthiquement l'idéologie qui se dessine derrière ce projet; ensuite, l'évaluation poétique estime la manière dont la traduction a été conduite, si on a affaire à une véritable *écriture-de-traduction*, et si la traduction fait œuvre.

3.3.1 Évaluation éthique

Il y a beaucoup à dire sur les manquements éthiques de la traduction de Perrin. En effet, ses failles se manifestent sous de nombreux aspects. Premièrement, le projet de traduction est, comme je l'ai démontré en début de chapitre, lourdement ethnocentrique puisque la traductrice affirme vouloir ramener le récit à la culture d'arrivée, et « transplanter/transposer en France ces Noirs du sud profond » (Perrin, 1986 123). Au lieu de l'ouverture à l'étranger, Perrin préconise la naturalisation : rendre français ce qui vient d'ailleurs. Dans le cas d'un roman aussi imbriqué dans sa culture d'origine que *The Color Purple*, encensé par la critique, salué par la communauté noire américaine, cette attitude ethnocentriste est dommageable pour l'œuvre. Gommer la négritude des personnages ôte une dimension importante au récit d'émancipation de Celie, tout comme à l'expérience missionnaire africaine de Nettie. La critique postcoloniale qui parcourt en filigrane le roman de Walker disparaît pour ne laisser place qu'au drame familial. Pourtant, c'est véritablement à travers le langage que la négritude de Celie est mise de l'avant : la première mention de la couleur de peau se fait par la négative, lorsque l'héroïne signale l'arrivée chez son père d'un groupe de chasseurs blancs (10). D'autres indices intradiégétiques apparaissent ensuite, comme les cheveux tressés des

filles de Mr. _____, ainsi que la couleur de peau de certains personnages, tels que Harpo et Sofia (23, 29). Le *Black English* de Celie est alors l'indice qui établit de la manière la plus sûre l'appartenance des personnages à la communauté afro-américaine, mettant de l'avant la critique postcoloniale à l'œuvre dans *The Color Purple*.

En revanche, la traduction de Mimi Perrin est assez fidèle à son projet. Comme je l'ai démontré, la traductrice a choisi de rendre l'oralité et la subjectivité du personnage par un large recours à des mots appartenant aux registres familier et vieux, offrant un mélange déconcertant d'argot et de paysanneries. Aussi, elle fait peu appel à l'écriture phonétique, bien qu'elle ait trouvé une manière satisfaisante de rendre certains écarts de Celie – les colombes de Christophe Colomb, entre autres. La signification des caractéristiques syntaxiques est préservée, mais non leur déviance. Il s'agit alors d'un bon exemple de ce que Berman appelle la traduction platonicienne, dans le cadre de laquelle on laisse tomber la forme pour préserver le sens (Berman, 1986). Ainsi, si la sémantique particulière de « be », « BIN » ou « dən » est conservée, le fait que ces marqueurs dévient de la norme anglaise est effacé. Perrin, contrairement à Brodsky, ne présente aucun mécanisme de compensation pour rendre en français les entorses syntaxiques du VNA, se contentant de quelques tournures orales, comme les « y », les marqueurs négatifs absents, les « j' », etc.

Je conclus l'évaluation éthique avec une citation de Perrin, où la traductrice explique sa méthode. On y remarque une conception où la fidélité au texte original est évacuée, laissant place à une vision prescriptive de la traduction :

En premier lieu, je pense qu'il faut éviter systématiquement toute systématisation, si j'ose dire, dans la traduction du dialogue. Ce qui, chez un personnage réel, constitue des tics langagiers s'avère rapidement insupportable à la lecture, devient un « effet » dans sa transcription, et aboutit à un manque de naturel, à l'encontre du but recherché [...]. (Perrin, 1986 122)

Au lieu d'une théorie de la traduction, on a affaire à une théorie de la littérature, dans laquelle Perrin tente de normaliser le traitement des dialogues, sans même mentionner le style de Walker ou l'importance de s'y conformer. Pourquoi le lecteur anglophone serait-il moins sensible que le lecteur francophone à l'aspect prétendument insupportable des systématismes langagiers? Le style littéraire est ici l'apanage du traducteur, renforçant l'aspect ethnocentrique du projet de traduction de Perrin, qui s'apparente alors aux « belles infidèles » en imposant le beau style français au corpus traduit. En effet, le « blanchiment » de l'écriture de Celie, constaté lors de l'analyse du contraste entre les lettres des deux soeurs, ainsi que le recours à un vocabulaire argotique et vieilli, participe de

l'assujettissement du roman de Walker aux normes françaises et européennes. Ainsi, bien que la traduction soit concordante avec le projet, elle est éthiquement condamnable puisqu'elle est issue d'une idéologie ethnocentrique aux accents coloniaux que Perrin échoue à justifier.

3.3.2 Évaluation poétique

L'évaluation poétique répond à l'évaluation éthique : en effet, à l'idéologie des « belles infidèles » correspond une normalisation de la langue, ainsi que la présence de déformations propres à la traduction ethnocentrique. En premier lieu, on retrouve tout au long de la traduction des remaniements assez importants de la structure du texte, par exemple dans les changements de paragraphe, la construction des phrases, le traitement des dialogues, etc. J'ai d'ailleurs fait remarquer plus haut que le découpage des phrases a été modifié en plusieurs endroits. Il s'agit, principalement, d'un travail de rationalisation, qui amène les conséquences habituelles, comme l'allongement, l'ennoblissement, la clarification et la destruction des rythmes. En deuxième lieu, la confusion entre « purple » et « pourpre » entraîne la destruction d'un réseau signifiant sous-jacent, celui de la couleur. En effet, certains des « purple » de l'original sont transformés en « violet », et d'autres en « pourpre », ce qui, on le sait, est une traduction erronée, car il s'agit de faux amis, des mots dont la sonorité est semblable d'une langue à l'autre, mais dont le sens est différent. Il aurait été possible, en intitulant la traduction *La couleur mauve*, qui partage avec le « purple » une certaine sensualité, en traduisant tous les « purple » par « mauve », de conserver le réseau signifiant sous-jacent, mais la popularité du film et la traduction de son titre, tout aussi inadéquate, a miné cette possibilité. En troisième lieu, le réseau langagier vernaculaire a subi une forme d'exotisation par l'usage immodéré de vocabulaire argotique et paysan, synonyme dans le corpus français d'une classe sociale inférieure. On a vu que l'expérimentation de Vidal, bien que digne d'intérêt, est elle aussi ethnocentrique, en présentant une *surexotisation* qui, dans le cadre français, ne manque pas de saveur coloniale, ainsi qu'un remaniement tout aussi important que celui fait par Perrin. Ainsi, tout autant dans l'idéologie que dans la pratique, la traduction de Perrin reste fondamentalement ethnocentrique et le projet poétique et politique de Walker se trouve dénaturé.

3.3.3 Perspectives

Comme le confirme l'évaluation de sa traduction, Perrin affiche un point de vue qu'on peut rattacher aux théories prescriptives de la traduction. En effet, la traductrice – et son éditeur – adapte le texte aux normes françaises, autant linguistiques que culturelles. Ce faisant, elle trahit le projet politique de Walker, créant un roman incomplet et incohérent. Par contre, une leçon en a été tirée puisque Vidal l'a dénoncée et Brodsky a offert une traduction très différente du roman de Hurston, comme je l'ai montré au chapitre précédent. Toutefois, les romans de Hurston et de Walker abordaient différemment le *Black English*, comme on le voit par exemple au traitement du « I » utilisé par Walker, que Hurston écrit « Ah ». Cette différence relève du fait que *The Color Purple* est un roman épistolaire à la première personne, alors que *Their Eyes Were Watching God* présente une narration à la troisième personne. Ainsi, le roman de Hurston se rattache à l'anthropologie, alors que celui de Walker prend une tournure nettement plus politique par la prise en main de l'écriture. En même temps, comme en témoigne le poème mis en exergue du chapitre précédent, Walker se réclame de Hurston en tant que féministe et écrivaine. Les récits sont similaires, et sont situés dans un espace et une temporalité semblables : il s'agit dans les deux cas du récit de vie d'une femme afro-américaine, qui se déploie dans le Sud rural des États-Unis d'Amérique. De plus, ils sont caractérisés par un traitement particulier des relations entre les femmes, qui forment un réseau fort d'entraide, ce qui est tout à fait en accord avec le *womanism*, où est privilégié l'amour entre femmes : « A woman who loves other women, sexually and/or nonsexually. Appreciates and prefers women's culture, women's emotional flexibility (values tears as natural counterbalance of laughter), and women's strength. » (Walker, 1983 xi) Malgré ces différences et ressemblances, qui nous empêchent de construire une analyse comparative sans équivoque, il est toutefois possible d'affirmer que, là où Brodsky a réussi à recréer en français, à l'aide de nombreux procédés compensatoires et en tordant la langue, une identité littéraire noire, Perrin a échoué en normalisant la langue et en négligeant la négritude qui est pourtant à la base du roman de Walker. En sera-t-il de même pour la traduction de *Push* de Sapphire, faite par Jean-Pierre Carasso l'année suivant sa parution en anglais?

CHAPITRE IV

DE *PUSH*, DE SAPHIRE, À *PUSH*, DE JEAN-PIERRE CARASSO²⁵

4.1 Présentation du roman, de l'auteure et du traducteur

La publication de *Their Eyes Were Watching God* et celle d'œuvres d'autres auteures noires américaines – telles que Toni Morrison, lauréate du prix Nobel de littérature, Maya Angelou, Ntozake Shange – s'inscrit dans un mouvement grandissant de prise de parole féminine afro-américaine. En 1996 paraît *Push*, de Sapphire²⁶, qui raconte le parcours d'une jeune fille, Precious, victime de violence et d'abus sexuels de la part de ses parents. Le roman est entièrement narré à la première personne, à l'exception de la seconde partie, où sont reproduits les récits des camarades de classe de Precious. L'héroïne de seize ans, enceinte pour la deuxième fois de son père, est renvoyée de l'école pour suivre une classe d'alphabétisation auprès d'une enseignante engagée, Ms. Blue Rain. Entourée de camarades qui ont subi comme elle des sévices de toutes sortes, elle prend progressivement possession de sa vie, coupant les ponts avec sa mère et récupérant la garde de sa fille aînée. Il s'agit, comme dans le roman de Walker, du récit d'une émancipation où une femme, ici Ms. Rain, sert de guide. Situé dans Harlem, New York, le roman, par l'entremise de sa narration à la première personne, met en scène un AAE urbain et moderne, qui s'éloigne du parler rural des romans de Walker et Hurston.

²⁵ Les premières pages du roman et de sa traduction sont reproduites en annexe A.3.

²⁶ Le véritable nom de l'auteure est Ramona Lofton, mais celle-ci, à l'instar de Ntozake Shange et bell hooks, a changé de nom dans un esprit d'affirmation identitaire. On retrouve cette définition de « sapphire » dans le livre de Smitherman : « A derogatory reference to a Black woman; from a character named Sapphire in the "Amos 'n' Andy" radio program (and later television sitcom), who was the stereotypical evil, loud, complaining, emasculating Black woman. » (1994, p. 251) Il s'agit donc visiblement d'une prise de position ironique, visant à neutraliser le stéréotype de la femme noire castratrice.

4.1.1 *Push, un nouveau roman féminin afro-américain*

Le roman de Sapphire, bien que salué par la critique et ayant connu un certain succès commercial, n'a pas suscité autant de réflexions et d'articles que celui de Walker. De plus, la majorité du travail théorique élaboré autour de *Push* concerne la critique de l'inceste présente dans le roman, et peu de chercheurs se sont penchés sur la question linguistique. Cependant, l'appartenance au corpus afro-américain est toujours présente en toile de fond. Sapphire pose un nouveau jalon dans cette histoire littéraire noire américaine, puisqu'elle situe l'action du roman dans un contexte urbain et moderne au lieu de se concentrer, comme ses prédécesseuses, sur le Sud rural originel. Katrine Dalsgård souligne qu'en général, « black feminist discourse of the last two decades has rested on a set of shared assumptions centered around the traditions of the black folk, the ancestors, and the black past as a whole as the key to a positive identity for contemporary African American women » (Dalsgård, 1998 171). En effet, la question des origines et le passage de l'esclavage à la liberté constituent des thèmes récurrents chez les auteures afro-américaines. Sapphire rompt avec cette tradition dans *Push*, comme le fait remarquer Dalsgård :

While Walker uses the past of the black Southern folk to create an imaginary space where she may develop a moral vision for men and women of her own day and age, Sapphire's emphasis on the present implies an acknowledgment of the limitations placed upon black people by their material reality. Although the ending of *Push* is not entirely pessimistic, Sapphire does not accept Walker's utopian ending whole-heartedly. (Dalsgård, 1998 183)

La rupture avec la fin positive, voire utopique, de Walker n'empêche pas le roman de Sapphire de véhiculer un message d'émancipation plutôt optimiste, puisque, malgré son diagnostic tragique, les enfants de Precious connaîtront un sort meilleur, et l'héroïne réussit à se libérer de sa mère, ainsi qu'à apprendre à lire et écrire afin d'accéder à une éducation supérieure. Ainsi, la théoricienne ne se trompe pas lorsqu'elle affirme : « The bleak experience of the contemporary black inner-city poor may be different from that of the black rural folk of earlier periods. But it is just as much the precious stuff of which black women's writing is made. » (Dalsgård, 1998 186) De plus, comme Janie et Celie, Precious arrive par la parole à atteindre le statut de sujet.

Dans *Push*, nous voyons l'héroïne trouver progressivement sa voix, notamment grâce à l'aide de son professeur, Blue Rain, qui lui offre, ainsi qu'aux autres élèves de la classe, un cahier, où elle tient une sorte de journal intime. Ainsi, de la voix à l'écriture, Precious prend sa vie en main. On peut aisément faire le lien avec les récits d'émancipation d'anciens esclaves,

les *slave narratives*, qui ont fleuri au XIX^e siècle : « Precious' journey toward voicing is similar to those journeys toward literacy made by slaves in the nineteenth century. » (Rountree, 2004 137) L'écriture, à laquelle elle accède par l'alphabétisation, est le moyen pour l'héroïne de se recréer, de devenir sujet, comme le souligne Michlin : « What literacy brings is the exact opposite: a means of expression, a possible [*sic*] to create and to recreate herself, and to share her story with others. » (Michlin, 2006 175) En effet, la possibilité de communiquer avec l'Autre qu'offre l'écriture est la clé de la remise au monde de Precious. Dalsgård relève elle aussi le phénomène :

It is more important to note that both Walker and Sapphire use their protagonists' quests for self-expression as one of their most important metaphors of their quests for selfhood, that in both cases the protagonist's narration of her story is taken as the ultimate sign of her ability to shape her own life, and that in their narration both protagonists employ a complex mixture of oral and written strategies. (Dalsgård, 1998 182)

À l'image des lettres de Celie et du récit de Janie, le parcours de Precious vers l'écriture est précisément ce qui lui permet de s'émanciper et de diriger sa vie. Pourtant, de nombreuses circonstances l'empêchent initialement de prendre la parole.

Les actes de violence dont elle est victime font de Precious un être muet, puisque le langage est utilisé par son père pour la rabaisser. Pour l'héroïne, le langage est alors un instrument d'agression qui lui est interdit. Le langage appartient au père et le mépris de celui-ci est intériorisé par la fille rabaisée : « The fact that there are noticeably no quotation marks around the father's insults and taunts conveys how his voice destroys Precious's self-image while he is raping her. » (Michlin, 2006 173) De même, si le père prend violemment possession de la voix de Precious, la mère, Mary, semble incapable de parler pour protéger sa fille : « Mary's ineffectual voicing exposes Precious to years of molestation. [...] As a result, Precious learns that voicing leads to punishment. » (Rountree, 2004 135) On remarque d'ailleurs que lors de ses premières années d'école, Precious est si étrangère au langage qu'elle ne parle pas : « Kinnergarden and first grade I don't talk » (36). Elle conserve d'ailleurs plusieurs tics langagiers qui l'identifient comme une enfant plus jeune, comme le remarque Michlin :

The vivid use of the present tense, but also of onomatopoeia, repetition, childish syntax and vocabulary (« my pee pee »), emphasizes that Precious speaks in the voice of the seven-year-old she was then. The use of duplication, as in « splatter splatter » or « I hate myself HATE myself », and the arrested syntax implied by the repetition of the same word, illustrate her traumatized numbness, and the self-erasure she seeks as an ultimate refuge [...]. (Michlin, 2006 172-173)

Ainsi, c'est malgré une expérience très négative du langage que Precious entame son récit et s'approprie l'écriture grâce à sa classe d'alphabétisation. Sous la férule de Ms. Rain, Precious est amenée à lire *The Color Purple* et s'identifie alors fortement à Celie : « Precious identifies with the sexual, physical, and verbal abuse that Celie endures. Precious also shares with Celie the effects of silencing. » (Rountree, 2004 138) La relation intertextuelle avec le roman de Walker est importante, d'autant plus que les deux romans partagent de nombreuses caractéristiques, mettant en scène des personnages au destin semblable, qui se libèrent par la parole et l'écriture. Toutefois, Precious critique la fin positive de *The Color Purple* et affirme qu'elle-même ne sera jamais lesbienne comme Celie. Elle garde alors vivants certains stéréotypes de la culture noire américaine, au sein de laquelle l'homosexualité, masculine ou féminine, est vivement réprimée.

Le roman est écrit à la première personne, dans un style à la fois oral et écrit. Au fil des pages, l'expression de Precious s'améliore, tout en gardant ce qui en fait la spécificité, le VNA. Ce trait rapproche encore une fois son parcours de celui de Celie, tout comme le fait que leur style est à la fois oral et écrit : « For all of Sapphire's emphasis on written language, however, in contrast to Celie's narration, Precious' narration retains its oral quality as well. » (Dalsgård, 1998 179) Ainsi, l'accession à la parole ne signifie pas pour Precious l'abandon de son identité sociolectale. Par ailleurs, le récit de Precious diffère de celui de Celie dans la mesure où le narrataire n'y est pas aussi présent. La prise de parole de Precious tient alors du monologue destiné à un public à la fois plus large et moins défini. Dalsgård lie cette forme à la culture hip-hop, où la performance joue un rôle déterminant :

Precious' self-introduction, in other words, is part of the rap ritual. The performativity of her recitation is further ensured as at the end her classmates respond in cheers. [...] Precious introduces herself at the outset of the narrative, establishing the same kind of close relationship to her text and narrative performance as she does in her rapping of Hughes' poem. (Dalsgård, 1998 181-182)

Au lieu de se pencher, comme Hurston et Walker, sur le passé et les conséquences de la fin de l'esclavage aux États-Unis, Sapphire offre un portrait contemporain de la situation sociale des Afro-Américains dans les villes du Nord comme New York, où les Noirs ont migré en grand nombre au cours du XX^e siècle. Le langage utilisé est donc différent, mais toujours identifiable au *Black English*. Comment Jean-Pierre Carasso, le traducteur, a-t-il envisagé la traduction de ce sociolecte?

4.1.2 *Projet de traduction*

Malheureusement, il existe très peu d'informations extratextuelles concernant la traduction de *Push* vers le français. On ne retrouve que quelques paragraphes à la fin du roman, dans une section intitulée « Note du traducteur » (Carasso, 1997 199-200), où Carasso revient sur son travail et explique la manière dont il a abordé le roman. Pour caractériser le style de Precious, Carasso retient d'abord la faute linguistique : « Comment traduire une faute d'orthographe? Comment passer des signes de l'illettrisme et de l'éventuelle dyslexie d'une jeune Noire américaine à un rendu plausible pour un lecteur français? » (Carasso, 1997 199) Selon le traducteur, les caractéristiques de l'écriture de Precious semblent alors relever davantage du manque d'éducation que du contexte sociolinguistique dans lequel elle évolue. Carasso parle ensuite d'oralité, sans toutefois mentionner le VNA comme grille d'analyse :

Mais comment rendre en français le langage *oral* de Precious, sa syntaxe, sa prononciation restitués phonétiquement par Sapphire? Pour ne pas les aplatir au-delà du supportable, j'ai tenté d'atteindre en français à une certaine musique qui ne peut évidemment pas prétendre, à supposer que j'y aie tant soit peu réussi, au *réalisme* qui caractérise le texte original. (Carasso, 1997 200)

Sans en appeler à une transplantation comme l'avait fait Perrin, le traducteur passe sous silence la négritude de Precious, attribuant les caractéristiques linguistiques du texte à l'analphabétisme et à l'oralité du discours de l'héroïne. Il parle également de rendre le texte « plausible » pour le lecteur français, c'est-à-dire d'en gommer éventuellement l'étrangeté. Carasso semble simplement appeler « réalisme » l'engagement politique mis en jeu par Sapphire dans *Push*, ce qui laisse entrevoir une interprétation manquant de profondeur et pouvant mener à une traduction plutôt ethnocentrique. De plus, le fait que ce court texte explicatif se trouve en fin de parcours nuit à la clarification du projet de traduction : en effet, au lieu de préparer le lecteur, il ne lui offre qu'un regard en arrière plus ou moins éclairant. Toutefois, il est difficile de juger d'une traduction sur quelques pages explicatives, et c'est pourquoi l'analyse sera à nouveau nécessaire pour l'évaluation de cette dernière traduction.

4.2 *Confrontation de l'original et de la traduction*

Encore une fois, je procéderai à l'analyse de courts extraits pour isoler des caractéristiques linguistiques précises, puis j'étudierai un long extrait représentatif, pour ensuite me pencher sur les procédés littéraires à l'œuvre dans le texte entier. Les

informations ainsi recueillies me permettront de procéder à l'évaluation de cette troisième traduction.

4.2.1 Analyse de courts extraits

Le traitement de caractéristiques précises s'évalue plus aisément grâce à l'analyse de courts extraits. J'aborderai ici les questions de syntaxe, de phonétique et de lexique, de nombreuses déviations propres au *Black English* étant à l'œuvre dans ces trois aspects du texte de Sapphire. Comme pour l'analyse de *The Color Purple*, je me pencherai ensuite brièvement sur ce qui rend la prose de *Push* unique, l'idiolecte de Precious.

4.2.1.1 Syntaxe

Comme chez Hurston et Walker, on retrouve dans le texte de Sapphire la négation multiple, très caractéristique de l'AAE. La répétition des marqueurs de négation crée un effet emphatique et insiste sur le refus de l'idée niée. Les traductrices précédemment mentionnées ont choisi soit de reproduire la surenchère de marqueurs négatifs, soit de compenser par des phrases avec un marqueur négatif manquant. Voici deux exemples pris chez Sapphire :

I **don't** say **nuffin'** to him. (4)

J'y dis rien. (14)

Don't tell me **nothin'** (10)

Qu'on vienne pas me dire (20)

Carasso se situe, on le voit, dans la seconde école de pensée. Au lieu de mettre l'accent sur la négation comme dans le texte original, le traducteur élimine le « ne », laissant un seul marqueur négatif dans la phrase. Ce choix a pour conséquence, dans le premier exemple, de modifier le rythme du texte, qui compte alors trois syllabes au lieu de sept, soit une réduction de plus de la moitié. Le second exemple respecte davantage le rythme, quoique l'intonation soit différente de l'anglais au français. Afin de reproduire l'accent mis sur le négatif, Carasso aurait pu, tout en respectant l'oralité du texte, ajouter un « pas », pour en arriver à : « J'y dis *pas* rien ». De même, dans le deuxième exemple, le traducteur aurait pu proposer : « Qu'on vienne pas *rien* me dire ». Ces deux solutions ont pour avantage de proposer une syntaxe non standard, tout en reproduisant un certain systématisme, le « don't [...] nothing » devenant un « pas rien ». Carasso utilise la négation absente comme procédé de compensation, car on retrouve cette entorse au français correct à de nombreuses reprises dans le texte, même si la phrase qui lui correspond ne comporte pas de négation multiple.

Par exemple, on repère « Je sais pas » (13), « Moi je bouge pas. » (14) et « Je sortirai pas » (15), ainsi que quelques autres, dans les premières pages de la traduction de Carasso. Ainsi, même si la manière choisie par le traducteur pour rendre la négation multiple n'est pas idéale, Carasso l'exploite au maximum en l'utilisant comme procédé compensatoire. On remarque aussi dans ces extraits la présence d'une écriture phonétique, d'autant plus qu'il s'agit du même mot, « nothing », orthographié différemment – « nuffin' » et « nothin' » – la seconde graphie étant moins déviante que la première. On peut éventuellement attribuer cette différence à l'emplacement du mot dans la phrase, la finale obligeant dans le second cas une prononciation plus marquée. Toutefois, si les variations orthographiques sont absentes de la traduction, on peut noter une compensation syntaxique : « J'y dis ».

Par ailleurs, les marqueurs aspectuels « dən », « BIN » et « be », qui sont d'excellents indicateurs de *Black English*, sont présents, quoique moins intensivement que chez Hurston ou Walker, sous la plume de Sapphire. Voici quelques occurrences qu'on peut trouver dans l'extrait étudié :

I tell one kid done jumped up (6)	je fais à un minot qui s'est levé (16)
I done heard everything (8)	j'aurai tout vu (18)
I know that back door be locked (4)	je sais que la porte du fond est fermée à clé (14)
She been staring at my stomach. (9)	Elle a pas arrêté de me mater le bide. (19)

Les deux premiers exemples montrent une utilisation du marqueur « dən », qui signifie la finalité de l'action décrite par le verbe suivant, habituellement au *simple past*. Dans le premier exemple, l'aspect terminé de l'action n'est signifié d'aucune manière, puisque le temps de verbe choisi – le passé composé – suggère un passé très proche. La présence du futur antérieur dans le deuxième exemple marque mieux la distance temporelle et peut signifier plus clairement une finalité de l'action. Par contre, la traduction de Carasso, bien que sémantiquement partiellement correcte, ne reflète pas les entorses faites à l'anglais par Sapphire. Dans le troisième extrait, on retrouve un exemple du marqueur « be », qui signifie que l'action décrite a lieu de manière habituelle. Ainsi, la « porte du fond » est *toujours* fermée à clé. Comme dans les extraits précédents, en plus de manquer un élément de sens, Carasso ne traduit pas la transgression du sociolecte par rapport à la langue normalisée. Le quatrième extrait nous donne un exemple de « BIN », un marqueur aspectuel qui signifie une action ayant lieu habituellement et depuis longtemps. Ici, en reformulant la phrase, le

traducteur parvient à faire entendre les aspects habituel et ancien de l'action, puisque le verbe « arrêter », au négatif et au passé composé, signifie justement le « BIN » du VNA. Même si le « n' » manquant constitue une infraction au standard linguistique français, Carasso ne rend toujours pas la particularité déviante du sociolecte afro-américain. Cependant, on remarque la présence de mots appartenant à un registre familier – « mater » et « bide » –, qui marquent l'oralité, quoiqu'ils constituent une forme de compensation discutable par leur ethnocentrisme.

Le traducteur fait appel à quelques procédés compensatoires pour offrir une traduction non standard de *Push*. En effet, dans sa « Note du traducteur », Carasso mentionne qu'il ne désire surtout pas « aplatir au-delà du supportable » (Carasso, 1997 200) la langue de Precious. Voici quelques-unes de ces tentatives :

Some people tell a story 'n it don't make sense of be true. (3)	T'en as qui te racontent une histoire que ça veut rien dire et que c'est même pas vrai. (13)
The building I'm talking about (4)	La baraque que je cause (14)
Bitch know how old I am. (7)	Elle le connaît mon âge . (17)
My muver is busy. (8)	Ma mère alle est occupée. (18)

Comme on peut le constater dans les deux premiers exemples, le traducteur a tenté de rendre les particularités de la langue de Sapphire par un usage non conforme du pronom « que ». En effet, dans le premier extrait, il devrait s'agir du pronom « qui », et, dans le second, du pronom « dont ». Le traducteur utilise aussi la répétition du sujet pour signifier une entorse au langage, comme on le voit dans les deux extraits suivants. La répétition du sujet, à laquelle Perrin a elle aussi fait appel, est un procédé qui reflète plus l'oralité que la faute d'orthographe. Son avantage est de rythmer la phrase afin de lui donner une certaine musicalité, en plus d'insister par itération. On voit que Carasso, conformément à ce qu'il affirme dans sa postface, ne semble retenir de *Push* que les difficultés scolaires de Precious, sans tenir compte de la négritude du personnage, qui est pourtant signifiée d'abord et avant tout par le langage. Ainsi, comme on le remarque avec le « alle », l'écriture phonétique semble être un moyen adopté par le traducteur pour marquer la distance avec le français normatif.

4.2.1.2 Phonétique

Le roman de Sapphire n'est pas aussi marqué par l'écriture phonétique que celui de Hurston, mais on y retrouve plusieurs exemples, qui de plus nous permettent de rattacher le discours de Precious au *Black English*. J'ai choisi, pour illustrer l'aspect phonétique du roman, l'incipit, qui en contient quelques occurrences :

I was left back when I was twelve because I had a baby for my **fahver**. That was in 1983. I was out of school for a year. This gonna be my second baby. My daughter got **Down Sinder**. She's retarded. I had got left back in the second grade too, when I was seven, '**cause** I couldn't read (and I still peed on myself). I should be in the eleventh grade, getting ready to go in the **twelf'** grade so I can gone '**n** graduate. But I'm not. I'm in the **ninfe** grade. (3)

J'ai redoublé quand j'avais douze ans **pasque** j'ai fait un môme à mon père. C'était en 1983. J'ai pas été en classe pendant un an. Là, ça va être mon deuxième môme. Ma fille est **Très Somique**. Elle est retardée. J'avais redoublé la seconde aussi, quand j'avais sept ans, **pasque** je savais pas lire (et que je me pissais encore dessus). Je devrais être en onzième, à préparer le passage en douzième pour avoir mon diplôme. Seulement voilà. Je suis en neuvième. (13)

Plusieurs phénomènes phonologiques propres à l'AAE sont à l'œuvre dans ce court extrait. D'abord, avec « fahver », nous avons un exemple de « th » voisé qui se transforme en « v » en milieu de mot. De même, les « th » non voisés de « twelf' » et « ninfe » sont, conformément à la description de Green, transformés en « f » en fin de mot. Aussi, avec « 'n », où seule l'absence du « a » est marquée par une apostrophe, nous avons un exemple d'élision du « d » final. Comme je l'ai mentionné dans le chapitre consacré à l'analyse de *The Color Purple*, « 'cause » est plutôt une marque générale d'oralité qu'une caractéristique du VNA. Finalement, le « Down Sinder » – de « Down syndrome » – appartient de son côté à l'idiolecte de Precious, et Carasso l'a brillamment traduit par « Très Somique », même si les majuscules ne sont pas d'usage en français pour l'adjectif « trisomique ». L'original comme la traduction réussissent à illustrer le peu d'information auquel la jeune fille a eu droit lors du diagnostic de son enfant. Sinon, dans la traduction de l'extrait, on ne retrouve que « pasque », à deux reprises, qui relève principalement de l'oralité, sans induire l'appartenance à un groupe culturel en particulier. On remarque par ailleurs que Carasso a évité, comme c'est souvent la norme, de transposer le système scolaire américain en le remplaçant par son équivalent français, ce qui renforce la référence états-unienne.

Il y a dans le texte original comme dans la traduction plusieurs occurrences d'écriture phonétique. Chez Sapphire, on retrouve de nombreux exemples de même nature que ceux pointés ci-dessus, les « th » non voisés se transformant en « f » – « maff », « nuffin' » (4) –,

les « th » voisés en « v » ou « d » – « muver » (7), « dere » (10) –, les « d » et « t » finaux subissant une élision – « jus' » (4), « chile » (10). De son côté, Carasso compense de manière plutôt créative, quoique, comme toujours, axée sur la faute d'orthographe et l'oralité : « xé », « pourre », (13); « veule », « prope », « cte » (14); « apprende » (15); « zessayaient », « sul » (16); « râque », « piqu'alle » (17); « aute » (18); « esclure » (19). Toutefois, l'orthographe phonétique ne sert pas à mettre de l'avant, comme dans l'original, la négritude du personnage. Aussi, comme Perrin, Carasso recourt principalement, on le verra dans la section suivante, à un niveau de langage familier afin de compenser pour le *Black English* de Precious.

4.2.1.3 Lexique

Issu notamment de la culture hip-hop, le texte de Sapphire comporte de nombreux mots appartenant à un niveau de langage familier et vulgaire. Par exemple, l'abondance de « fuck » et de ses dérivés – « fucking », « mutherfucker », « mutherfucking », etc. – différencie grandement le vocabulaire de Precious, plus grossier que celui de Celie et Janie. Julie Adam, qui s'est penchée sur la traduction de « fuck » et « fucking », fait remarquer l'enchevêtrement sémantique qui entoure l'usage de ces mots en anglais :

les frontières sont également brouillées par le fait des relations étroites entre injure d'une part et, d'autre part, colère et mépris – l'injure s'accompagne naturellement de colère ou de mépris, la colère ou le mépris suscitent l'injure... – ou encore entre le sentiment d'amertume et la façon dont celle-ci peut être soulignée (Adam, 1996 190)

En effet, selon Smitherman, « fuck » est utilisé « in reference to various nonsexual events to show emphasis or indicate disapproval » (Smitherman, 1994 139) et la polysémie de ce mot passe-partout représente bien entendu une difficulté de traduction. Carasso traite le « fuck » de Precious de différentes manières. Ainsi, il traduit « what's the fucking use » (4) par « ça sert à quoi de raconter des vélos » (14). Selon le dictionnaire, « faire un vélo » de quelque chose signifie « grossir, exagérer un petit problème » (Colin, Mével et Leclère, 1990 840). Carasso remplace ensuite « fuckin' » (5) par « déconner » (16) et « get the fuck out » (6) par « me casser » (16). Aussi, certaines occurrences ne sont simplement pas traduites (p. 8 / p. 18), alors que « You fuckin' cow! » (9) est rendu par « Bougre de salope! » (20). Carasso a donc recours à de nombreux mots pour traduire le « fuck » passe-partout de Precious. Il s'agit alors à la fois d'ennoblissement, dans la mesure où un même mot est traduit de différentes manières, et d'appauvrissement qualitatif, dans la mesure où la valeur iconique du simple

mot « fuck » est aplatie par la traduction. Il en va de même pour « motherfucker » – « mutherfucker » sous la plume de Sapphire –, avec lequel on se réfère à « a person, a place, an event, a thing, either negatively or positively, depending on the context. It never refers to a person who has sex with his mother » (Smitherman, 1994 204-205). On en retrouve plusieurs occurrences dans l'extrait sélectionné. La plupart sont traduits par « ducon » (14 et 15), une « appellation injurieuse » au masculin (Colin, Mével et Leclère, 1990 288), et « connards » (16 et 17). La phrase : « And there is no, none, I mean none, air conditioning in this motherfucking building. » (4) est traduite par : « Et y a rien comme clim, nib, que dalle, dans cte putain de baraque à la con. » (14). Dans sa version française, elle abonde en lexique familier : « clim » est le diminutif de « climatisation » (2009); « nib » signifie « rien » (Colin, Mével et Leclère, 1990 552); tout comme « que dalle » une locution adverbiale qui veut dire « rien du tout » (Colin, Mével et Leclère, 1990 248); « un ou une putain de » est une « formule qui exprime soit le mépris, soit simplement l'impatience, la mauvaise humeur » (Colin, Mével et Leclère, 1990 667); alors qu'« à la con » signifie « ridicule, sans intérêt » (Colin, Mével et Leclère, 1990 207). Ainsi, dans une phrase qui, dans sa version originale, contient un seul mot – « mutherfucking » – appartenant à un registre familier, on ne retrouve pas moins de cinq mots ou expressions argotiques dans la traduction. Carasso semble investir grandement le lexique familier dans sa traduction du roman de Sapphire. Par contre, comme on l'a vu pour la traduction de « fuck », sa compensation manque d'homogénéité et ne saurait rendre la puissance iconique de ce mot passe-partout. Cependant, Adam fait remarquer que,

vidés de leur contenu sémantique, [« fuck » et « fucking »] occupent la place des divers adjectifs ou adverbes qu'un autre narrateur aurait peut-être jugé approprié d'employer pour insister sur tel propos ou tel sentiment. C'est d'ailleurs dans cette dernière catégorie que l'on trouve le plus de diversité quant aux choix de traduction, puisqu'il s'agissait dans ces cas de renforcer chaque phrase ou expression selon son contexte propre. (Adam, 1996 188-189)

L'auteure, au terme de sa réflexion, juge donc qu'il est impossible de traduire « fuck » et « motherfucker » de manière homogène, étant donné la nature polysémique et multifonctionnelle de ces mots, et qu'il n'est pas nécessaire de le faire. Il est alors difficile de reprocher à Carasso ses différents choix, qui s'adaptent en effet chaque fois au contexte d'énonciation.

Outre « fuck » et ses dérivés, on retrouve dans *Push* de nombreux autres mots – souvent injurieux – issus du *Black English*. Par exemple, « shit » (4) et « and shit » (7) – traduits par

« conneries » (14) et « et puis quoi » (17) – recourent les deux définitions de ce mot selon Smitherman : « 1) Can refer to almost anything—possessions, events, etc. [...] 2) A filler with no meaning, just used to complete a statement. » (Smitherman, 1994 257) Precious utilise ainsi de nombreux mots péjoratifs – ce qui illustre d'ailleurs son rapport particulier au langage – comme « peckerwood » (4), qui désigne « 1) Any white person. 2) A lower-class white person. » (Smitherman, 1994 226), qui n'est pas traduit, ou « coons » (6), un mot péjoratif pour désigner les Noirs (Allen, 2000 305), adéquatement traduit par « nègres » (16). On retrouve aussi plusieurs injures adressées aux femmes : « bitch » (6), neutre en *AAE* selon Smitherman (Smitherman, 1994 69), est traduit par « pétasse » (16), une « femme vulgaire; prostituée débutante ou occasionnelle » (Colin, Mével et Leclère, 1990 605). Le mot « hoe » (7), dont l'usage reste litigieux²⁷, est rendu avec « conne » (17). Aussi, « niggers » (7) est traduit par « nègres » (17) et « freaks » (8) par « tarés » (18). Pour terminer, « spic » (10), un mot injurieux pour désigner « a Spanish-speaking Latin American » (Allen, 2000 1347), est traduit par « espingouin » (21), un terme péjoratif pour « Espagnol » (Colin, Mével et Leclère, 1990 318). Il s'agit là d'un faux ami, puisque l'Espagnol d'« espingouin » ne vit pas sur le même continent que le Latino-Américain de « spic ». Le référent est erroné, ce qui fausse le réalisme du texte, et trahit un ethnocentrisme européen. On remarque un certain appauvrissement quantitatif dans la mesure où « nègre » utilisé pour traduire à la fois « coon » et « nigger »; toutefois, il n'aurait pas été juste de traduire « coon » autrement, par « négro » ou « black », car il s'agit de termes associés à la culture française, ce qui en ferait une traduction ethnocentrique.

Comme on l'a vu pour la traduction de ces termes, Carasso fait abondamment appel à l'argot pour traduire *Push*. Dans les quelques premières pages du roman, on retrouve les expressions suivantes, qui renvoient généralement à un terme neutre :

- « môme » (13) pour traduire « baby » (3);
- « cause » (13), qui signifie « parler » (2009);
- « nickél » (14), signifiant « reluisant de propreté » (Colin, Mével et Leclère, 1990 553) pour « good » (4);

²⁷ Smitherman définit ainsi le terme : « Ho remains a controversial word, although it is used even among some women. [...] It seems to be a flipping of the script, as in the case of the use of bitch among women: taking the negative, turning it on its head, and stripping the word of its power to define and delimit women. » (1994, p. 165-166)

- « patte » (14) – « main » en argot (Colin, Mével et Leclère, 1990 589) – pour « han' » (4);
- « laisse béton » (15), une expression familière en verlan signifiant « laisse tomber » (2009), qui traduit « back off » (5);
- « mettre le souk » (16), où « souk », un mot arabe signifiant « marché » (2009), désigne un lieu en désordre (Colin, Mével et Leclère, 1990 763), pour « disrupting » (5), un mot d'un niveau de langage assez soutenu;
- « bled rupin » (16), de « bled [...] Pays, localité le plus souvent isolés » (Colin, Mével et Leclère, 1990 80) et « rupin [...] Riche, à l'aise financièrement » (Colin, Mével et Leclère, 1990 727), qui ne renvoie à aucun mot;
- « c'est marre » (16), qui veut dire « ça suffit » (Colin, Mével et Leclère, 1990 501), pour le simple « nuffin' » (6);
- « la bite à un clebs » (17), de « bite [...] Pénis » (Colin, Mével et Leclère, 1990 75) et « clebs [...] Chien » (Colin, Mével et Leclère, 1990 194), pour traduire « dog's dick » (7);
- « sac de moules » (17), une expression où « moule » désigne le sexe féminin (Colin, Mével et Leclère, 1990 540), traduit efficacement « cunt bucket » (7);
- « bide » (19), un terme argotique pour le ventre (Colin, Mével et Leclère, 1990 67), remplace le très standard « stomach » (9);
- « becté » (19), du verbe « becter [...] Manger » (Colin, Mével et Leclère, 1990 58), traduit un simple « had » (9).

La liste n'est pas exhaustive, mais permet d'entrevoir l'usage intensif que fait le traducteur du niveau de langue familier. Carasso utilise manifestement l'argot parisien pour traduire l'effet du VNA, ce qu'on peut considérer comme une exotisation de ce réseau langagier vernaculaire, en plus de situer lexicalement l'action de *Push* dans les cités parisiennes peuplées d'immigrants récents au plus bas de l'échelle sociale, au lieu du Harlem new-yorkais, habité par une communauté noire d'anciens esclaves dont l'intégration se fait attendre depuis plus de cent ans. Par ailleurs, pour un lecteur dont la culture de référence n'est pas parisienne, ni même française, le contraste entre l'espace du roman et celui installé par le langage est beaucoup plus apparent et met au jour l'ethnocentrisme de cette traduction.

4.2.1.4 Idiolecte

Comme Celie, Precious investit le langage à sa manière, et cette prise de possession de la langue se reflète dans le roman. Superposées au sociolecte, on retrouve donc les traces d'un idiolecte. La parole de Precious se caractérise, comme le fait remarquer Carasso dans sa « Note du traducteur », par des fautes d'orthographe et de grammaire, ainsi que par une possible dyslexie. D'abord, le « Down Sinder » mentionné précédemment, avec la traduction proposée par Carasso – « Très Sومية » – est une faute d'orthographe notable et le signe d'une pauvreté culturelle comparable à celle de Celie, qui déformait le nom des bateaux de Colomb. En ce qui concerne les fautes de grammaire, on remarque les extraits suivants :

I can gone 'n graduate (3)	pour avoir mon diplôme (13)
I doose my work. I ain' in no trouble. My grades is good. (8)	Je fais mon travail, j'emmerde personne, j'ai des bonnes notes. (18)

Dans le premier exemple, Precious semble avoir confondu « go on » et « gone », mais le traducteur ne rend d'aucune manière cet accroc dans la phrase. Ensuite, on retrouve deux fautes non attribuables au VNA dans le deuxième exemple : « I doose » constitue un problème d'accord de verbe, tout comme « my grades is » et « ain't ». Encore une fois, Carasso ne propose pas de traduction qui reflète les infractions aux règles grammaticales que commet Precious, sauf à l'aide de procédés compensatoires comme ceux mentionnés plus haut, tels que le redoublement du sujet et la disparition de certains marqueurs de négation. Carasso mentionne le fait que l'héroïne est probablement dyslexique, et quelques indices permettent de corroborer cette hypothèse. L'orthographe des mots « fahver » (3) et « ax » (7), où l'ordre des lettres est inversé, correspond à une tendance associée à la dyslexie²⁸. Cela étant dit, malgré la présence d'un idiolecte, la parole de Precious est avant tout fortement sociolectale, comme nous le verrons lors de l'analyse d'un long extrait.

4.2.2 Analyse d'un long extrait

L'étude d'un plus long extrait permet d'isoler des caractéristiques qui ne sont pas visibles lors de l'analyse de simples phrases. L'extrait choisi, qui se caractérise par une écriture très expressive et particulièrement rythmée, décrit une scène de violence entre Precious et sa mère :

²⁸ La dyslexie est un trouble de l'apprentissage de la lecture, caractérisé entre autres par l'inversion des lettres. Voir l'article « Dyslexie » (*Wikipédia*, 2010).

I still don't answer her. I was standing at this sink the last time I was pregnant when them pains hit, *wump!* Ahh *wump!* I never felt no shit like that before. Sweat was breaking out on my forehead, pain like fire was eating me up. I jus' standing there 'n pain hit me, then pain go sit down, the pain git up 'n hit me harder! 'N she standing there *screaming* at me, "Slut! Goddam slut! You fuckin' cow! I don't believe this, right under my nose. You been high tailing it round here." Pain hit me again, then *she* hit me. I'm on the floor groaning, "Mommy please, Mommy please, please Mommy! Mommy! Mommy! MOMMY!" Then she KICK me side of my face! "Whore! Whore!" she screamin'. Then Miz West live down the hall pounding on the door, hollering "Mary! Mary! What you doin'! You gonna kill that chile! She need help not beating, is you crazy!"

Mama say, "She shoulda tole me she was pregnant!" (9-10)

J'y réponds toujours pas. J'étais debout devant l'évier l'autre fois que j'étais enceinte quand les douleurs m'ont cognée, *paf!* Ah oui, *paf!* J'avais jamais rien connu de pareil comme saloperie. La sueur ame coulait du front, les douleurs ame cognent, pis les douleurs vont se rasseoir, pis les douleurs se relèvent et ame cognent encore plus fort! Et elle qu'est là am'hurler dessus : « Traînée! Sale traînée! Bougre de salope! C'est pas croyable, sous mon nez. T'as rien eu de plus pressé que de le faire ici. » Les douleurs ame reconnaissent, et pis c'est elle qui se met à me cogner. Me vlà par terre à grogner : « Maman, steplaît, maman steplaît, steplaît maman! Maman! Maman! MAMAN! » Pis ame balance UN COUP DE LATTE dans la figure, sul côté! « Putain! Putain! » qu'a gueule. Et Miz West la voisine de palier qui se met à frapper à la porte en brailant : « Mary! Mary! Qu'est-ce que tu fais! Tu vas la tuer cte petite! Faut la soigner pas la frapper, t'es t'y folle? » Et maman : « Elle avait qu'à me dire qu'elle était enceinte! » (19-20)

La traduction est, comme souvent, allongée, l'extrait comportant quinze mots et une quarantaine de syllabes de plus. Toutefois, Berman le mentionne, l'allongement est « une tendance inhérente au traduire » (Berman, 1999 [1985] 56). Comme dans *Their Eyes Were Watching God* et *The Color Purple*, les mots de la version originale sont, à l'exception de « hollering », composés d'une ou deux syllabes, et Carasso respecte le rythme avec des mots courts, sauf pour « saloperie ». Même si, on l'a vu dans l'analyse de courts extraits, le traducteur fait le choix d'exotiser le VNA, il offre, dans la mesure de son projet de traduction, un texte qui s'apparente fortement à une traduction littérale. Il s'efforce de garder le rythme et tord beaucoup la langue pour y arriver : alors que l'incipit n'était pas très riche en écriture phonétique, cet extrait en comporte davantage, et Carasso, à l'instar de Brodsky, utilise très peu l'apostrophe, ce qui donne une fluidité particulière à la lecture. En effet, « aute », « steplaît » et « sul » sont de bons exemples d'un procédé qui, tout en facilitant la lecture, permet d'ajuster la rythmique du discours. L'extrait à l'étude comporte de nombreuses répétitions. En effet, « pain » est répété à six reprises, et à chaque fois c'est par « douleur » que le mot est traduit, à l'exception de la première occurrence – « pain like fire was eating me up » – qui n'est pas traduite. De même, « hit » est répété quatre fois, chaque fois rendu par « cogner » et ses variantes. Ces répétitions, tout comme le « Ahh *wump!* », traduit par « Ah

oui, *paf!* », renforcent l'oralité du texte et alimentent son rythme effréné, d'autant plus que Carasso, du moins pour « cogne », a recours à des mots courts et percutants pour rendre cet effet.

Dans l'ensemble – et suivant la contrainte rythmique –, Carasso garde intacte la structure des phrases, évitant alors le piège de la rationalisation. Pourtant, certains éléments sont changés : ainsi, l'image « *pain like fire was eating me up* » n'est pas rendue dans la traduction, et un point d'exclamation devient point d'interrogation vers la fin de l'extrait. Aussi, le très simple et percutant « KICK » devient « UN COUP DE LATTE », une traduction problématique à laquelle il est difficile cependant de trouver une solution de rechange, car « kick » n'a pas d'équivalent bref en français. Le changement de paragraphe à la fin de l'extrait n'est pas respecté, mais il ne s'agit toutefois pas d'une tendance lourde et ce genre d'entorse se produit rarement dans les premières pages du roman. Plusieurs mots sont mis en évidence par l'usage de l'italique et des majuscules. Les deux occurrences de lettres majuscules, « MOMMY » et « KICK », sont rendues par des petites majuscules, « MAMAN » et « UN COUP DE LATTE ». La différence de police est négligeable, et le traducteur respecte la mise en évidence. Par contre, des trois mots en italique – « *wump!* », « *screaming* » et « *she* » –, un seul, le premier, est ainsi marqué dans la traduction. L'exception peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit ici d'une onomatopée, dès lors plus facile à isoler sans trop s'éloigner du standard. Par contre, il est regrettable que Carasso ait négligé de conserver les italiques, puisqu'elles insufflent au texte un rythme supplémentaire. Le traducteur tente manifestement de réaliser une performance hip-hop avec le texte de Sapphire, en rythmant l'argot avec virtuosité. Ce choix peut être très efficace et brillant pour un lectorat français, mais révèle son incongruité au lecteur francophone hors France. Carasso réussit-il à maintenir le rythme à la longueur du roman?

4.2.3 Contrastes et paratexte

Le roman de Sapphire est traversé par un réseau signifiant qui s'appuie sur le titre, *Push*, mot répété à plusieurs reprises dans le roman pour illustrer la poussée vers l'extérieur qu'effectue Precious tout au long du texte. Il s'agit d'abord de l'ordre que lui donne l'infirmier latino-américain lors de son premier accouchement, ensuite des constants encouragements de Ms. Rain :

Push, Precious, you gonna hafta push . (16)	Pousse, Precious, va falloir que tu pousses. (29)
But for now, I want you to try, push yourself Precious, go for it. (54)	Mais là, je vous demande d'essayer, faites un effort, allez-y Precious! (74)
I know you are but you can't stop now Precious, you gotta push . (97)	Je sais que vous êtes fatiguée, mais faut pas lâcher maintenant, allez, Precious, encore un effort. (122)

À l'exception du premier, où la poussée est aussi celle de l'accouchement, les deux occurrences suivantes ne sont pas rendues à la traduction, brisant alors un réseau signifiant sous-jacent du roman. De plus, le fait que le titre ne soit pas traduit éloigne encore plus la possibilité que le lecteur comprenne la véritable portée du « push ». Pourtant, une traduction littérale aurait donné un respectable *Pousse* qui, en plus de partager avec le titre original une même sonorité, véhiculerait l'idée de l'expulsion de l'accouchement, mais aussi celle de la croissance. Ce choix, qu'il est possible d'attribuer à l'éditeur, est d'autant plus surprenant qu'il contraste avec la traduction du nom de Ms. Rain vers Avers – dans la traduction, Precious fait d'ailleurs le lien entre « Avers » et « averse » –, ce qui brise l'étrangeté inhérente pour le lecteur français d'un roman situé à New York. Il aurait été tout à fait acceptable de noter la signification de « Blue Rain » à l'aide d'une note de bas de page²⁹, ou même de le laisser tel quel, un lecteur averti ayant quelques notions d'anglais pouvait très facilement comprendre le jeu de signification.

Push est un roman à la première personne, parsemé d'extraits du cahier d'écriture de Precious. Pourtant, dans la traduction, durant une quinzaine de pages (29-45), le point de vue narratif change, passant d'une narration à la troisième personne (29-38) à une narration mixte (38-45), où la voix de l'héroïne se fait parfois entendre. Il est difficile de comprendre pourquoi le traducteur a choisi de modifier ainsi le point de vue narratif du roman. L'extrait concerné ne présente aucune caractéristique particulière, ni dans le fond ni dans la forme, qui puisse expliquer ce choix. Le passage d'une narration au « je » à une narration à la troisième personne est un procédé littéraire qui permet généralement de créer une distance entre le narrateur et l'action, ou de marquer un changement spatial ou temporel. Or, le passage concerné n'est pas le plus difficile du roman, n'est que partiellement constitué d'une analepse et se déroule dans divers espaces, pour la plupart revisités ailleurs dans le texte.

²⁹ Il faut cependant mentionner que beaucoup d'auteurs et de traducteurs s'opposent à la présence des notes de bas de page, qui brisent la fluidité de la lecture.

Rien ne semble justifier ce choix du traducteur, dont le motif demeure mystérieux. Pourtant, le point de vue narratif est un des aspects constitutifs de la fiction et ne devrait pas être ainsi modifié par l'interprétation du traducteur.

La dernière partie du roman, intitulée « Life Stories » (141-177), est constituée de récits des camarades de classe de Precious, le tout commençant et se terminant avec des poèmes de l'héroïne, qui concrétise ainsi sa prise de pouvoir identitaire. Le passage à la seconde partie est marqué par un changement de police typographique et une nouvelle page titre. Le contraste est respecté dans la traduction, où la partie intitulée « Biographies » s'étend de la page 169 à la page 196. Il est à remarquer que si, dans la version originale, cette partie n'est pas paginée et s'inscrit en dehors du récit proprement dit, cette particularité n'est pas respectée dans la traduction, ce qui découle selon toute probabilité de l'influence de l'éditeur. Voici le premier poème de Precious et sa traduction, ainsi que les paroles de la chanson populaire dont s'inspire l'héroïne :

<i>everi mornin</i> by Precious j.	<i>TOUT LES MATIN</i> par Precious j.	« Mary had a little lamb »
Everi mornin i write a poem before I go to school marY Had a little lamb but I got a kid an HIV that folow me to school one day. (143)	Tout les matin j'écris un poème avant d'aller à l'école mariE avait un tit agnot mais j'ai un gamin et l'HIV qui m'a suivie à l'école un jour. (171)	Mary had a little lamb, whose fleece was white as snow. And everywhere that Mary went, the lamb was sure to go. It followed her to school one day which was against the rules. It made the children laugh and play, to see a lamb at school. [...] (<i>Wikipedia</i> , 2010)

D'abord, on remarque que les poèmes de l'original et de la version de Carasso suivent la même structure : même nombre de vers, presque même nombre de pieds, ce qui donne un rythme semblable. Le choix d'utiliser « HIV » plutôt que « VIH » peut d'abord sembler erroné, mais il permet ainsi de garder les quatre syllabes du vers. Aussi, la traduction comporte quelques fautes – « tout » et « matin » au singulier, « tit » et « agnot » avec des fautes d'orthographe –, alors que l'original se distingue surtout par des caractéristiques propres au *Black English* – élision des consonnes finales dans « mornin », « an » et « folow » – en plus des fautes d'orthographe – « everi » et « folow ». Encore une fois, bien que respectant plutôt bien le rythme et le nombre d'entorses à la norme linguistique, la traduction de Carasso efface la négritude linguistique du personnage de Sapphire en lui superposant l'identité d'une

jeune banlieusarde parisienne mal éduquée. Aussi, un important intertexte est perdu, puisque le poème de Precious est une citation imparfaite d'une comptine états-unienne, « Mary had a little lamb », dont les deux premiers couplets sont reproduits aux côtés du poème et de sa traduction. La comptine raconte l'histoire de Mary, que son agneau a suivie à l'école, celui-ci, chassé par le professeur, a sagement attendu sa maîtresse à l'extérieur, car ils s'aimaient. Cependant, Precious n'a pas d'agneau, mais un chevreau – le sens dénotatif de « kid » –, et c'est le sida qui la suivra un jour à l'école. L'héroïne, qui cite ironiquement une comptine « blanche », n'est pas adéquatement outillée pour se conformer au standard blanc et subit alors une dépossession culturelle. Malheureusement, il s'agit d'un jeu d'intertextualité intraduisible dont la référence n'est évidente que pour le lecteur anglophone – voire peut-être seulement nord-américain. Carasso est, avec la traduction de *Push*, aux prises avec de nombreuses difficultés liées au sociolecte, au contexte sociopolitique, à la différence culturelle, etc. Son travail saura-t-il répondre aux critères éthique et poétique de l'évaluation des traductions?

4.3 Évaluation de la traduction

Grâce aux données recueillies à travers la confrontation de l'original et de la traduction, l'évaluation éthique et poétique de la traduction de Carasso devient possible. D'un côté, l'évaluation éthique concerne le projet de traduction et sa valeur philosophique; dans le cadre du présent mémoire, je m'intéresse principalement à son degré d'ethnocentrisme. De l'autre, l'évaluation poétique porte sur la qualité d'œuvre de la traduction, afin de déterminer s'il s'agit d'une véritable *écriture-de-traduction*, si le texte démontre un degré d'homogénéité suffisant pour *faire œuvre*. Aussi, c'est dans le cadre de l'évaluation poétique que je recenserais les différentes déformations présentes dans la traduction de Carasso. Mais d'abord, attardons-nous à sa position éthique.

4.3.1 Évaluation éthique

À l'instar des romans de Hurston et de Walker, et comme nous l'avons vu dans la première partie du présent chapitre, *Push* est un texte dans lequel la langue a une importance primordiale, à la fois pour le développement du personnage principal, Precious, et, symboliquement, pour celui de toute la communauté noire américaine. Pourtant, Carasso, dans sa « Note du traducteur », ne semble voir dans l'histoire de Precious que le récit d'une

jeune femme analphabète. La négritude du personnage, évidente dès les premiers mots du texte original, n'est dévoilée dans la version française que lorsque Precious traite Mrs. Lichenstein, une responsable de l'école, de « pétasse blanche » (16). Il s'agit encore une fois d'une définition par la négative, où la présence du Blanc dévoile comme un découpage l'existence du Noir. Pourtant, même si le traducteur mentionne la négritude de Precious, il semble n'y accorder qu'une importance mineure, insistant surtout sur l'analphabétisme de l'héroïne.

En réduisant les déviations linguistiques de Precious à la simple faute, grammaticale ou orthographique, Carasso évacue la revendication culturelle et politique liée à l'utilisation du VNA par Sapphire. Il s'agit donc, du moins idéologiquement, d'un effacement du réseau langagier vernaculaire, même si, nous le verrons dans l'évaluation poétique, c'est plutôt une exotisation par le biais de l'argot parisien. Toutefois, dans le projet de traduction, Carasso tend à normaliser la particularité culturelle pour privilégier la quête identitaire liée à l'apprentissage de l'écriture ainsi que l'émancipation de Precious par rapport à sa mère. Il faut souligner que, même si ce choix est éthiquement répréhensible, il a l'avantage de mettre de l'avant un thème qui est au cœur de *Push*, celui de la libération par le langage. L'évaluation éthique est donc plutôt mitigée : d'un côté, le traducteur néglige complètement la revendication culturelle et politique afro-américaine, mais de l'autre, il respecte et insiste même fortement sur l'émancipation de Precious et sa conquête poétique. Cependant, le fait qu'il taise l'importance de ce parcours au sein de la communauté noire américaine – l'intertextualité avec *The Color Purple* en témoigne – est, selon l'optique adoptée dans le présent mémoire, inadmissible et condamne éthiquement cette traduction.

Malgré le souci de fidélité affiché dans la « Note du traducteur », Carasso ne rend que partiellement les fautes et crée la différence principalement avec le recours à un vocabulaire issu de l'argot parisien, ce qui identifie Precious aux habitants des banlieues françaises, où s'entassaient des ressortissants de tous les coins de l'ancien empire français. Il est erroné d'amalgamer ces différentes communautés, les anciens esclaves états-uniens et les anciens colonisés français, car ils n'ont pas la même histoire. En effet, les immigrants français qui peuplent les cités viennent principalement d'Afrique du Nord et d'Afrique noire – Algérie, Maroc, Tunisie, Côte-d'Ivoire, Burkina Faso, Sénégal, etc. – ainsi des Antilles, où se pratiquait un esclavage qui, contrairement à la situation des esclaves emmenés aux États-Unis, misait sur l'importation massive d'une main d'œuvre sacrifiée au travail. Alors qu'on a

fait venir autour de six millions d'esclaves dans les Caraïbes, on estime à 550 000 le nombre d'esclaves achetés en Amérique du Nord, où les planteurs misaient sur la reproduction pour assurer la pérennité de la ressource humaine. Ainsi, si les Afro-Américains d'aujourd'hui vivent depuis des siècles auprès des Blancs, la langue utilisée révèle l'importance primordiale de s'affirmer culturellement dans le territoire partagé. Pour les gens d'origine africaine immigrés en France, la réalité est tout autre : leur présence en métropole est relativement récente et relève d'un choix. Leur investissement du langage sera alors différent et ne participe pas, comme le *Black English*, d'un processus de créolisation. Même s'il peut sembler aisé d'associer la réalité des banlieues parisiennes et celle de Harlem, c'est tomber dans le piège ethnocentrique que de le faire.

4.3.2 Évaluation poétique

En dehors de ce qu'on peut lui reprocher sous l'aspect éthique, la traduction de Carasso compte plusieurs déformations propres à la traduction ethnocentrique, autant au niveau microscopique que macroscopique. Ainsi, on retrouve un peu de rationalisation, notamment dans la réorganisation des paragraphes, tout de même peu fréquente, ou dans la normalisation de certaines organisations syntaxiques erronées. Aussi, la multiplication des traductions pour « fuck » et ses dérivés indique une tendance à l'ennoblissement, une déformation qui consiste, d'une part, à utiliser des mots d'un registre supérieur, d'autre part, à traduire par différents termes un même mot. De plus, il s'agit d'un appauvrissement qualitatif, puisque le mot – court et percutant – perd de sa valeur iconique. On peut parler aussi, d'une certaine manière, d'une clarification, puisque « fuck », utilisé à toutes les sauces, est adapté selon le contexte par le traducteur. Toutefois, la traduction de « fuck » et de ses dérivés est fortement problématique et Adam, qui s'est penchée sur la question, préconise une traduction selon le contexte tout en reconnaissant les limites de cette solution imparfaite.

D'abord, le manque d'homogénéité créé par le changement de point de vue narratif dans la traduction pose problème sous plusieurs aspects, comme ce que Berman appelle la destruction des systématismes, qui « s'étend au type de phrases, de constructions utilisées » (Berman, 1999 [1985] 63). Le recours à une narration à la troisième personne, même partiel, défait la continuité du discours de Precious, qui s'étend dans l'original de la première page à celle qui précède la partie finale. Ce choix du traducteur reste incompréhensible, puisque, en plus d'être une atteinte à un aspect fondamental de toute fiction, il n'est justifié par aucune particularité du passage concerné. Aussi, comme on l'a vu,

il y a destruction des réseaux signifiants sous-jacents lorsque toutes les occurrences de « push » ne sont pas traduites. Dans un même ordre d'idées, Carasso raconte dans son court texte que

le roman d'Alice Walker était paru sous le titre français de *Cher bon dieu*. À la sortie du film, l'imbécile titre *La Couleur pourpre* a été repris par l'édition. Pauvres de nous! Tout ce qu'il y a dans *Push* de violine, de violet, voire de bordeaux, s'est donc mué en *pourpre* et mes analphabètes utilisent ce mot qu'elles n'ont aucune chance de connaître (Carasso, 1997 200, c'est l'auteur qui souligne).

Il s'agit là d'homogénéisation et d'appauvrissement quantitatif, puisque le traducteur fait taire la multiplicité des couleurs de *Push* pour créer un lien intertextuel – et intermédiatique – avec *La couleur pourpre*.

Reste la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, dont les deux variantes sont présentes chez Carasso. En effet, si, par exemple dans le traitement des caractéristiques syntaxiques, le traducteur normalise parfois le niveau de langage du texte, il l'exotise aussi par l'utilisation d'un très abondant vocabulaire argotique. J'ai démontré plus haut que cette pratique, bien que paraissant idéale dans la lunette occidentale blanche, constitue une forme d'exotisation, surtout visible pour le lecteur francophone hors Europe. Le rythme est un des seuls éléments préservés dans la traduction de Carasso : malgré un certain allongement – souvent qualifié d'inévitable en traduction –, le traducteur conserve les mots courts, et respecte les répétitions et autres tournures orales. Cet élément rend le bilan plutôt mitigé, puisque le travail sur le rythme donne une traduction fluide et efficace, du moins pour le lecteur français. Les entorses flagrantes et les remaniements empêchent le traducteur de faire œuvre et d'accomplir une *écriture-de-traduction*, surtout pour un lecteur situé en dehors du contexte parisien, qui est confronté à une incohérence entre les espaces linguistique et diégétique.

4.3.3 Perspectives

Le travail de Carasso est difficile à appréhender. Le projet de traduction comporte un point aveugle – l'absence de référence à la négritude des personnages comme élément constituant du récit –, et on y repère de nombreuses déformations propres à la traduction ethnocentrique. Il s'agit tout à fait du type de traduction que Berman qualifie d'incohérente :

alors que le texte de la traduction est, on l'a dit, plus *homogène* que celui de l'original, il est également plus *incohérent*, plus hétérogène et plus inconsistant. C'est un pot-pourri de divers types d'écritures. *Si bien que la traduction tend toujours à apparaître comme homogène et incohérente à la fois* (Berman, 1999 [1985] 63, c'est l'auteur qui souligne).

Dans son effort de traduction, Carasso procède à des changements qui affectent l'unicité de l'œuvre d'art. Les nombreuses modifications qu'il fait, surtout au niveau du mode narratif du texte, en altèrent le tissu constitutif, et font de la traduction de *Push* une œuvre inégale. Ainsi, si certains aspects – notamment le rythme –, souvent difficiles à rendre en traduction, portent la trace d'un travail sérieux sur la lettre, d'autres, dont on aurait pu croire qu'ils auraient été respectés, comme le point de vue narratif, sont complètement négligés. De plus, contrairement au cas de Perrin, je n'ai pas réussi à déterminer les raisons motivant certains accroc, notamment le passage de la première à la troisième personne, ou bien la traduction du nom de famille de Ms. Rain – alors Ms. Avers –, dans un roman dont le traducteur souligne le réalisme (Carasso, 1997 200).

Compte tenu du manque de cohérence de sa traduction, il est difficile de déterminer à quelle école de pensée appartient Carasso. Dans sa « Note du traducteur », il affiche, malgré son silence à propos de la question raciale, un point de vue plutôt descriptif, puisqu'il ne reconnaît pas de préceptes ou de méthodes permettant de traduire le roman de Sapphire : « Comment traduire une faute d'orthographe? Comment passer des signes de l'illettrisme et de l'éventuelle dyslexie d'une jeune Noire américaine à un rendu plausible pour un lecteur français? » (Carasso, 1997 199) Pourtant, déjà, il se constitue prisonnier de son lectorat, traduisant en fonction de l'horizon d'attente du lecteur français type. La traduction elle-même, déplaçant linguistiquement le récit dans les cités parisiennes, trahit l'appartenance de Carasso au courant théorique prescriptif, puisqu'il soumet son texte aux normes de la culture d'arrivée majoritaire. Pour un lecteur situé hors de la région parisienne, le contraste est frappant entre le lieu du récit – Harlem – et celui du discours – Paris. Sans être raciste, Carasso amalgame dangereusement les Noirs d'Europe et ceux d'Amérique. Perrin et Carasso semblent avoir pris le parti de renoncer à transposer ou recréer le VNA et insistent sur d'autres aspects du texte – drame familial, récit d'apprentissage, pauvreté – pour minimiser la perte. Or, si ces aspects prennent une forte importance dans le projet de traduction, ces traducteurs peuvent percevoir leur traduction comme adéquate et les textes explicatifs, rédigés après coup, justifient la traduction. La mise en commun de l'analyse des

trois traductions proposées dans le présent mémoire saura-t-elle nous éclairer sur la possibilité de traduire le vernaculaire noir américain?

CONCLUSION

POUR UNE ÉTHIQUE DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

Malgré ses failles, la traduction est indispensable en tant qu'instrument de communication interculturel. Chaque année, des milliers de livres sont traduits, permettant ainsi à des lecteurs des quatre coins du monde d'accéder à des imaginaires étrangers. La traductrice, le traducteur font alors figure de passeurs, régulant à travers leur travail le transfert des éléments culturels, déterminant ce qui convient ou non à l'horizon d'attente traductif, ce qui peut ou non franchir le mur de l'altérité. Cette confrontation du soi culturel à une réalité dissemblable est ce qu'Antoine Berman appelle *l'épreuve de l'étranger*. Comme il l'expose dans son livre homonyme, la traduction peut être philosophiquement envisagée comme un enrichissement des littératures nationales, le partage culturel étant ici considéré comme positif et non pas menaçant.

Ce transfert culturel peut comporter son lot d'imprévus et d'erreurs interprétatives, surtout lorsque la langue littéraire, déjà polysémique et complexe à traduire, n'utilise pas le code standard, mais se construit autour d'un idiome particulier. En effet, comment rendre dans la langue d'arrivée une entorse à la langue de départ? Qui plus est, les langues minoritaires étant généralement le fait de communautés opprimées, il est a fortiori important de faire passer dans la traduction la force de la revendication politique qui y est rattachée. Dans *La traduction et la lettre*, Berman affirme qu'il existe deux pièges lorsqu'il s'agit de traduire une langue vernaculaire : le traducteur ou la traductrice peut soit la détruire, en normalisant à l'excès, soit l'exotiser, en la traduisant à l'aide d'un faux équivalent qui comporte souvent un aspect péjoratif.

Dans le cadre du présent mémoire, j'ai analysé la traduction française de trois romans unis par une même thématique, la vie des Noirs américains, et par un usage notable du

sociolecte afro-américain, le vernaculaire noir américain (VNA), aussi désigné sous les noms de *Black English* et d'*African American English (AAE)*. Chacun de ces textes raconte l'émancipation d'une femme noire et ces trois héroïnes utilisent le langage comme la clé de leur liberté. Pour les Afro-Américains, le langage est un lieu de résistance très important dès la période de l'esclavage, puisque l'utilisation d'un sociolecte permet de consolider leur communauté et de maintenir et construire une culture propre, distincte de celle du maître. Aussi, l'alphabétisation et son corollaire, l'éducation, revêtent une grande importance dans la culture afro-américaine. Dès le début de l'esclavage dans les Amériques, on note l'abondance des *slave narratives*, des récits écrits par des esclaves après leur libération. En raison de l'importance que leurs auteurs accordent au langage et au témoignage, les romans étudiés s'inscrivent tout à fait dans ce courant littéraire afro-américain.

De plus, une autre caractéristique les réunit : en plus de transcrire efficacement le *Black English*, ces romans se concentrent sur le destin de femmes afro-américaines. Le féminisme noir américain se trouve à l'intersection de deux luttes : d'un côté, on retrouve les revendications antiracistes, identifiées aux États-Unis au mouvement des droits civiques dans ses formes les plus pacifistes – boycottage du réseau d'autobus de Montgomery – et les plus violentes – *Black Panthers*; de l'autre, on observe un mouvement féministe, fondé par les suffragettes, prenant beaucoup d'ampleur dans les années 1960 et 1970, mais qui reste dominé par les femmes blanches et soumis à leurs revendications. Il émerge alors du *Black Panther Party* une aile féministe, qui rassemble des femmes de toutes origines – chicanas, autochtones, asiatiques – oubliées par le féminisme blanc. Pour les écrivaines du *black feminism*, il est alors important de revendiquer une parole et une identité, puisqu'elles sont les oubliées des luttes à la fois féministes et antiracistes.

Dans *Their Eyes Were Watching God*, de Zora Neale Hurston – traduit sous le titre *Une femme noire* par Françoise Brodsky –, Janie effectue dès le début du roman un long retour en arrière pour raconter à son amie Pheoby les raisons de son retour au bercail. Ainsi, c'est par une narration à la première personne et par une mise en récit de sa propre vie que Janie s'affirme, de même qu'elle raconte sa propre sortie – après trois mariages – du système patriarcal. Tous les dialogues du roman, ainsi que certaines parties des récits rapportés, sont écrits phonétiquement en VNA, et en illustrent beaucoup de caractéristiques syntaxiques et lexicales. Brodsky, dans sa traduction, est mue par un véritable souci de préserver la

spécificité de l'AAE. En effet, elle recourt à différents mécanismes compensatoires pour faire valoir la marginalité et même la négritude des personnages. Un savant mélange de tournures orales – absence de certains marqueurs de négation, écriture phonétique rythmée – et d'éléments caribéens – double passé composé, juxtaposition de mots – permet de saisir la négritude du VNA tout en s'éloignant résolument de tout idiome préexistant en français, évitant ainsi le piège de l'exotisation. On peut sans réserve affirmer que Brodsky se situe à la fois dans le courant descriptif et dans le courant prospectif, selon la terminologie d'Inês Oseki-Dépré. En effet, ses longues recherches à propos de l'auteure, de l'œuvre et du contexte littéraire, son désir de reproduire en français les torsions imposées par Hurston à l'anglais et son respect notable de la structure des phrases et des paragraphes la font pencher du côté des théories descriptives, à l'image de Berman et de Chateaubriand. Dans l'extrait étudié, on retrouve très peu de déformations propres à la traduction ethnocentrique. Toutefois, ses solutions peu normatives et le désir qu'elle exprime dans son article de recréer les textes de Hurston dans la langue française la rattachent aussi aux théories prospectives, même si son respect de la lettre ne peut que la ramener du côté des théories descriptives. La traduction de Brodsky est d'une grande qualité et on ne peut la qualifier d'ethnocentriste. Elle est la preuve qu'une traduction fidèle à la lettre du *Black English* est possible, même si les traducteurs ayant travaillé un matériau semblable – Perrin et Carasso – n'ont peut-être pas cru faisable de recréer le parler des Afro-Américains.

Le roman d'Alice Walker, *The Color Purple* – traduit en français par Mimi Perrin et publié successivement sous les titres *Cher bon Dieu* et *La couleur pourpre* –, raconte lui aussi la vie d'une femme afro-américaine, mais sous un mode différent, puisqu'il s'agit d'un roman épistolaire aux allures de journal intime, dont Celie, l'héroïne, adresse toutes ses lettres à Dieu, puis à sa sœur Nettie. À la suite des lettres de Celie, on retrouve celles de Nettie, missionnaire en Afrique noire. Celie est mal mariée à un homme violent, et ne découvrira que par l'amour d'une femme la liberté spirituelle. Ses lettres sont rédigées dans un AAE simple et authentique qui, malgré l'existence d'un idiolecte qui brouille quelque peu les cartes, est tout à fait identifiable au VNA. Perrin, dans sa traduction, évacue toutefois toute négritude du personnage, affirmant lors d'un colloque qu'il s'agissait pour elle d'un drame familial, et qu'il fallait alors transplanter les personnages de Walker dans la France profonde. Ce projet est tout à fait actualisé dans la version française du roman, puisque Celie s'y exprime comme une paysanne peu éduquée. Si Perrin s'efforce de rendre le sens des déviations syntaxiques du *Black English*, elle ne reproduit pas en français ses infractions, et elle normalise

grandement le texte, à la fois phonétiquement et syntaxiquement. Le mécanisme de compensation choisi est alors le recours à un vocabulaire argotique et paysan. Perrin adopte un point de vue résolument prescriptif, décelable à la fois dans le projet et dans la traduction elle-même. En effet, les choix qu'elle fait sont attribuables à un trop grand souci de la norme de la langue d'arrivée et à une volonté de transformer le texte littéraire pour l'adapter au public français, plutôt que de faire découvrir au lecteur européen la situation des Afro-Américains. La traduction de Perrin est aussi très ethnocentriste, puisqu'elle balaie du revers de la main la négritude des personnages, entraînant la perte d'un élément fondamental de *The Color Purple*, c'est-à-dire la voix de Celie, qui n'est alors plus celle d'un peuple, mais celle d'une pauvre de campagne. Pourtant, bien que sa traduction soit tout à fait *francocentriste*, Perrin fait preuve d'une certaine homogénéité : son projet et son travail sont cohérents.

Push, de Sapphire – traduit sous le même titre par Jean-Pierre Carasso –, se situe dans la lignée des romans précédemment étudiés. Il met encore une fois en scène une jeune femme afro-américaine, victime d'abus sexuels et de violence de la part de ses parents. À dix-sept ans, elle est enceinte de son père pour la seconde fois et, grâce à un cours adapté et aux conseils de sa professeure, apprend à lire et à écrire et se libère de l'emprise de sa mère. La narration à la première personne dans un *Black English* moderne donne la parole à Precious, qui raconte son émancipation. La voix est encore une fois ici d'une importance primordiale, et teinte le langage d'un léger idiolecte, à travers lequel on peut cependant retrouver les marques claires du sociolecte afro-américain. Carasso, dans la veine de Perrin, ne semble donner dans sa courte « Note du traducteur » qu'une importance accessoire à l'identité afro-américaine de l'héroïne. En effet, il se concentre surtout sur l'alphabétisation qui est au cœur du récit de Precious, et identifie son manque d'éducation comme étant la cause principale des écarts par rapport à la norme. Toutefois, malgré cet ethnocentrisme, le traducteur semble adopter dans son projet la démarche descriptive, attaché à rester fidèle au réalisme du roman de Sapphire. La traduction, surtout dans sa facette lexicale, mais aussi dans les aspects syntaxique et phonétique, n'est pas à la hauteur du projet et comprend de nombreuses déformations propres à la traduction ethnocentrique. Notamment, le vocabulaire argotique parisien est abondant, et son usage brouille l'illusion référentielle. Surtout, il associe la communauté afro-américaine à celle des banlieues parisiennes, alors que ces groupes n'ont ni histoire ni origine communes. En plus d'être ethnocentrique, la traduction de Carasso manque de cohérence et n'a pu passer l'épreuve de l'évaluation éthique et

poétique, même si le traducteur possède l'indubitable capacité de rendre le rythme et l'oralité du texte de Sapphire. C'est d'ailleurs le travail remarquable sur le rythme qui donne à la traduction de Carasso un souffle revendicateur qui colle tout à fait au personnage et assure malgré les éléments dénoncés l'efficacité de la lecture.

Ces trois romans ont été rendus en français par des traducteurs différents, mais il est possible d'avancer des conclusions sur la traduction du VNA vers le français à partir des analyses faites dans le présent mémoire. En dégagant les caractéristiques du *Black English*, et en mettant ensemble les différentes solutions adoptées par Brodsky, Perrin et Carasso, je peux maintenant formuler quelques principes sur la traduction de ce sociolecte. Il faut donc revisiter les caractéristiques spécifiques qui ont guidé l'analyse des traductions. D'abord, j'ai repéré dans les différents romans les occurrences des marqueurs aspectuels « be », « BIN » et « dən », dont l'usage particulier est typique de l'AAE. Le « be », qui renvoie à une action ayant lieu habituellement, est aisément traduisible par l'ajout d'un « toujours » dans la phrase, et les traducteurs ont généralement adopté cette stratégie. Toutefois, certaines traductions, notamment celle de Carasso, ne rendent pas du tout cette subtilité du sociolecte afro-américain. Le « BIN » – orthographié « been » –, qui signifie que la situation décrite a lieu habituellement et depuis longtemps, peut elle aussi être facilement traduite par l'ajout d'un « depuis longtemps », une solution qui n'est adoptée systématiquement par aucun traducteur. Brodsky et Carasso recourent parfois à des mots qui signifient le sens particulier de « BIN », adoptant une stratégie qui s'apparente à la clarification. Le « dən » – orthographié « done » – signifie pour sa part que l'action décrite est terminée. Comme pour les marqueurs précédemment cités, il est possible de traduire en ajoutant une expression telle que « pour de bon ». Toutefois, il est important de préciser que ces solutions ne sont pas irréfutables, car elles procèdent par ajout et ne traduisent pas l'accroc à la norme anglaise; il reste idéal de recréer une syntaxe défailante bien que signifiante. C'est ce que Brodsky et Carasso font en utilisant, d'un côté, le double passé composé – « roussi-rôti » –, et de l'autre, le futur antérieur. La solution de Brodsky, qui marque l'aspect terminé par itération, est plus intéressante que celle de Carasso, grammaticalement correcte. Perrin, de son côté, passe sous silence cette caractéristique.

On retrouve dans le VNA la négation multiple, emphatique, qui met l'accent sur l'impossibilité de la situation niée. Perrin traduit parfois l'accumulation, alors qu'ailleurs elle

marque la déviation de la norme en supprimant des marqueurs de négation – généralement le « ne » ou « n' » –, une solution adoptée par Carasso dans tous les cas. Le sens particulier induit par ces différentes caractéristiques syntaxiques est souvent difficile à rendre en français, et c'est pourquoi tous les traducteurs ont eu recours à des procédés compensatoires. Brodsky, on l'a vu, fait appel au double passé composé, qu'elle calque sur des mots de nature différente, créant, par exemple, des doubles adverbes – « si-tellement ». Perrin et Carasso recourent tous deux à la négation incomplète ainsi qu'au redoublement du sujet – « ma mère alle » –, et introduisent dans leur texte quelques fautes de grammaire. Ces solutions ont le désavantage d'induire un manque d'éducation et d'intelligence des personnages, alors qu'il ne s'agit que d'une manière *différente* de parler la langue; Celie et Precious possèdent une sensibilité et une acuité d'esprit rendues par le VNA, mais moins efficacement par la traduction.

L'AAE se distingue aussi par une série de caractéristiques phonétiques, concernant surtout le traitement des « th » voisés et non voisés, qui se transforment en « v », « f », « t » ou « d », dans l'élision ou la modification de certaines consonnes finales, comme les « d » qui deviennent des « t » et les suffixes « -ing », qui deviennent « -in », etc. Beaucoup de ces caractéristiques sont reproduites à l'écrit par les trois auteures étudiées, comme les extraits présentés lors de l'analyse l'ont démontré. Toutefois, aucun traducteur n'a offert de version qui défie la norme linguistique française. En effet, tous ont proposé, à des degrés divers, une écriture phonétique qui relève d'une oralité tout à fait normative. Il s'agit principalement de l'élision des « e » en deuxième position, comme celui du « je ». Par contre, les élisions se retrouvent plus ou moins densément, et subissent un traitement typographique différent. Chez Brodsky, les modifications phonétiques sont tout aussi nombreuses que dans le texte original, et la traductrice utilise le moins possible le signe d'apostrophe pour marquer l'oralité, dans un souci de fluidifier la lecture et d'éviter de mettre en relief les accroc à la norme. Perrin, de son côté, ne respecte pas la densité de l'écriture phonétique de Walker et, contrairement à Brodsky, elle en rend les marques très visibles. Par exemple, là où Brodsky aurait écrit « jveux », Perrin écrit « j' veux », utilisant à la fois le signe d'apostrophe et l'espace pour signifier l'écart par rapport à la norme. Carasso emprunte la voie mitoyenne, son écriture phonétique étant plus rare que dans l'original, mais typographiée de manière plus créative que chez Perrin.

Le lexique est une autre manière de rendre visible le VNA, puisque la culture afro-américaine forge son propre vocabulaire correspondant à sa réalité. Il faut d'ailleurs mentionner que beaucoup de mots appartenant au registre du *Black English* sont marqués par l'ironie. En effet, les Noirs américains utilisent entre eux certains mots péjoratifs – « nigger », « hoe », « bitch » – qui ne sont pas teintés de mépris, alors que lorsqu'ils sont employés dans les relations avec les Blancs ou par ceux-ci, le sens dépréciatif est dominant. Ce phénomène fait partie de l'appropriation du langage des maîtres par les esclaves et indique que, même au sein d'une seule langue, l'appartenance à une communauté marque la manière dont on utilise le langage. Comme je l'ai fait remarquer, on retrouve peu de vocabulaire afro-américain dans les romans de Hurston et de Walker, mais beaucoup dans le roman de Sapphire. Si Brodsky a respecté le texte original en introduisant assez peu de mots de registre familier dans sa traduction, Perrin et, surtout, Carasso en ont usé abondamment, nettement plus que dans les romans originaux. Comme je l'ai montré, le recours à l'argot est une manière très ethnocentrique de rendre le VNA, et constitue une solution de facilité tout à fait répréhensible.

J'ai fait remarquer, lors de l'analyse d'extraits plus longs, l'importance du rythme dans la transcription littéraire du VNA, marquée chez les différentes auteures par l'usage de mots courts et de répétitions. Les romans de Hurston, Walker et Sapphire sont de puissantes œuvres littéraires où la prise de parole est primordiale. La scansion est donc un élément déterminant de cette oralité signifiante, que ce soit dans la voix de Janie, l'écriture de Celie ou le récit de Precious. Ces textes arborent un degré de poéticité important, que j'ai pu mesurer par l'étude du rythme et des répétitions. Brodsky, grâce au fréquent recours à l'élision, réussit à réduire la longueur des mots, toujours plus importante en français. De plus, la traductrice nous offre un texte comportant moins de mots que l'original, bien qu'il ait plus de syllabes : son travail pour rendre le rythme bondissant du *Black English* est efficace. Brodsky traduit littéralement, et même phonétiquement, les marques d'oralité – « aw » devient « ao » –, ce qui contribue à rendre l'accent du Sud des États-Unis, même en français. La traduction de Perrin est sensiblement plus allongée, autant du côté du nombre de syllabes que du nombre de mots, eux-mêmes notablement plus longs. De plus, la traductrice ne rend pas toutes les répétitions du texte original, effaçant ainsi une bonne partie de sa poéticité. Vidal, qui offre une traduction créolisante de ce même extrait, est de son côté trop simplifiant : il élimine une partie des phrases et en change la disposition sur la page, en plus d'exotiser l'AAE en le remplaçant par un faux équivalent bien plus déviant par rapport à

la norme. Par contre, c'est dans le rythme que la traduction de Carasso est efficace. En effet, il rend avec succès la brièveté des mots, la cadence effrénée de la dispute et la répétition des insultes et des mots-clés du récit de Precious. Toutefois, bien qu'il reprenne les mots en majuscules, il omet les italiques, ce qui constitue une perte.

La traduction du *Black English* est une aventure au parcours semé de difficultés de natures diverses, aussi syntaxique que phonétique, lexicale ou prosodique. Pourtant, si on additionne les bons coups des trois traducteurs, le défi se révèle surmontable. C'est bien entendu Brodsky qui donne l'exemple avec sa traduction ethno-excentrique. Son travail est à la fois rigoureux et créatif, très peu influencé par la norme française. À un moindre degré, le travail de Carasso sur le rythme est lui aussi admirable, bien que son recours exagéré à l'argot condamne éthiquement sa traduction. Ainsi, il semble qu'il soit possible de traduire éthiquement et poétiquement l'AAE en faisant appel comme Brodsky à des solutions variées, qui se déclinent à travers tous les aspects de la langue littéraire : calque ou réinvention des écarts syntaxiques, respect de la densité de l'écriture phonétique, traduction littérale des particularités lexicales et des expressions figées et reproduction des procédés rythmiques. Des emprunts à plusieurs sociolectes, comme l'argot, le parler paysan, le petit nègre et le créole, s'ils sont diversifiés pour éviter la stigmatisation, peuvent aider à rendre étrangère la langue littéraire, tout comme la traduction phonétiquement littérale de certains mots – Brodsky l'a fait avec « zigaboo », traduit par « zigabou ». Toutefois, même si cette systématisation des solutions forme une base solide sur laquelle on peut construire toute traduction d'un texte écrit en VNA, il faut éviter de tomber dans le piège de la prescription, et emprunter aux théories descriptives le souci d'une étude rigoureuse du texte, de l'auteur, et du contexte d'émergence, tout comme on suivra les théories prospectives en souhaitant l'éclosion d'une véritable *écriture-de-traduction*, qui véhicule l'étrangeté du texte et l'inscrit comme un original dans la littérature d'accueil.

La traduction littéraire est une entreprise difficile, dont la conduite doit être guidée par une éthique, des principes généraux dont l'application ne peut être systématique, étant donné la nature variable de l'œuvre d'art. En effet, cette dernière étant polysémique et infiniment interprétable, toute méthode systématique est vouée à l'échec, comme le fait remarquer Berman : « Or, c'est seulement en cernant la *visée du traduire* que des "recettes" antidéformantes peuvent prendre un sens, à partir de la définition de principes régulateurs

non méthodologiques. » (Berman, 1999 [1985] 69, c'est l'auteur qui souligne) C'est là que s'observe l'importance du double critère – éthique et poétique – dans l'évaluation des traductions. Suivant la pensée de Benjamin, Berman affirme que, puisque l'œuvre n'est pas communication, la traduction ne peut être soumise à une méthodologie (Berman, 1999 [1985] 70). Il est primordial de toujours garder en tête la qualité d'œuvre d'art que possèdent à la fois l'original et la traduction, ce qui amène à se questionner sur la nature de l'acte de traduire : si produire un roman est créer, produire sa traduction, qui est elle aussi une œuvre littéraire, doit appartenir au registre de la création. Comme l'avance Michel Deguy, « [p]our autant que l'on trouve à son fondement le grand principe de *transformation*, le traduire est un art, une œuvre de l'Art » (Deguy, 1984 97, c'est l'auteur qui souligne). On comprend mieux alors en quoi la traduction du texte littéraire doit être non pas systématisée d'emblée, mais bien soumise à une éthique souple et ouverte. Ainsi, à l'homogénéisation du texte – au sommet de la pyramide des déformations – s'oppose l'homogénéité de la bonne traduction, sa fluidité, son *écriture-de-traduction*. Comme l'œuvre dont elle est issue, la traduction de qualité est multiple, diverse et polyphonique, tout en présentant une unité d'Art et une identité d'œuvre propres. La traduction de Brodsky est un bon exemple de cette traduction où la qualité d'œuvre d'art est préservée : sans chercher dans la langue française un équivalent qui aurait permis une traduction systématique – et ethnocentrique – du *Black English*, la traductrice a offert une panoplie de procédés compensatoires, assurant la sauvegarde du foisonnement sémantique du roman de Hurston.

Restons fidèles au postulat de départ de Benjamin : l'œuvre d'art n'est pas communication, et sa véritable traduction est comme elle immanente et polysémique. Steiner avance que traduire est interpréter, mais cette cristallisation du sens a pour conséquence la rationalisation de l'œuvre, comme le fait remarquer Meschonnic :

Paradoxalement, une bonne traduction ne doit pas être pensée comme une *interprétation*. Parce que l'interprétation est de l'ordre du sens, du signe. Du discontinu. Radicalement différente du texte, qui *fait* ce qu'il dit. Le texte est porteur et porté. L'interprétation, seulement portée. La *bonne* traduction doit faire et non seulement dire. Elle doit, comme le texte, être porteuse et portée. (Meschonnic, 2007 22, c'est l'auteur qui souligne)

L'interprétation résultant d'une lecture somme toute subjective, elle engage le traducteur à tenir compte d'un horizon d'attente : d'abord le sien, puis celui du public auquel est destiné le texte traduit. Dans le mouvement herméneutique décrit par Steiner, le traducteur, attiré par le texte, l'interprète d'abord en le tirant vers lui-même, puis en exerçant une poussée contraire

afin de lui rendre son étrangeté. Ce geste d'appropriation fondateur est destructeur, car il soumet le texte à l'interprétation envahissante du traducteur avant de l'exotiser, ce qui met à mal son altérité. Or, le traducteur ne saurait se placer en dehors de la culture pour laquelle il traduit et qui, selon Brisset, altère son jugement :

Les normes du discours social, discours qui est le matériau de la littérature, se découvrent dans le *bougé* des œuvres en traduction. [...] Les normes qui régissent les stratégies de traduction interviennent aussi bien avant que pendant le transfert. Elles agissent à des degrés divers, mais elles sont en grande partie déterminées par la fonction que les textes qu'on traduit doivent remplir dans le polysystème de la littérature d'arrivée, c'est-à-dire par la place que l'institution leur assigne. (Brisset, 1990 28, c'est l'auteur qui souligne)

Cette emprise de la norme agit aussi bien au sein du champ littéraire, régissant les choix stylistiques et éditoriaux, que sur la plume du traducteur, reflétant, comme on l'a vu au long du présent mémoire, son positionnement idéologique et sa conception de la *bonne* traduction, voire, dans certains cas, de la bonne littérature.

Bien entendu, il ne faut pas passer sous silence l'influence énorme de l'éditeur dans les choix des traducteurs : souvent, la maison d'édition obtient le dernier mot sur le texte traduit et impose aux traducteurs ses propres normes, qui ont généralement pour but de garantir une réception positive de l'œuvre par le lectorat d'accueil. Il ne faut donc pas accabler sans relâche des traducteurs comme Perrin et Carasso, dont les choix discutables sont peut-être le fait d'une direction éditoriale stricte³⁰. L'adaptation au public cible reste un choix discutable, comme le fait remarquer Berman : « Amender une œuvre de ses étrangetés pour *faciliter* sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la science, une *éducation à l'étrangeté*. » (Berman, 1999 [1985] 73, c'est l'auteur qui souligne) En effet, selon le théoricien, la traduction est un moyen pour le lecteur d'appréhender l'Autre et d'être en contact avec l'étranger sans quitter sa terre natale, et c'est le desservir que de lui offrir une traduction ethnocentrique. Berman suggère une visée différente, la lettre, et affirme que « la traduction qui se donne le public comme horizon ne peut traduire qu'en étant soumise au public, en faisant des concessions. Il faut donc se donner la langue, la lettre pour horizon traductif » (Berman, 1999 [1985] 71). C'est encore Benjamin qui guide nos pas : la traduction, comme l'œuvre d'art, n'est pas communication, et ne peut être centrée sur la culture

³⁰ Toutefois, il faut aussi éviter de faire peser l'entière responsabilité d'une traduction défailante sur les épaules de l'éditeur : Perrin et Carasso restent les maîtres d'œuvre de leur traduction. De plus, les éléments paratextuels – conférences, notes – à l'aide desquels j'ai étudié leur projet de traduction sont entièrement de leur fait.

d'accueil. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit – comme dans *Their Eyes Were Watching God*, *The Color Purple* et *Push* – d'un texte littéraire fortement ancré dans la réalité politique et culturelle de son milieu d'émergence. Le lecteur ayant affaire aux traductions de Perrin et Carasso est bombardé d'informations contradictoires, puisque le matériau linguistique et le contexte social et géographique du roman sont incompatibles. Il ne reçoit pas, comme le souhaiterait Berman, son *éducation à l'étrangeté*.

L'éthique de la traduction est alors une politique du rapport à l'Autre. Plus que tout, c'est une ouverture à cette étrangeté, une fenêtre ouverte sur l'inconnu. Traduire éthiquement et poétiquement un texte étranger, c'est accueillir cette différence dans la langue maternelle, l'y faire revivre et se développer autrement. La traduction « est, dans son essence même, animée du *désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue* » (Berman, 1999 [1985] 75, c'est l'auteur qui souligne). Contrairement à l'adaptation ou au calque, la traduction accepte l'Autre en tant qu'Autre, et l'appelle même de ses vœux. La littérature devient le fil d'Ariane du rapport interculturel et la traduction est alors son chemin de sortie. Deguy rappelle l'inextricable réseau que forment littérature, langage et imaginaire : « Cependant la *littérature* nous conduit au langage, dans *une* langue, l'une des langues innombrables, chacune close et infinie, *par l'imagination* qui assemble les choses, et sans perdre l'altérité qualitative sensible qui, retenant le sujet dans la dispersion infinie, empêche l'implosion de l'abstraction. » (Deguy, 1984 93, c'est l'auteur qui souligne) Le rapport entre la littérature et la langue est complexe et prend du relief lorsque la traduction intervient, cette dernière mettant à nu les procédés littéraires et linguistiques : « On peut constater que la traduction [...] pose de façon brutale, absolument contraignante, les problèmes cruciaux de la linguistique [...]. On pourrait peut-être dire que la traduction est une sorte de bulldozer de l'analyse des faits de langue (et de la poésie comme du reste). » (Robel, 1973 58) Elle met au jour le rapport entre les langues dans son expression la plus humaine, avec la transmission de l'œuvre d'art au cœur de sa fonction. « Arrachée à sa langue natale, mais de telle façon que celle-ci *s'accouple* avec la langue traduisante, l'œuvre rayonne », affirme Berman (Berman, 1999 [1985] 84, c'est l'auteur qui souligne). Si la traduction rend manifeste les liens entre littérature et langue, elle rend aussi apparentes les différences interculturelles. Comme le fait remarquer Meschonnic, « [l']intensification des relations internationales ne se limite pas aux nécessités commerciales et politiques, elle a aussi un autre effet : la reconnaissance que l'identité n'est plus l'universalisation et n'advient que par l'altérité, par une pluralisation dans la logique des rapports

interculturels » (Meschonnic, 2007 13). Dans un monde où le rapport à l'Autre prend une importance grandissante et où le principe d'universalité est ébranlé par la multiplicité des points de vue, les théories de la traduction littéraire apportent un éclairage particulier grâce à leur attachement à la chose culturelle. Toutefois, traduire est quelquefois trahir, et la traduction, si elle est menée de manière ethnocentrique, peut contribuer à entretenir les idées reçues plutôt que de garantir la transmission. La traduction est une lame à double tranchant, comme le fait remarquer Maria Tymoczko : « As with any intellectual theory, translation theory has the potential to be used for good or ill, for oppression or liberation. Like translation itself, translation theory can be a two-edged sword. What is clear at present is that translation studies does not stand in a neutral place. » (Tymoczko, 2006 30) La prétendue neutralité du traducteur est un masque qui se lézarde : la traduction objective n'existe pas, elle est toujours l'œuvre d'un sujet, comme les trois études proposées dans le présent mémoire l'ont démontré. Il est essentiel de comprendre les enjeux qui se dessinent dès lors qu'on transfère une œuvre littéraire d'une langue à l'autre. Il va sans dire que le point de vue et les allégeances théoriques du traducteur influencent ses choix, risquant alors de produire une traduction ethnocentrique et de fausser la lecture de l'œuvre. Pourtant, un travail minutieux sur la lettre – à l'image de celui effectué par Brodsky – permet de réaliser une traduction de qualité qui enrichit et renouvelle langues et littératures mondiales.

APPENDICE A

EXTRAITS À L'ÉTUDE

A.1 De Hurston à Brodsky	76
A.2 De Walker à Perrin	80
A.3 De Sapphire à Carasso	86

A.1 De Hurston à Brodsky

Ships at a distance have every man's wish on board. For some they come in with the tide. For others they sail forever on the horizon, never out of sight, never landing until the Watcher turns his eyes away in resignation, his dreams mocked to death by Time. That's the life of men.

Now, women forget all those things they don't want to remember, and remember everything they don't want to forget. The dream is truth. Then they act and do things accordingly.

So the beginning of this was a woman and she had come back from burying the dead. Not the dead of sick and ailing with friends at the pillow and the feet. She had come back from the sodden and the bloated; the sudden dead, their eyes flung wide open in judgment.

The people all saw her come because it was sun-down. The sun was gone, but he had left his footprints in the sky. It was the time for sitting on porches beside the road. It was the time to hear things and talk. These sitters had been tongueless, earless, eyeless conveniences all day long. Mules and other brutes had occupied their skins. But now, the sun and the bossman were gone, so the skins felt powerful and human. They became lords of sounds and lesser things. They passed nations through their mouths. They sat in judgment.

Seeing the woman as she was made them remember the envy they had stored up from other times. So they chewed up the back parts of their minds and swallowed with relish. They made burning statements with questions, and killing tools out of laughs. It was mass cruelty. A mood come alive. Words walking without masters; walking altogether like harmony in a song.

Les navire ont à leur bord tous les désirs de l'homme. Certains rentrent avec la marée. D'autres continuent de voguer sur l'horizon, sans jamais s'éloigner, sans jamais accoster, jusqu'à ce que le Veilleur détourne les yeux, résigné, ses rêves mortifiés par le Temps. Telle est la vie des hommes.

Les femmes, elles, oublient ce dont elles ne veulent se souvenir et retiennent ce qu'elles ne veulent oublier. Le rêve est réalité. Et elles se comportent et agissent en conséquence.

Au début donc, il y avait une femme, revenue d'entre les morts. Non les malades et les agonisants, avec des amis à leurs pieds ou près de l'oreiller, non, mais les cadavres gonflés et détrempés, les morts soudains, les yeux écarquillés sur un verdict.

Ils la virent tous arriver, car con était à la tombée du jour. Le soleil s'en était allé mais il avait laissé l'empreinte de ses pas dans le ciel. C'était l'heure où l'on s'assied sur la véranda au bord de la route. L'heure où l'on écoute et l'on bavarde.

Ils avaient été toute la journée des marchandises sans yeux, sans oreilles et sans langue. Mules et autres brutes avaient habité leur peau. Mais maintenant que le soleil et le contremaître étaient partis, leur peau se sentait puissante et humaine. Ils devenaient maîtres des sons et moindres choses. Les nations défilaient dans leur bouche. Assis, ils rendaient leurs jugements.

Habillée comme elle l'était, la femme leur remémorait une jalousie accumulée en d'autres temps. Ils mâchonnèrent le fond de leur pensées et déglutirent avec délice. Ils firent de leurs questions des déclarations brûlantes, de leurs rires des outils meurtriers. C'était de la cruauté collective, un état d'esprit qui s'animait; des Mots se promenant sans maîtres; se promenant de concert, comme les harmoniques d'un chant.

“What she doin’ coming back here in dem overalls? Can’t she find no dress to put on?— Where’s dat blue satin dress she left here in?— Where all dat money her husband took and died and left her?— What dat ole forty year ole ‘oman doin’ wid her hair swingin’ down her back lak some young gal?— Where she left dat young lad of a boy she went off here wid?— Thought she was going to marry?— Where he left *her*?— What he done wid all her money?— Betcha he off wid some gal so young she ain’t even got no hairs—why she don’t stay in her class?—“

When she got to where they were she turned her face on the bander log and spoke. They scrambled a noisy “good evenin’” and left their mouths setting open and their ears full of hope. Her speech was pleasant enough, but she kept walking straight on to her gate. The porch couldn’t talk for looking.

The men noticed her firm buttocks like she had grape fruit in her hip pockets; the great rope of black hair swinging to her waist and unraveling in the wind like a plume; then her pugnacious breasts trying to bore holes in her shirt. They, the men, were saving with the mind what they lost with the eye. The women took the faded shirt and muddy overalls and laid them away for remembrance. It was a weapon against her strenght and if it turned out of no significance, still it was a hope that she might fall to their level some day.

But nobody moved, nobody spoke, nobody even thought to swallow spit until after her gate slammed behind her.

Pearl Stone opened her mouth and laughed real hard because she didn’t know what else to do. She fell all over Mrs. Sumpkins while she laughed. Mrs. Sumpkins snorted violently and sucked her teeth.

“Humph! Y’all let her worry yuh. You ain’t like me. Ah ain’t got her to study ‘bout. If she ain’t got manners enough to stop and let folks know how she been makin’ out, let her g’wan!”

“She ain’t even worth talkin’ after,” Lulu Moss drawled through her nose. “She sits high, but she looks low. Dat’s what Ah say ‘bout dese ole women runnin’ after young boys.”

– Qu’est-ce qu’y lui prend de revnir dans cette salopette? Elle peut pas strouver une robe? – Où qu’elle est, la robe dsatin bleu dans laquelle elle est partie? – Et l’argent quson mari a ramassé, et il est mort et lui a laissé? – Une femme de quarante ans, pourquoi qu’elle laisse ses cheveux danser dans son dos comme une ptite poulette? – Et ce gamin avec qui elle est partie, où qu’elle l’a laissé? – Jcroyais qu’elle allait smarier? – Où c’est qu’y l’a laissé? – Qu’est-ce qu’il a fait dson argent? – Jparie qu’il a mis les bouts avec une ptite poulette qu’a même pas encore de poils. – Pourquoi elle fréquente pas ceux dson milieu?

Lorsqu’elle arriva à leur hauteur, elle tourna la tête vers la bande de jaseurs et leur adressa la parole. « ‘Soir », jacassèrent-ils bruyamment, et ils restèrent la bouche ouverte, les oreilles pleines d’espoir. Sa voix était aimable à souhait, mais elle continua tout droit jusqu’à sa barrière. La véranda fut incapable de rien dire, tant elle était occupée à regarder.

Les hommes remarquèrent sa croupe ferme, comme deux pamplemousses serrés dans ses poches arrière, la longue corde de cheveux noirs qui se balaçait sur ses hanches, s’effilochant au vent, les seins pugnaces qui tentaient de forer un trou dans sa chemise. Les hommes, ce que leurs yeux perdaient, ils le préservaient dans leur tête. Les femmes, elles, prirent la chemise délavée et la salopette boueuse et la rangèrent pour mémoire. C’était une arme contre sa force, et si elle se révélait sans signification, restait l’espoir qu’un jour la revenante retombe à leur niveau.

Mais personne ne broncha, personne ne parla, personne ne songea même à déglutir jusqu’à ce que la barrière ait claqué derrière elle.

Pearl Stone ouvrit la bouche et rit trop fort parce qu’elle ne savait quoi faire d’autre. Elle se répandit sur Mrs. Sumpkins, toujours riant. Mrs. Sumpkins s’ébroua violemment et suçota ses dents.

– Homph! Z’avez qu’à vous biler pour elle vous aut’. Z’êtes pas comme moi. Moi, j’ai pas à la rluquer. Si elle a pas assez dmanières pour s’arrêter et faire savoir aux gens comment qu’elle se porte, qu’elle passe out’!

– Elle vaut même pas la peine qu’on en parle, nasilla Lulu Moss. Elle s’assit lcul haut mais elle regarde bas. Vlà c-que j’en dis moi, des vieilles qui courent après des jeunots.

Pheoby Watson hitched her rocking chair forward before she spoke. "Well, nobody don't know if it's anything to tell or not. Me, Ah'm her best friend, and Ah don't know."

"Maybe us don't know into things lak you do, but we all know how she went 'way from here and us sho seen her come back. 'Tain't no use in your tryin' to cloak no ole woman lak Janie Starks, Pheoby, friend or no friend."

"At dat she ain't so ole as some of y'all dat's talking."

"She's way past forty to my knowledge, Pheoby."

"No more'n forty at de outside."

"She's 'way too old for a boy like Tea Cake."

"Tea Cake ain't been no boy for some time. He's round thirty his ownself."

"Don't keer what it was, she could stop and say a few words with us. She act like we done done something to her," Pearl Stone complained. "She de one been doin' wrong."

"You mean, you mad 'cause she didn't stop and say a few words with us all her business. Anyhow, what you ever know her to do was taking a few years offa her age and dat ain't never harmed nobody. Y'all makes me tired. De way you talkin' you'd think de folks in dis town didn't do nothin' in de bed 'cept praise de Lawd. You have to 'scuse me, 'cause Ah'm bound to go take her some supper." Pheoby stood up sharply.

"Don't mind us," Lulu smiled, "just go right ahead, us can mind yo' house for you till you git back. Mah supper is done. You bettah go see how she feel. You kin let de rest of us know."

"Lawd," Pearl agreed, "Ah done scorched-up dat lil meat and bread too long to talk about. Ah kin stay 'way from home long as Ah please. Mah husband ain't fussy."

"Oh, er, Pheoby, if youse ready to go, Ah could walk over dere wid you," Mrs. Sumpkins volunteered. "It's sort of duskin' down dark. De booger man might ketch yuh."

Pheoby Watson fit avancer son rocking-chair avant de parler :

– Bon ben y a personne qui sait si y a des choses à dire ou pas. Moi qui suis sa meilleure amie, je lsais pas, moi.

– Peut-êt' qu'on est pas au courant comme toi, mais on sait tous comment qu'elle est partie et sûr qu'on l'a tous vue revnir. T'évertue pas à protéger une vieille comme Janie Starks, Pheoby, amie ou pas, ça sert à rien.

– Vous pouvez parler vous aut', elle est pas si vieille que certaines d'entre vous.

– À ma connaissance, elle a dépassé les quarante ans, Pheoby.

– Elle en a quarante tout au plus.

– L'est bien trop vieille pour un gamin comme Ptit-Four.

– Ptit-Four, ça fait un bail qu'il est plus un gamin. L'a lui-même dans les trente ans.

– M'en fiche, elle pourrait s'arrêter et échanger deux mots avec nous. Elle se conduit comme si on lui avait fait du tort, se plaignit Pearl Stone. C'est elle qui s'est mal conduite.

– Tu veux dire qu'tu râles pasqu'elle s'est pas arrêtée pour nous raconter ses salades. Et puis, qu'est-ce t'en sais, toi, qu'elle s'est conduite aussi mal que tu dis? Le pire que jui ai vu faire, moi, c'est d'enlver quelques années à son âge, ce qu'a jamais fait dtort à personne. Vous mfatiguez, vous aut'. À vous entend', on croirait qu'les gens d'ici, y font jamais rien au lit que dlouer lSeigneur. Faudra m'escuser, pasque jm'en vais lui porter son supper.

Pheoby sauta sur ses pieds.

– T'occupe pas dnous, sourit Lulu. Vas-y, on s'occupera dta maison jusqu'à c-que tu rviennes. Mon supper est prêt. Tu frais bien d'aller voir comment qu'elle se sent. Tu nous fras savoir à nous aut'.

– Seigneur, renchérit Pearl, j'ai roussi-rôti mon bout dviande et mon pain trop longtemps pour en parler. Jpeux rester dehors aussi longtemps quje veux. Mon mari, l'est pas pinailleur.

– Oh, euh, Pheoby, si t'es prête, jpourrais aller jusque là avec toi, proposa Mrs. Sumpkins. Commence à faire soir noir. Lmal blanchi pourrait t'attraper.

"Naw, Ah thank yuh. Nothin' couldn't ketch me dese few steps Ah'm goin'. Anyhow mah husband tell me say no first class booger would have me. If she got anything to tell yuh, you'll hear it."

Pheoby hurried on off with a covered bowl in her hands. She left the porch pelting her back with unasked questions. They hoped the answers were cruel and strange. When she arrived at the place, Pheoby Watson didn't go in by the front door. She walked around the fence croner and went in the intimate gate with her heaping plate of mulatto rice. Janie must be round that side.

She found her sitting on the steps of the back porch with the lamps all filled and the chimneys cleaned.

"Hello, Janie, how you comin'?"

"Aw, pretty good, Ah'm tryin' to soak some uh de tiredness and de dirt outa mah feet." She laughed a little.

"Ah see you is. Gal, you sho looks *good*. You looks like youse yo' own daughter." They both laughed. "Even wid dem overhalls on, you show yo' womanhood."

"G'wan! G'wan! You must think Ah brought yuh somethin'. When Ah ain't brought home a thing but mahself."

"Dat's a gracious plenty. Yo' friends wouldn't want nothin' better."

"Ah takes dat flattery offa you, Pheoby, 'cause Ah know it's from de heart." Janie extended her hand. "Good Lawd, Pheoby! Ain't you never goin' tuh gimme dat lil rations you brought me? Ah ain't had a thing on mah stomach today esceptin' mah hand." They both laughed easily. "Give it here and have a seat."

"Ah knowed you'd be hongry. No time to be huntin' stove wood after dark. Mah mulatto rice ain't so good dis time. Not enough bacon grease, but Ah reckon it'll kill hongry."

"Ah'll tell you in a minute," Janie said, lifting the cover. "Gal it's *too good!* you switches a mean fanny round in a kitchen."

– Naan, merci bien. Y a rien qui peut m'attraper ces quelques pas où j'vais. D'ailleurs, mon mari me dit drépond' qu'aucun mal blanchi dpremière y voudrait dmoi. Si elle a quèquchose à vous dire, vous l'entendrez bien.

Pheoby se mit en route d'un pas vif, un bol couvert dans les mains. Elle quitta la véranda, qui lui criblait le dos de questions non posées. Ils espéraient tous que les réponses étaient étranges et cruelles. Arrivée à l'endroit voulu, Pheoby Watson n'ouvrit pas la barrière de devant pour descendre le sentier bordé de palmiers jusqu'à la porte d'entrée. Elle fit le tour de la clôture et passa par la grille des intimes avec son plat fumant de riz créole. Janie devait être de ce côté.

Elle la trouva à l'arrière, assise sur les marches de la véranda, ses lampes remplies et ses cheminées balayées.

– Salut, Janie, comment qu'tu tportes?

– Aa! plutôt bien, j'essaye dtremper la fatigue et la saleté pour les faire sortir dmes pieds.

Elle eut un petit rire.

– Jle vois. Ma fille, sûr qu't'as l'air bien. T'as l'air d'êt' ta prop' fille.

Elles rirent toutes les deux.

– Même avec ta salopette, tu mont' ta féminité.

– Continue, continue! Tu dois croire que jt'ai apporté des trucs. Mais j'ai rien rapporté que moi-même.

– C'est riche à souhait. Tes amis souhaitent rien dmieux.

– J'accepte ces flatteries dtoi, Pheoby, pasque jsais qu'elles viennent du cœur. » Janie tendit la main. « Seigneur Dieu, Pheoby, tu vas donc jamais mdonner cette ptite ration qu'tu m'as apportée? Jme suis rien mis sur l'estomac aujourd'hui, à par ma main. » Elles rirent toutes les deux de bon cœur. « Donne-le-moi là et assis-toi.

– Jsavais qu't'aurais faim. L'est plus temps d'aller chasser du bois pour le feu quand y fait noir. Mon riz créole est pas si bon, cette fois. Pas assez de graisse de jambon, mais m'est avis qu'il tuera la faim.

– Jte ldirai dans une minute, fit Janie en soulevant le couvercle. Ma fille, c'est trop bon! Tu trémousses un fameux popotin quand t'es dans une cuisine.

“Aw, dat ain’t much to eat, Janie. But Ah’m liable to have something sho nuff good tomorrow, ‘cause you done come.”

Janie ate heartily and said nothing. The varicolored cloud dust that the sun had stirred up in the sky was settling by slow degrees.

“Here, Pheoby, take yo’ ole plate. Ah ain’t got a bit use for a empty dish. Dat grub sho come in handy.”

Pheoby laughed at her friend’s rough joke. “Youse just as crazy as you ever was.”

“Hand me dat wash-rag on dat chair by you, honey. Lemme scrub mah feet.” She took the cloth and rubbed vigorously. Laughter came to her from the big road.

“Well, Ah see Mouth-Almighty is still sittin’ in de same place. And Ah reckon they got *me* up in they mouth now.”

“Yes indeed. You know if you pass some people and don’t speak tuh suit ‘em dey got tuh go way back in yo’ life and see whut you ever done. They know mo’ ‘bout yuh than you do yo’ self. An envious heart makes a treacherous ear. They done ‘heard’ ‘bout you just what they hope done happened.”

“If God don’t think no mo’ ‘bout ‘em then Ah do, they’s a lost ball in de high grass.”

“Ah hears what they say ‘cause they just will collect round mah porch ‘cause it’s on de big road. Mah husband git so sick of ‘em sometime he makes ‘em all git for home.”

“Sam is right too. They just wearin’ out yo’ sittin’ chairs.”

“Yeah, Sam say most of ‘em goes to church so they’ll be sure to rise in Judgment. Dat’s de day every secret is s’posed to be made known. They wants to be there and hear it *all*.”

“Sam is *too* crazy! You can’t stop laughin’ when youse round him.”

“Uuh hunh. He says he aims to be there hisself so he can find out who stole his corn-cob pipe.”

“Pheoby, dat Sam of your’n just won’t quit! Crazy thing!”

– Ao! y en a pas si-tellement, Janie. Mais demain, jrisque de préparer un truc bien meilleur puisque t’es revenue.

Janie mangeait de bon cœur et ne disait rien. La poussière vaporeuse et bigarrée que le soleil avait soulevée dans le ciel se déposait par lents degrés.

– Tiens, Pheoby, reprends ta vieille assiette. J’ai pas l’usage d’un plat vide. Sûr que ton fricot tombe à point.

Pheoby rit de la rude plaisanterie de son amie.

– T’es aussi folle qu’tu l’as jamais été.

– Passe-moi cette lavette sur la chaise à côté dtoi, mon chou. Que j’récure mes pieds.

Elle prit le torchon et frotta vigoureusement. Des rires lui parvinrent de la grand-route.

– Jvois quBouche-Toute-Puissante est toujours assise au même endroit. Et jcrois bien quc’est moi qu’ys-sont mis sous la dent aujourd’hui.

– Oui, oui. Tu sais bien quasi tu croises des gens et qu’tu leur parles pas comme ça leur convient, y doivent rtourner loin dans ta vie pour voir c-que t’as fait. Ils en savent plus sur toi que toi-même. À cœur envieux oreille perfide. Ils ont « entendu » ce qu’ils espèrent qu’y t’est arrivé.

– Si Dieu pense à eux autant qumoi, y sont une balle égarée dans l’herbe haute.

– J’entends c-qu’y disent pasqu’y srassemb’ sur ma véranda qui donne sur la grand-route. Des fois mon mari en a tellment marre qu’il les remballe chez eux.

– Sam a raison. Ils usent tes fauteuils et c’est tout.

– Ouais, Sam dit qula plupart vont à l’église pasqu’y veulent êt’ sûrs qu’y sront là, ljour du Jugement. C’est ljour où tous les secrets sront rendus-connus, à ce qu’on dit. Y veulent êt’ là pour entend’.

– Sam est formidab’! Tu peux pas t’arrêter drire avec lui.

– Mmh-mmh! Y dit que lui aussi, y veut y êt’, pour découvrir qui a volé sa pipe de maïs.

– Pheoby, ton Sam, il arrête donc jamais! Complètement louf.

"Most of dese zigaboos is so het up over yo' business till they liable to hurry theyself to Judgment to find out about you if they dojn't soon know. You better make haste and tell 'em 'bout you and Tea Cake gittin' married, and if he taken al yo' money and went off wid some young gal, and where at he is now and where at is all yo' clothes dat you got to come back here in overhalls."

"Ah don't mind to bother wid tellin' 'em nothin', Pheoby. 'Tain't worth de trouble. You can tell 'em what Ah say if you wants to. Dat's just the same as me 'cause mah tongue is in mah friend's mouf."

"If you desire Ah'll tell 'em what you tell me to tell 'em."

"To start off wid, people like dem wastes up too much tiime puttin' they mouf on things they don't know nothin' about. Now they got to look into me loving Tea Cake and see wether it was done right or not! They don't know if life is a mess of corn-meal dumplings, and if love is a bed-quilt!"

"So long as they get a name to gnaw on they don't care whose it is, and what about, 'specially if they can make it sound like evil."

"If they want to see and know, why they don't come kiss and be kissed? Ah could then sit down and tell 'em things. Ah been a delegate to de big 'ssociation of life. Yessuh! De Grand Lodge, de big convention of livin' is just where Ah been dis year and a half y'all ain't seen me."

They sat there in the fresh young darkness close together. Pheoby eager to feel and do through Janie, but hating to show her zest fr fear if might be thought mere curiosity. Janie full of that oldest human longing—self revelation. Pheoby held her tongue for a long time, but she couldn't help moving her feet. So Janie spoke.

"They don't need to worry about me and my overhalls long as Ah still got nine hundred dollars in de bank. Tea Cake got me into wearing 'em—following behind him. Tea Cake ain't wasted up no money of mine, and he ain't left me for no young gal, neither. He give me every consolation in de world. He'd tell 'em so too, if he was here. If he wasn't gone."

Pheoby dilated all over with eagerness, "Tea Cake gone?"

– Tous ces zigabous, ça les brûle tellment d'connait' tes affaires que s'ils les entendent pas bientôt, y risquent de s'expédier eux-mêmes au jour du Jugement pour savoir de quoi du tourne. Tu ferais bien dte hâter d'leur annoncer si Ptit-Four et toi z'êtes mariés et s'il a pris tout ton argent pour partir avec une poulette et où qu'il est maintenant et où qu'y sont tous tes vêtements, qu'tu doives revnir ici en salopette.

– Jvais pas m'embêter à rien dire, Phoeby. Pas la peine. Tu peux leur répéter c-que jvais tdire si ça te chante. C'est comme si c'était moi, pasque ma langue est dans la bouche de mon amie.

– Si tu lsouhaites, jleur raconterai c-que tu mdis d-dire.

– Pour commencer, des gens comme eux perdent trop d'temps à se mett' en bouche des trucs dont y savent rien. Maintenant faut qu'y nous rluquent, moi et mon amour pour Ptit-Four, et qu'y voient si c'était fait correctement ou pas! Y savent pas si la vie est un plat dbeignets dmaïs ou l'amour un couvre-lit!

– Pourvu qu'ils aient un nom à grignoter y s'en fichent à qui il appartient et d'quoi y tourne, surtout s'ils peuvent y trouver mal à dire.

– S'ils ont envie de voir et savoir, pourquoi qu'y viennent pas donner des bécots et s'faire bécoter? Moi, jpourrais m'asseoir et raconter. J'ai été déléguée à la grande association de la vie, moi. Ouais M'sieur! La Grande Loge, le grand congrès d'la vie, c'est là qu'j'ai été pendant l'année et demie quvous m'avez pas vue.

Elles étaient assises l'une près de l'autre dans la jeune et fraîche obscurité; Phoeby impatiente d'agir et de sentir à travers Janie mais craignant de montrer trop d'élan, de peur que celui-ci ne soit pris pour de la simple curiosité, Janie emplie du plus vieux des désirs humains : l'autorévélation. Phoeby tint sa langue un long moment, mais elle ne pouvait s'empêcher de remuer les pieds. Alors Janie prit la parole.

– Ils ont pas besoin de s'en faire pour moi et pour ma salopette pasque j'ai encore neuf cents dollars à la banque. C'est Ptit-Four qui m'a poussé à la mett' – quand je lsuivait. Ptit-Four, il a pas gaspillé mon argent, et y m'a pas quittée non plus pour une poulette. Y m'a donné toutes les consolations du monde. Y le leur dirait s'il était ici. S'il était pas disparu.

Phoeby se dilatait d'impatience.

– Ptit-Four, disparu?

"Yeah, Pheoby, Tea Cake is gone. And dat's de only reason you see me back here—cause Ah ain't got nothing to make me happy no more where Ah was at. Down in the Everglades there, down on the muck."

"It's hard for me to understand what you mean, de way you tell it. And then again Ah'm hard of understandin' at times."

"Naw, 'tain't nothin' lak you might think. So 'tain't no use in me telling you somethin' unless Ah give you de understandin' to go 'long wid it. Unless you see de fur, a mink skin ain't no different from a coon hide. Looka heah, Pheoby, is Sam waitin' on you for his supper?"

"It's all ready and waitin'. If he ain't got sense enough to eat it, dat's his hard luck."

"Well then, we can set right where we is and talk. Ah got the house all opened up to let dis breeze get a little catchin'."

"Pheoby, we been kissin'-friends for twenty years, so Ah depend on you for a good thought. And Ah'm talking to you from dat standpoint."

Time makes everything old so the kissing, young darkness became a monstropolous old thing while Janie talked. (Hurston, 2000 [1937] 1-11)

– Ouais, Phoeby, Ptit-Four est disparu. Et c'est la raison pour laquelle tu me rvois ici – pasqu'y a plus rien pour mrend' heureuse là où j'étais. Là-bas dans les Everglades, là-bas dans lbourbier.

– J'ai du mal à comprendre', tel que tu lracontes. Faut dire que parfois, jsuis dure à l'entendement.

– Naan, c'est pas du tout c-que tu pourrais croire. Et ça sert à rien que jte raconte quèquchose si jte donne pas l'entendement qui va avec. Si tu vois pas la fourrure, la peau dvision est guère différente du cuir de moricaud. Écoute, Phoeby, est-ce que Sam t'attend pour dîner?

– Le dîner est prêt et l'attend. S'il est pas assez malin pour le manger, tant pis pour lui.

– Alors on peut rester là où nous sommes et bavarder. J'ai laissé la maison grand ouverte pour qula brise se laisse prend'. Phoeby, vlà vingt ans qu'on est copines-à-bécots, et jme fie à toi pour une bonne pensée. Et c'est dce point dvue-là que jte parle.

Le Temps vieillit tout, et l'obscurité pleine de jeunesse et de baisers devint un vieux monstropole pendant le récit de Janie. (Hurston, 2006 [1993] 19-30)

A.2 De Walker à Perrin

You better not never tell nobody but God. It'll kill your mammy.

Dear God,

I am fourteen years old. I am I have always been a good girl. Maybe you can give me a sign letting me know what is happening to me.

Last spring after little Lucious come I heard them fussing. He was pulling on her arm. She say it too soon, Fonso, I ain't well. Finally he leave her alone. A week go by, he pulling her arm again. She say Naw, I ain't gonna. Can't you see I'm already half dead, an all of these chilren.

She went to visit her sister doctor over Macon. Left me to see after the others. He never had a kine word to say to me. Just say You gonna do what your mammy wouldn't. First he put his thing up gainst my hip and sort of wiggle it around. Then he grab hold my titties. Then he push his thing inside my pussy. When that hurt, I cry. He start to choke me, saying You better shut up and git used to it.

But I don't ever git used to it. And now I feel sick every time I be the one to cook. My mama she fuss at me an look at me. She happy, cause he good to her now. But too sick to last long.

[saut de page]

Dear God,

My mama dead. She die screaming and cussing. She scream at me. She cuss at me. I'm big. I can't move fast enough. By time I git back from the well, the water be warm. By time I git the tray ready the food be cold. By time I git all the children ready for school it be dinner time. He don't say nothing. He set there by the bed holding her hand an cryin, talking bout don't leave me, don't go.

She ast me bout the first one Whose it is? I say God's. I don't know no other man or what else to say. When I start to hurt and then my stomach start moving and then that little baby come out my pussy chewing on its fist you could have knock me over with a feather.

Dis jamais rien à personne qu'au bon Dieu. Sinon ta mère elle en mourrait...

Cher bon Dieu,

J'ai quatorze ans. J'ai toujours été bien sage. Alors peut-être si vous pouvez me donner un signe pour savoir ce qui m'arrive. Au printemps après que le petit Lucious il est né, j'ai entendu le père et la mère se chamailler. Lui qui la tirait par le bras et elle qui disait : C'est trop tôt, Fonso. J' suis pas assez bien encore. Bon, et une semaine après, il remet ça. Elle lui dit : Tu vois pas que j' suis à moitié morte, avec c'te marmaille et tout le reste.

Elle a été à Macon pour voir sa sœur. Celle qu'elle est docteur. Elle m'a laissé avec tout le monde sur les bras. Lui, il a jamais eu un mot gentil. Il a fait que dire : Toi tu vas y passer, comme ta mère elle veut pas.

Alors il me colle son machin contre ma cuisse, et puis il le tortille un peu, et il le rentre dans mon zizou. Moi, j' crie que ça me fait mal. Alors il me serre le cou, et il me dit : Tu vas la fermer. Va falloir t'habituer.

Mais j'ai jamais pu. Maintenant j'ai mal au cœur quand je fais à manger. Et maman me crie tout le temps après. Elle arrête pas de me regarder aussi. Elle est contente, vu qu'il est gentil avec elle maintenant. Mais elle, elle est bien malade. Pour moi, elle en a plus pour longtemps.

*

Cher bon Dieu,

Ma maman elle est morte. Tout ce temps-là, elle a pas arrêté de me crier dessus. De me dire des injures. C'est que me voilà grosse, et alors je me bouge pas vite. Le temps de remonter du puits, l'eau était tiède. Le temps de lui faire son plateau, le repas était froid. Le temps de préparer les petits pour l'école, c'était déjà l'heure de manger. Lui il disait rien. Il restait là assis près du lit, à tenir la main à la mère. Il pleurait qu'elle ne pouvait pas le quitter comme ça.

Un jour elle me demande : De qui il est le premier? Moi je dis : Du bon Dieu. J' connais pas d'autre homme, alors je savais pas quoi dire, moi. Quand j'ai eu des douleurs et que ça a bougé partout dans mon ventre, et que le bébé est sorti de mon zizou en suçant son poing, j'en croyais pas mes yeux.

Don't nobody come see us.

She got sicker an sicker.

Finally she ast Where it is?

I say God took it.

He took it. He took it while I was sleeping. Kilt it out there in the woods. Kill this one too, if he can.

[saut de page]

Dear God,

He act like he can't stand me no more. Say I'm evil an always up to no good. He took my other little baby, a boy this time. But I don't think he kilt it. I think he sold it to a man an his wife over Monticello. I got breasts full of milk running down myself. He say Why don't you look decent? Put on something. But what I'm sposed to put on? I don't have nothing.

I keep hoping he fine somebody to marry. I see him looking at my little sister. She scared. But I say I'll take care of you. With God help.

[saut de page]

Dear God,

He come home with a girl from round Gray. She be my age but they married. He be on her all the time. She walk round like she don't know what hit her. I think she thought she love him. But he got so many of us. All needing somethin.

My little sister Nettie is got a boyfriend in the same shape almost as Pa. His wife died. She was kilt by her boyfriend coming home from church. He got only three children though. He seen Nettie in church and now every Sunday evening here come Mr._____. I tell Nettie to keep at her books. It be more then a notion taking care of children ain't even yourn. And look what happen to Ma.

[saut de page]

Dear God,

Personne vient jamais nous voir.

Maman ça a été d' plus en plus mal. Une autre fois elle me demande : Où qu'il est le premier? J' lui dis que c'est le bon Dieu qui l'a pris. Il l'a emmené pendant que j' dormais. Et il l'a tué là-bas dans le bois. Et probable qu'il va tuer celui-là aussi.

*

Cher bon Dieu,

Il peut plus me souffrir. Ça se voit. Il dit que je suis de la mauvaise graine et que j' fais jamais rien de propre. Il a pris mon autre bébé, un garçon celui-là. Mais j' crois pas qu'il l'a tué. Pour moi, il l'a vendu à des gens de Monticello. J'ai mes seins tout gonflés par le lait, et ça me coule partout dessus. Il me dit : Pourquoi qu' t'as toujours l'air d'une souillon? Mets-toi donc quèque chose de correct sur le dos.

Oui mais quoi? J'ai rien à me mettre.

Je prie tous les jours qu'il trouve à se remarier. J' vois bien qu'il lorgne ma petite sœur. Et elle, elle a peur. Alors j' lui dis : T'inquiète pas, Nettie, j' suis là. Ça va aller. Et je m' dis en moi, si le bon Dieu veut bien.

*

Cher bon Dieu,

Il nous a ramené une fille de la région de Gray. Elle a juste mon âge, mais il l'a épousée quand même. Et il est toujours après elle. À la voir, on dirait qu'elle sait plus où elle en est. M' est avis qu'elle s'est crue amoureuse. Mais nombreux comme on est ici, ça fait de l'occupation sans arrêt.

Ma petite sœur Nettie a un soupirant. La même histoire que pour papa, ou presque. Sa femme est morte à lui aussi. C'est son amant qui l'a tuée un jour qu'elle revenait de la messe. Encore heureux, le mari, il a que trois enfants. Il a remarqué Nettie à l'église, et depuis, ce Mr... vient ici tous les dimanches soir. Moi j' dis à Nettie de continuer à étudier dans ses livres. Faut réfléchir à deux fois avant de s'embarquer avec des gosses qui sont même pas à vous. Regardez-donc c' qui est arrivé à ma pauvre maman.

*

Cher bon Dieu,

He beat me today cause he say I winked at a boy in church. I may have got somethin in my eye but I didn't wink. I don't even look at mens. That's the truth. I look at women, tho, cause I'm not scared of them. Maybe cause my mama cuss me you think I kept mad at her. But I ain't. I felt sorry for mama. Trying to believe his story kilt her.

Sometime he still be looking at Nettie, but I always git in his light. Now I tell her to marry Mr. _____. I don't tell her why.

I say Marry him, Nettie, an try to have one good year out your life. After that, I know she be big.

But me, never again. A girl at church say you git big if you bleed every month. I don't bleed no more.

[saut de page]

Dear God,

Mr. _____ finally come right out an ast for Nettie hand in marriage. But he won't let her go. He say she too young, no experience. Say Mr. _____ got too many childre already. Plus What about the scandal his wife cause when somebody kill her? And what about all this stuff he hear bout Shug Avery? What bout that?

I ast our new mammy bout Shug Avery. What is it? I ast. She don't know but she say she gon fine out.

She do more then that. She git a picture. The first one of a real person I ever seen. She say Mr. _____ was taking somethin out his billfold to show Pa an it fell out an slid under the table. Shug Avery was a woman. The most beautiful woman I ever saw. She more pretty then my mama. She bout ten thousand times prettier then me. I see her there in furs. Her face rouge. Her hair like somethin tail. She grinning with her foot up on somebody motocar. Her eyes serious tho. Sad some.

I ast her to give me the picture. And all night long I stare at it. An now when I dream, I dream of Shug Avery. She be dress to kill, whirling and laughing.

[saut de page]

Dear God,

Aujourd'hui il m'a battue parce qu'il dit que j'ai fait de l'œil à un gars à l'église. J'avais une poussière, p'têt bien, mais c'est pas vrai que j'ai fait de l'œil. Je regarde même pas les hommes. Ça c'est la vérité vraie. Je regarde les femmes, vu qu'elles, j'en ai pas peur. Vous pensez que j'en veux encore beaucoup à maman, à cause des injures vers la fin, et tout. Ben non. Moi, elle me faisait pitié. J' crois bien qu'elle en est morte, de l'histoire qu'y lui a racontée.

Ça lui arrive encore au père, de loucher sur Nettie. Mais je le laisse pas faire. Finalement, j'ai dit à Nettie qu'elle épouse donc Mr... Mais je lui ai pas dit pourquoi, bien sûr. Marie-le, Nettie, que j'y ai dit, et tâche de profiter de la vie pendant un an.

Vu qu'après ça, j' sais bien qu'il l'aura mise grosse.

Avec moi, on peut plus. À l'église, y a une fille qui m'a dit que c'est possible seulement si on saigne tous les mois. Et moi j' saigne plus jamais.

*

Cher bon Dieu,

Ça y est, Mr... a décidé de demander la main de Nettie. Mais le père, y veut rien savoir. Il dit qu'elle est trop jeune, sans expérience et que Mr... a déjà bien assez de gosses comme ça. Et puis aussi, ce scandale quand sa femme a été tuée. Et tout ce qu'on raconte sur Shug Avery? Qu'est-ce qu'il y a là-dessous?

J'ai demandé à ma nouvelle maman qui c'était Shug Avery. Elle savait pas mais elle va chercher. Elle a même fait mieux que ça. Elle a piqué une photo. La première que je vois de quelqu'un en vrai. Ma nouvelle maman m'a raconté que Mr... sortait quelque chose de son portefeuille pour montrer à Papa, et que ça c'est tombé sous la table. Eh ben, Shug Avery c'est une femme. J'en ai jamais vu une de plus belle. Même plus que ma vraie maman, et dix mille fois plus que moi. Elle est dans un manteau de fourrure. Elle a du rouge sur les joues, et ses cheveux on dirait une crinière. Elle fait un grand sourire et elle a son pied sur la petite marche d'une vraie voiture. Mais c'est drôle parce que son regard est sérieux. Un peu triste, même.

J'ai demandé la photo et j' la regarde toutes les nuits. Quand j' fais des rêves, c'est Shug Avery que j' vois. Toujours dans des robes du dimanche. Elle danse et elle rit.

*

Cher bon Dieu,

I ast him to take me instead of Nettie while our new mammy sick. But he just ast me what I'm talking bout. I tell him I can fix myself up for him. I duck into my room and come out wearing horsehair, feathers, and a pair of our new mammy high heel shoes. He beat me for dressing trampy but he do it to me anyway.

Mr. _____ come that evening. I'm in the bed crying. Nettie she finally see the light of day, clear. Our new mammy she see it too. She in her room crying. Nettie tend to first one, then the other. She so scared she go out doors and vomit. But not out front where the two mens is.

Mr. _____ say, Well Sir, I sure hope you done change your mind.

He say, Naw, Can't say I is.

Mr. _____ say, Well, you know, my poor little ones sure could use a mother.

Well, He say, real slow, I can't let you have Nettie. She too young. Don't know nothing but what you tell her. Sides, I want her to git some more schooling. Make a schoolteacher our of her. But I can let you have Celie. She the oldest anyway. She ought to marry first. She ain't fresh tho, but I spect you know that. She spoiled. Twice. But you don't need a fresh woman no how. I got a fresh one in there myself and she sick all the time. He spit, over the railing. The children git on her nerve, she not much of a cook. And she big already.

Mr. _____ he don't say nothing. I stop crying I'm so surprise.

She ugly. He say. But she ain't no stranger to hard work. And she clean. And God done fix her. You can do everything just like you want to and she ain't gonna make you feed it or clothe it.

Mr. _____ still don't say nothing. I take out the picture of Shug Avery. I look into her eyes. Her eyes say Yeah, it bees that way sometime.

J'ai dit au père qu'il avait qu'à me prendre au lieu de Nettie, tant que notre nouvelle maman elle est malade. Il a fait comme si y comprenait pas. J' lui ai même dit que j' pouvais m'arranger un peu. J'ai couru dans ma chambre et je m'ai mis plein de rembourrage, des plumes, et les souliers à talon de notre nouvelle maman. Et alors, il m'a mis une trempe à cause que je m'ai attifée comme une traînée, qu'il a dit. Toute façon, il me frappe même sans ça.

Mr... il est venu ce soir justement. Moi je suis dans mon lit et je pleure à chaudes larmes. Nettie, elle, commence à y voir clair, pour sûr. Notre nouvelle maman aussi. Elle est dans sa chambre, en train de pleurer comme moi. Nettie s'occupe de l'une après l'autre. Ça la secoue tant qu'elle va rendre dehors. Mais pas sur le devant, où c' que les deux hommes discutent.

J'entends Mr... qui dit : J'espère que vous avez changé d'avis pour ce que vous savez, monsieur.

Mais le père répond que non, sûrement pas.

– Pourtant mes pauvres petits ont bien besoin d'une mère, Mr... fait.

– J' peux pas vous donner Nettie, dit le père. L'est trop jeune. Sait rien faire. Faut tout lui apprendre. Et puis, j' veux qu'elle reste encore à l'école. Plus tard, ce sera une maîtresse d'école. Mais j' peux bien vous donner Celie. D'abord c'est elle l'aînée. Faut donc que j' la marie la première. C'est sûr qu'elle a fauté. Deux fois. Mais y a pas besoin d'une femme toute neuve. Moi, regardez, j'en ai pris une, et elle est tout le temps malade, qu'il fait en crachant par-dessus la balustrade. Les gosses lui tapent sur les nerfs, et elle fait même pas bien à manger. Et en plus la voilà déjà engrossée.

Mr... il dit pas un seul mot. Moi j'arrête de pleurer tellement j'en reviens pas.

Le père continue : C'est pas une beauté la Celie, bon c'est vrai. Mais elle trime dur. Pas fainéante pour deux sous. Et puis avec elle c'est du billard maintenant. Grâce au bon Dieu qu'a arrangé ça. Pouvez lui faire tout ce qui vous chante, y a plus de risque de se retrouver avec d'autres bouches à nourrir.

Mr... dit toujours rien.

J' sors la photo de Shug Avery. J' la regarde bien droit dans les yeux. C'est comme si ils me diraient : ben oui, c'est la vie.

Fact is, he say, I got to git rid of her. She too old to be living here at home. And she a bad influence on my other girls. She'd come with her own linen. She can take that cow she raise down there back of the crib. But Nettie you flat out can't have. Not now. Not never.

Mr. _____ finally speak. Clearing his throat. I ain't never really look at that one, he say.

Well, next time you come you can look at her. She ugly. Don't even look like she kin to Nettie. But she'll make the better wife. She ain't smart either, and I'll just be fair, you have to watch her or she'll give away everything you own. But she can work like a man.

Mr. _____ say How old she is?

He say, She near twenty. And another thing— She tell lies.

[saut de page]

Dear God,

It took him the whole spring, from March to June, to make up his mind to take me. All I thought about was Nettie. How she could come to me if I marry him and he be so love struck with her I could figure out a way for us to run away. Us both be hitting Nettie's schoolbooks pretty hard, cause us know we got to be smart to git away. I know I'm not as pretty or as smart as Nettie, but she say I ain't dumb.

The way you know who discover America, Nettie say, is think about cucumbers. That what Columbus sound like. I learned all about Columbus in first grade, but look like he the first thing I forgot. She say Columbus come here in boats call the Neater, the Peter, and the Santomareater. Indians so nice to him he force a bunch of 'em back home with him to wait on the queen.

But it hard to think with gitting married to Mr. _____ hanging over my head.

J'entends le père : Faut bien que j'trouve à me débarrasser d'elle, moi. Elle a passé l'âge d'être encore à la maison. Elle a mauvaise influence sur les autres gamines. Je vous la donne avec son trousseau, et même la vache qu'elle élève là-bas vers la grange. Mais Nettie, ça, pas question. Pas tout de suite. Et même jamais.

Mr... se râcle la gorge et il dit : L'autre je l'ai pas vraiment regardée.

– Ben faudra, à votre prochaine visite. Ça, elle est pas belle. À croire qu'elle est pas parente avec Nettie. Mais ça fera une bonne épouse, bien mieux que Nettie. Elle est pas trop fine non plus, et j' vais même vous dire qu'il faut avoir l'œil, sans ça elle vous gaspillera tout pour donner aux autres. Mais elle abat le travail d'un homme.

– Elle a quel âge? que Mr... demande.

– Pas loin de vingt ans. Autre chose aussi... elle raconte plein de mensonges.

Cher bon Dieu,

Ça lui a pris tout le printemps à Mr... pour se décider. De mars à juin. Moi j'ai fait que penser à Nettie. J' me suis dit que si j'épouse Mr... elle pourra venir chez nous et comme il est aveuglé d'amour pour elle on tâchera bien moyen de se sauver toutes les deux. En attendant, Nettie me fait apprendre avec elle dans ses livres de classe à cause qu'y faut être très malin pour s'en sortir. Bien sûr je suis pas jolie et intelligente comme Nettie. Mais elle me dit que je suis loin d'être bête.

Pour pas oublier celui qui a découvert l'Amérique, elle m'a dit de penser à une colombe, vu qu' c'est presque le même nom. Colomb. J'ai bien appris son histoire à la petite histoire à la petite école, mais ça m'a vite sorti de la tête. Nettie m'a expliqué comment il est venu ici avec trois grands bateaux qu'on appelle des cars à voiles avec chacun un nom en étranger que j'ai pas bien compris. Et aussi, que les Indiens ont été si gentils avec lui qu'il en a ramené dans son pays pour servir la reine.

C'est dur d'apprendre tout ça quand je pense à mon mariage qui me pend au nez.

The first time I got big Pa took me out of school. He never care that I love it. Nettie stood there at the gate holding tight to my hand. I was all dress for first day. You too dumb to keep going to school, Pa say. Nettie the clever one in this bunch.

But Pa, Nettie say, crying, Celie smart too. Even Miss Beasley say so. Nettie dote on Miss Beasley. Think nobody like her in the world.

Pa say, Whoever listen to anything Addie Beasley have to say. She run off at the mouth so much no man would have her. That how come she have to teach school. He never look up rom cleaning his gun. Pretty soon a bunch of white mens come walking cross the yard. They have guns too.

Pa git up and follow 'em. The rest of the week I vomit and dress wild game.

But Nettie never give up. Next thing I know Miss Beasley at our house trying to talk to Pa. She say long as she been a teacher she never know nobody want to learn bad as Nettie and me. But when Pa call me out and she see how tight my dress is, she stop talking and go.

Nettie still don't understand. I don't neither. All us notice is I'm sick all the time sick and fat.

I feel bad sometime Nettie done pass me in learnin. But look like nothing she say can git in my brain and stay. She try to tell me something bout the ground not being flat. I just say Yeah, like I know it. I never tell her how flat it look to me.

Mr._____ come finally one day looking all drug out. The woman he had helping him done quit. His mammy done said No More.

He say, Let me see her again.

Pa call me. *Celie*, he say. Like it wasn't nothing. Mr._____ want another look at you.

I go stand in the door. The sun shine in my eyes. He's still up on his horse. He look me up and down.

Pa rattle his newspaper. Move up, he won't

La première fois que j' me suis retrouvée grosse, papa m'a enlevée de l'école. Ça lui était bien égal que ça me fasse plaisir d'y aller. Le premier jour, Nettie était pendue à ma main devant la porte d'entrée. Et moi j'étais sur mon trente et un. Mais après, le père m'a dit que j'étais trop bête pour apprendre et qu'y avait que Nettie d'intelligente dans la famille.

– Celie aussi elle est intelligente, papa, Nettie a fait. C'est Miss Beasley qui le dit, et c'est la maîtresse. Nettie adore Miss Beasley. Y en a pas une autre comme elle au monde.

Le père a dit sans lever les yeux de son fusil qu'il astiquait : Qu'est-ce qui écoute c' que raconte Miss Beasley j' vous l' demande. Elle est bavarde comme une pie celle-là. Y a pas un homme qui veut d'elle. C'est pour ça qu'elle fait la classe.

À ce moment-là il y a un groupe de Blancs qui sont arrivés dans la cour, avec des fusils eux aussi. Le père s'est levé et les a suivis. Et tout le reste de la semaine j'ai plumé du gibier et j'ai pas arrêté de vomir.

Mais Nettie elle est têtue. Elle a fait venir Miss Beasley pour parler au père. Et Miss Beasley a dit qu'elle a jamais eu des élèves comme Nettie et moi, avec tellement l'envie d'apprendre. Alors le père il m'a appelée, et quand Miss Beasley a vu ma robe toute tendue sur mon ventre elle a plus rien dit et elle est repartie.

Nettie elle comprend toujours pas, et moi non plus. Tout ce qu'on voit c'est que je suis de plus en plus grosse et que j'ai tout le temps mal au cœur.

Des fois j'ai honte parce que Nettie elle est bien plus calée que moi. J'ai de la peine à me fourrer dans le crâne ce qu'elle explique. Ça veut pas rester. Elle raconte que la terre est pas plate. Je dis ah bon, comme si je le saurais. Moi la terre je la trouve plate comme une crêpe.

Finalement Mr... revient un jour. Il a l'air rendu. La femme qui lui donnait un coup de main à la maison est partie. La mère de Mr... a dit que ça suffit comme ça.

Mr... demande à me regarder de plus près, et le père m'appelle comme si de rien n'était.

– Celie, Mr... veut te revoir.

Je me plante sur le pas de la porte, avec le soleil en plein dans les yeux, Mr... reste sur son cheval pour bien me regarder, des pieds à la tête.

Le père fait celui qui lit son journal.

bite, he say.

I go closer to the steps, but not too close cause I'm a little scared of his horse.

Turn round, Pa say.

I turn round. One of my little brothers come up. I think it was Lucious. He fat and playfull, all the time munching on something.

He say, What you doing that for?

Pa say, Your sister thinking bout marriage.

Didn't mean nothing to him. He pull my dresstail and ast can he have some blackberry jam out the safe.

I say, Yeah.

She good with children, Pa say, rattling his paper open more. Never heard her say a hard word to nary one of them. Just give 'em everything they ast for, is the only problem.

Mr. _____ say, That cow still coming?

He say, Her cow.

[saut de page]

Dear God,

I spend my wedding day running from the oldest boy. He twelve. His mama died in his arms and he don't want to hear nothing bout no new one. He pick up a rock and laid my head open. The blood run all down tween my breasts. His daddy say Don't do that! But that's all he say. He got four children, instead of three, two boys and two girls. The girls hair ain't been comb since their mammy died. I tell him I'll just have to shave it off. Start fresh. He say bad luck to cut a woman hair. So after I bandage my head best I can and cook dinner—they have a spring, not a well, and a wood stove look like a truck—I start trying to untangle hair. They only six and eight and they cry. They scream. They cuse me of murder. By ten o'clock I'm done. They cry themselves to sleep. But I don't cry. I lay there thinking bout Nettie while he on top of me, wonder if she safe. And then I think bout Shug Avery. I know what he doing to me he done to Shug Avery and maybe she like it. I put my arm around him. (Walker, 1982 1-12)

– Approche donc, il va pas te manger, qu'il me fait.

Je m'avance presque jusqu'aux marches, mais pas trop, vu que le cheval y m' fait peur.

– Tourne-toi, papa me dit.

Je me tourne. Et là y a un de mes petits frères qui arrive. C'est Lucious, tout rondouillard, et taquin comme pas un. Et toujours à mâchouiller son chewing-gum.

– Pourquoi tu tournes comme ça? il me demande.

– Ta sœur pense à se marier, le père lui explique.

Ça ne lui dit rien du tout à Lucious. Il me tire pas le pan de ma robe et il me demande si c'est permis de prendre un pot de gelée de mûres dans le buffet. Je dis que oui.

– Elle est très bien avec les enfants, dit papa en dépliant son journal. Je l'ai pas vue en gronder un seul, jamais. Y a qu'une chose, c'est qu'elle leur laisse prendre tout ce qu'y veulent.

Mr... demande si la vache vient elle aussi. Le père dit que oui, que c'est sa vache à elle.

*

Cher bon Dieu,

Le jour de mon mariage j'ai passé mon temps à me sauver des pattes de l'aîné des garçons. Il a douze ans. Sa mère est morte dans ses bras et il veut pas d'une autre maman. Il a ramassé un gros caillou pour me l' jeter à la tête. Le sang a dégouliné partout sur ma poitrine. Son père lui a dit : Faut pas faire ça. Mais rien de plus. Il a quatre enfants, deux garçons et deux filles. Il avait dit que trois. Les filles c'est à croire que personne les a peignées depuis la mort de leur mère. Moi j'ai dit qu'il faut raser tout ça. Que ça repousse après. Lui il dit que ça porte malheur de couper les cheveux aux femmes. D'abord j'ai mis un pansement sur ma blessure comme j'ai pu, et après j'ai fait à manger. Y a une source, pas un puits. Et un fourneau grand comme un camion. Après j' m'ai mise à démêler les cheveux des petites. Elles ont que six et huit ans. Alors ça a été des pleurs. Des hurlements même. Elles ont crié à l'assassin. Enfin à dix heures c'était fait. Elles ont fini par s'endormir tout en larmes. Moi je pleure pas. Je pense à Shug Avery. Je sais bien que ce qu'il me fait à moi il lui a fait à elle avant. Et peut-être qu'elle a aimé, elle. Pour voir, je lui passe un bras autour du cou. (Walker, 2008 [1984] 9-21)

A.3 De Sapphire à Carasso

I was left back when I was twelve because I had a baby for my fahver. That was in 1983. I was out of school for a year. This gonna be my second baby. My daughter got Down Sinder. She's retarded. I had got left back in the second grade too, when I was seven, 'cause I couldn't read (and I still peed on myself). I should be in the eleventh grade, getting ready to go in the twelf' grade so I can gone 'n graduate. But I'm not. I'm in the ninfe grade.

I got suspended from school 'cause I'm pregnant which I don't think is fair. I ain' did nothin'!

My name is Claireece Precious Jones. I don't know why I'm telling you that. Guess 'cause I don't know how far I'm gonna go with this story, or wether I'm gonna start from the beginning of right from here or two weeks from now. Two weeks from now? Sure you can do anything when you talking or writing, it's not like living when you can only do what you doing. Some people tell a story 'n it don't make sense of be true. But I'm gonna try to make sense and tell the truth, else what's the fucking use? Ain' enough lies and shit out there already?

J'ai redoublé quand j'avais douze ans pasque j'ai fait un môme à mon père. C'était en 1983. J'ai pas été en classe pendant un an. Là, ça va être mon deuxième môme. Ma fille est Très Somique. Elle est retardée. J'avais redoublé la seconde aussi, quand j'avais sept ans, pasque je savais pas lire (et que je me pissais encore dessus). Je devrais être en onzième, à préparer le passage en douzième pour avoir mon diplôme. Seulement voilà. Je suis en neuvième.

J'ai été exclue temporaire de l'école pasque je suis enceinte et je trouve xé pas juste. J'y suis pourre rien!

Je m'appelle Claireece Precious Jones. Je sais pas pourquoi je vous dis ça. Ptête pasque je sais pas jusqu'où je vais aller de cette histoire, ni même que c'en soye une d'histoire ni pourquoi je cause; si je vais commencer par le commencement ou carrément d'aujourd'hui ou dans deux semaines d'ici. Deux semaines d'ici? Ben oui on peut faire tout ce qu'on veut quand on cause ou qu'on écrit, pas comme de vivre où qu'on peut seulement faire ce qu'on fait. T'en as qui te racontent une histoire que ça veut rien dire et que c'est même pas vrai. Mais moi je vais essayer que ça veule dire quelque chose et que ça soye vrai, pasque ça sert à quoi de raconter des vélos? Comme si on en avait pas jusque-là de leurs mensonges et de leurs conneries?

So, OK, it's Thursday, September twenty-four 1987 and I'm walking down the hall. I look good, smell good—fresh, clean. It's hot but I do not take off my leather jacket even though it's hot, it might get stolen or lost. Indian summer, Mr Wicher say. I don't know why he call it that. What he mean, it's *hot*, 90 degrees, like summer days. And there is no, none, I mean *none*, air conditioning in this motherfucking building. The building I'm talking about is, of course, I.S. 146 on 134th Street between Lenox Avenue and Adam Clayton Powell Jr Blvd. I am walking down the hall from homeroom to first period maff. Why they put some shit like maff first period I do not know. Maybe to gone 'n git it over with. I actually don't mind maff as much as I had thought I would. I jus' fall in Mr Wicher's class, we can sit anywhere we want. I sit in the same seat everyday, in the back, last row, next to the door. Even though I know that back door be locked. I don't say nuffin' to him. He don't say nuffin' to me, *now*. First day he say, "Class turn the book pages to page 122 please." I don't move. He say, "Miss Jones, I *said* turn the book pages to page 122." I say, "Mutherfucker I ain't deaf!" The whole class laugh. He turn red. He slam his han' down on the book and say, "Try to have some discipline." He a skinny little white man about five feets four inches. A peckerwood as my mother would say. I look at him 'n say, "I can slam too. You wanna slam?" 'N I pick up my book 'n slam it down on the desk hard. The class laugh some more. He say, "Miss Jones I would appreciate it if you would leave the room right NOW." I say, "I ain't going nowhere mutherfucker till the bell ring. I came here to learn maff and you gon' teach me." He lool like a bitch just got a train pult on her. He don't know what to do. He try to recoup, be cool, say, "Well, if you want to learn, calm down—" "I'm calm," I tell him. He say, "If you want to learn, shut up and open your book." His face red, he is shaking. I back off. I have won. I guess.

Bon, c'est parti, on est jeudi 24 septembre 1987 et je suis dans le couloir. Je suis nickel, je sens bon – fraîche, prope. Y fait chaud mais pas question d'enlever mon cuir aussi chaud qu'y fasse, des fois qu'on me le tire ou que je le perde. L'été indien, qu'y dit Mr Wicher. Je sais pas pourquoi qu'il appelle ça comme ça. C'est pasqu'y fait chaud, quoi, très chaud, trente-deux, comme en été. Et y a rien comme clim, nib, que dalle, dans cte putain de baraque à la con. La baraque que je cause, bien sûr, c'est l'école 146, de la 134^e Rue, entre Lennox Avenue et Adam Clayton Powell Blvd. Je suis dans le couloir pasque j'ai maths en première heure. Pourquoi qu'y nous collent une connerie comme les maths en première heure je sais pas. D'ailleurs les maths me font pas autant chier que j'aurais cru. Je m'amène dans la salle de Mr Wicher et je m'assieds; on a pas de place au cours de Mr Wicher, on s'assied où on veut. Je m'assieds à la même place tous les jours, au fond, au dernier rang, près de la porte. Malgré que je sais que la porte du fond est fermée à clé. J'y dis rien. Et maintenant, lui non plus y me dit rien. Le premier jour il a dit comme ça : « Ouvrez vos manuels à la page 122, s'il vous plaît. » Moi je bouge pas. Lui : « Miss Jones, j'ai dit ouvrez vos manuels à la page 122. » Moi : « Je suis pas sourde, Ducon! » Toute la classe se marre. Y devient tout rouge. Y claque sa patte sur le bouquin en disant : « Un peu de discipline. » C'est un petit blanc tout maigrichon qui doit faire dans les un mètre soixante. Je le regarde en disant : « Je peux faire du bruit aussi. C'est ça que tu veux? » Je ramasse mon bouquin et je le claque sur le pupitre tout fort. La classe se marre encore. Lui : « Miss Jones, je vous serais reconnaissant de sortir sur-le-champ. » Moi : « Je sortirai pas avant que la cloche sonne, Ducon. Je suis là pour apprende les maths alors tu vas me les apprende. » Il a l'air d'une gonzesse qu'un train viendrait de lui passer dessus. Y sait pas quoi faire. Il essaye de récupérer, de la jouer coolos en disant : « Bien, si vous voulez apprendre, calmez-vous. » « Je suis calme », que j'y dis. Lui : « Si vous voulez apprendre, taisez-vous et ouvrez votre manuel. » Il a la figure rouge, y tremble. Je laisse béton. C'est moi qu'a gagné. Y me semble.

I didn't want to hurt him or embarrass him like that you know. But I couldn't let him, anybody, know, page 122 look like page 152, 22, 3, 6, 5— all the pages look alike to me. 'N I really do want to learn. Everyday I tell myself something gonna happen, some shit like on TV. I'm gonna break through or somebody gonna break through to me —I'm gonna learn, catch up, be normal, change my seat to the front of the class. But again, it has not been that day.

But thas the first day I'm telling you about. Today is no the first day and like I said I was on my way to maff class when Mrs Lichenstein snatch me out the hall to her office. I'm really mad 'cause actually I like maff even though I don't do nuffin', don't open my book even. I jus' sit there for fifty minutes. I don't cause trouble. In fac' some of the other natives get restless I break on 'em. I say, "Shut up mutherfuckers I'm tryin' to learn something." First they laugh like trying to pull me into fuckin' with Mr Wicher and disrupting the class. Then I get up 'n say, "Shut up mutherfuckers I'm tryin' to learn something." The coons clowning look confuse, Mr Wicher look confuse. But I'm big, five feet nine-ten, I weigh over two hundred pounds. Kids is scared of me. "Coon fool," I tell one kid done jumped up. "Sit down, stop ackin' silly." Mr Wicher look at me confuse but grateful. I'm like the polices for Mr Wicher. I keep law and order. I like him, I pretend he is my husband and we live together in Weschesser, wherever that is.

I can see by his eyes Mr Wicher like me too. I wish I could tell him about all the pages being the same but I can't. I'm getting pretty good grades. I usually do. I just wanna gone get the fuck out of I.S. 146 and go to high school and get my diploma.

Je voulais pas le vexer ou le mettre dans la merde comme ça, quoi. Mais je voulais pas qu'y sache, lui ni personne, que la page 122 est pareille que la page 152, 22, 3, 6, 5 – que toutes les pages sont pareilles pour moi. Et c'est vrai que je veux apprendre. Tous les jours je me dis qu'y va se passer un truc, une connerie comme à la télé. Je vais y arriver ou quelqu'un va m'y faire arriver – je vais apprendre, rattraper, être normale, aller m'asseoir au premier rang. Mais chaque fois, c'est pas encore ce jour-là.

Sauf que là c'est le premier jour que je vous raconte. Aujourd'hui c'est pas le premier jour et comme je vous le disais j'allais en cours de maths quand Mrs Lichenstein m'harponne dans le couloir pour m'emmenner dans son bureau. Ça me gonfle pour de bon pasque c'est vrai que j'aime le cours de maths même si j'en fous pas une, que j'ouvre même pas mon bouquin, j'y passe cinquante minutes, quoi. Je fais pas de vagues. Et même, quand y a d'autres indigènes qui chahutent, je leur tombe dessus. Je leur dis : « Vos gueules connards j'essaye d'apprendre. » D'abord y se marrent, comme s'y zessayaient de me faire déconner avec Mr Wicher pour mettre le souk dans son cours. Alors je me lève et je dis : « Vos gueules connards j'essaye d'apprendre. » Les nègres qui déconnaient savent pus trop, Mr Wicher sait pus trop. Mais je suis balèze, un mètre presque quatre-vingts et plus que quatre-vingt-dix kilos. Y me craignent. « T'es con comme un nègre », je fais à un minot qui s'est levé, « assieds-toi et arrête de déconner. » Mr Wicher me regarde pas trop sûr mais reconnaissant. Je suis un peu les flics, quoi, pour Mr Wicher. Je maintient l'ordre. Je l'ai à la bonne, je dis qu'y serait mon mari et qu'on habiterait ensemble à Weschesser, un bled rupin que je sais même pas où ça perche.

Je vois bien dans ses yeux que Mr Wicher m'a à la bonne aussi. Si seulement je pouvais y dire que toutes les pages sont pareilles mais je peux pas. Je me paye d'assez bonnes notes. Le plus souvent. Tout ce que je demande c'est de me casser de l'école 146 pour aller au lycée et avec mon diplôme.

Anyway I'm in Mrs Lichenstein's office. She's looking at me, I'm looking at her. I don't say nuffin'. Finally she say, "So Claireece, I see we're expecting a little visitor." But it's not like a question, she's telling me. I still don't say nuffin'. She staring at me, from behind her big wooden desk, she got her white bitch hands folded together on top her desk.

"Claireece."

Everybody call me Precious. I got three names—Claireece Precious Jones. Only mutherfuckers I hate call me Claireece.

"How old are you Claireece?"

White cunt box got my file on her desk. I see it. I ain't that late to lunch. Bitch know how old I am.

"Sixteen is ahh rather ahh"—she clear her throat—"old to still be in junior high school."

I still don't say nuffin'. She know so much let her ass do the talking.

"Come now, you are pregnant, aren't you Claireece?"

She asking now, a few seconds ago the hoe just I *knew* what I was.

"Claireece?"

She tryin' to talk all gentle now and shit.

"Claireece, I'm talking to you."

I still don't say nuffin'. This hoe is keeping me from maff class. I like maff class. Mr Wicher like me in there, need me to keep those rowdy niggers in line. He nice, wear a dope suit *every* day. He do not come to school looking like some of these other nasty ass teachers.

"I don't want to miss no more of maff class," I tell stupid ass Mrs Lichenstein.

She look at me like I said I wanna suck a dog's dick or some shit. What's with this cunt bucket? (That's what my muser call women she don't like, cunt buckets. I kinda get it and I kinda don't get it, but I like the way it sounds so I say it too.)

I get up to go, Mrs Lichenstein ax me to please sit down, she not through with me yet. But I'm through with her, thas what she don't get.

Mais bon je suis dans le bureau de Mrs Lichenstein. Elle me mate, je la mate. Je dis que dalle. Elle finit par dire : « Alors, Claireece, je vois que nous attendons un petit visiteur. » Mais c'est pas comme une question, elle me le dit et c'est marre. Je continue de la fermer. Elle me mate de derrière son gros bureau en bois avec ses pattes de pétasse blanche croisées sul bureau.

– Dites moi, Claireece.

Tout le monde m'appelle Precious. J'ai trois noms – Claireece Precious Jones. C'est que les connards que je peux pas saquer qui m'appellent Claireece.

– Quel âge avez-vous, Claireece?

Cte connasse de blanche a mon dossier sur son bureau. Je le vois. Je suis quand même pas con à ce point-là. Elle le connaît mon âge.

– Seize ans c'est arrh plutôt arrh – elle se râque la gorge – vieux pour être encore au cours moyen, non?

Moi je contine de me la fermer. Pisqu'alle est si maline l'a qu'à causer.

– Voyons, vous êtes enceinte, n'est-ce pas Claireece?

La vlà qui demande maintenant. Y a deux secondes, a savait, la conne.

– Claireece?

Alle essaye de faire sa sucrée là et puis quoi.

– Claireece, je vous parle.

Et moi je me la ferme toujours. La conne m'empêche d'aller au cours de maths. J'aime le cours de maths. Mr Wicher aime que j'y soye, il a besoin de moi pour faire tenir ces excités de nègres à carreau. Il est chouette, y met un costard tous les jours. Y vient jamais à l'école comme ces autres profs, là, qui s'habillent comme des racailles.

– Je veux pas manquer le cours de maths, que je dis à cette connasse de Mrs Lichenstein.

Elle me regarde comme si j'avais dit que je voulais sucer la bite à un clebs ou je sais pas quelle connerie. Qu'est-ce qu'elle a cte sac de moules? (C'est comme ça que ma mère appelle les bonnes femmes qu'a peut pas saquer, sac de moules. Dans un sens je comprends et en même temps je comprends pas mais ça me plaît comme son alors je le dis aussi.)

Je me lève pour partir. Mrs Lichenstein me demande de me rasseoir s'il vous plaît qu'elle a pas encore fini avec moi. Mais moi j'ai fini avec elle, c'est ça qu'a pige pas.

"This is your *second* baby?" she says. I wonder what else it say in that file with my name on it. I hate her.

"I think we should have a parent-teacher conference Claireece—me, you, and your mom."

"For what?" I say. "I ain' done nuffin'. I doose my work. I ain' in no trouble. My grades is good."

Mrs Lichenstein look at me like I got three arms or a bad odor out my pussy or something.

What my muver gon' do I want to say. What is she gonna do? But I don't say that. I jus' say, "My muver is busy."

"Well maybe I could arrange to come to your house—" The look on my face musta hit her, which is what I was gonna do if she said one more word. Come to my house! Nosy ass white bitch! I don't think so! We don't be coming to your house in Weschesser or wherever the fuck you freaks live. Well I be damned, I done heard everything, white bitch wanna visit.

"Well then Claireece, I'm afraid I'm going to have to suspend you—"

"For what!"

"You're pregnant and—"

"You can't suspend me for being pregnant, I got rights!"

"Your attitude Claireece is one of total uncooperation—"

I reached over the desk. I was gonna yank her fat ass out that chair. She fell backwards trying to get away from me 'n started screaming, "SECURITY SECURITY!"

I was out the door and on the street and I could still hear her stupid ass screaming, "SECURITY SECURITY!"

"Precious!" That's my mother calling me.

– C'est votre deuxième enfant? qu'a dit.

Je me demande ce qu'y peut bien y avoir d'aute encore dans ce dossier avec mon nom dessus. Je la déteste.

– Je crois que nous devrions avoir un entretien vous, votre maman et moi.

– Pourquoi ça? J'ai rien fait. Je fais mon travail, j'emmerde personne, j'ai des bonnes notes.

Mrs Lichenstein me regarde comme si j'avais trois bras ou que je puais de la chatte ou je sais pas quoi.

Qu'est-ce qu'a fera ma mère, je voudrais y dire. Qu'est-ce qu'a fera? Mais je le dis pas. Je dis seulement : « Ma mère alle est occupée. »

– Je pourrais peut-être m'arranger pour passer chez vous...

Là, j'ai tiré une gueule qu'a dû la frapper, ce que j'aurais fait moi-même si qu'alle avait ajouté un seul mot. Passer chez moi! Plus curieuse que cte connasse blanche tu meurs. Et pis quoi encore! Est-ce qu'on y passe chez toi à Weschesser ou dans les bleds où vous perchez, toi et les aute tarés? Merde alors, j'aurai tout vu. La connasse blanche voudrait nous faire une tite visite.

– Dans ce cas, Claireece, je vais être contrainte de vous exclure temporairement...

– Pourquoi?

– Vous êtes enceinte et...

– Vous pouvez pas m'esclure pasque je suis enceinte, j'ai des droits!

– Claireece, cette attitude de refus complet de toute coopération...

J'ai passé la main en travers du bureau. J'allais sortir cte grosse conne de son fauteuil. A s'est cassé la gueule à la renverse en essayant de m'échapper et a s'est mise à gueuler « VIGILES! VIGILES! ».

J'ai pris la porte et j'étais djà dans la rue que j'entendais encore ct'idiote gueuler « VIGILES! VIGILES! ».

– Precious!

C'est ma mère qui m'appelle.

I don't say nothin'. She been staring at my stomach. I know what's coming. I keep washing dishes. We had fried chicken, mashed potatoes, gravy, green beans, and Wonder bread for dinner. I don't know how many months pregnant I am. I don't wanna stand here 'n hear Mama call me slut. Holler 'n shout on me all day like she did last time. Slut! Nasty ass tramp! What you been doin'! Who! Who! WHOoooo like owl in Walt Disney movie I seen one time. Whooo? Ya wanna know who—

"Claireece Precious Jones I'm talking to you!"

I still don't answer her. I was standing at this sink the last time I was pregnant when them pains hit, *wump!* Ahh wump! I never felt no shit like that before. Sweat was breaking out on my forehead, pain like fire was eating me up. I jus' standing there 'n pain hit me, then pain go sit down, the pain git up 'n hit me harder! 'N she standing there *screaming* at me, "Slut! Goddam slut! You fuckin' cow! I don't believe this, right under my nose. You been high tailing it round here." Pain hit me again, then *she* hit me. I'm on the floor groaning, "Mommy please, Mommy please, please Mommy! Mommy! Mommy! MOMMY!" Then she KICK me side of my face! "Whore! Whore!" she screamin'. Then Miz West live down the hall pounding on the door, hollering "Mary! Mary! What you doin'! You gonna kill that chile! She need help not beating, is you crazy!"

Mama say, "She shoulda tole me she was pregnant!"

"Jesus Mary, you didn't know. I knew, the whole building knew. Are you crazy—"

"Don't tell me nothin' about my own chile—"

"Nine-one-one! Nine-one-one! Nine-one-one!" Miz West screamin' now. She call Mama a fool.

Pain walking on me now. Jus' stomping on me. I can't see hear, I jus' screamin', "Mommy! Mommy!"

Je me la ferme. Elle a pas arrêté de me mater le bide. Je connais la suite. Je continue de faire la vaisselle. On a becté du poulet frit, de la purée, de la sauce, des haricots verts et du pain de mie Wonder comme dîner. Je sais pas de combien de mois je suis enceinte. Je veux pas avoir à entendre maman me traiter de traînée. Me gueuler dessus toute la journée comme elle a fait la dernière fois. Traînée! Sale engeance! Qu'est-ce que t'as fait! Qui! Qui! Mais qui t'a fait ça!

Qui? Tu le demandes!

— Claireece Precious Jones, je te cause.

J'y réponds toujours pas. J'étais debout devant l'évier l'autre fois que j'étais enceinte quand les douleurs m'ont cognée, *paf!* Ah oui, *paf!* J'avais jamais rien connu de pareil comme saloperie. La sueur ame coulait du front, les douleurs ame cognent, pis les douleurs vont se rasseoir, pis les douleurs se relèvent et ame cognent encore plus fort! Et elle qu'est là am'hurler dessus : « Traînée! Sale traînée! Bougre de salope! C'est pas croyable, sous mon nez. T'as rien eu de plus pressé que de le faire ici. » Les douleurs ame recognent, et pis c'est elle qui se met à me cogner. Me vlà par terre à grogner : « Maman, steplaît, maman steplaît, steplaît maman! Maman! Maman! MAMAN! » Pis ame balance UN COUP DE LATTE dans la figure, sul côté! « Putain! Putain! » qu'a gueule. Et Miz West la voisine de palier qui se met à frapper à la porte en braillant : « Mary! Mary! Qu'est-ce que tu fais! Tu vas la tuer cte petite! Faut la soigner pas la frapper, t'es t'y folle? » Et maman : « Elle avait qu'à me dire qu'elle était enceinte! »

— Quoi, tu savais pas? Moi je le savais, tout l'immeuble le savait. T'es t'y folle...

— Qu'on vienne pas me dire que ce que j'ai à faire avec ma fille.

— Les urgences! Les urgences! Faut appeler les urgences! qu'a gueule maintenant Miz West.

A traite maman d'abrutie.

Les douleurs ame marchent dessus maintenant. Voilà. Ame piétinent. Je vois pus j'entends pus, je fais rien que de gueuler : « Maman! Maman! »

Some mens, these ambulance mens, I don't see 'em or hear 'em come in. But I look up from the pain and he dere. This Spanish guy in EMS uniform. He push me back on a cushion. I'm like in a ball from the pain. He say, "RELAX!" The pain stabbing me wif a knife and this spic talking 'bout relax.

He touch my forehead put his other hand on the side of my belly. "What's your name?" he say. "Huh?" I say. "Your name?" "Precious," I say. He say, "Precious, it's almost here. I want you to push, you hear me momi, when that shit hit you again, go with it and push, Preshecita. *Push.*"

And I did. (Sapphire, 1996 3-10)

Des mecs, les mecs de l'ambulance, quoi, je les vois pas je les entends même pas entrer. Mais je lève les yeux du milieu des douleurs et il est là. Un latino en uniforme des Interventions Médicales d'Urgence. Y m'allonge contre un coussin. Je suis nouée en boule à cause des douleurs. Lui : « On se détend! » Les douleurs qui me plantent avec un couteau et l'autre espingouin voudrait qu'on se détende.

Y me touche le front et met son aute main le long de mon ventre.

– Comment tu t'appelles?

– Hein?

– Comment tu t'appelles?

– Precious, que je fais.

– Écoute-moi, Precious, il est presque là. Va falloir pousser, t'entends ce que je te dis, dès que tu sens que tu recommences à morfler, t'accompagnes en poussant, t'entends Preciouscital? Pousse!

Et bon, c'est ce que j'ai fait. (Sapphire, 1997 13-21)

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Julie. 1996. « *The four-letter word*, ou comment traduire les mots *fuck* et *fucking* dans un texte littéraire ». In *TTR*, vol. 9, n° 2, p. 179-192.
- « Afro-Américains ». 2010 (25 juin). In *Wikipédia*. En ligne. < <http://fr.wikipedia.org/wiki/Afro-Américains> >. Consulté le 7 juillet 2010.
- Allan, Tuzyline Jita. 1995. *Womanist and Feminist Aesthetics: A Comparative Review*. Athens (Ohio) : Ohio University Press, 152 p.
- Allen, Robert (dir. publ.). 2000. *The New Penguin English Dictionary*. Harmondsworth (Royaume-Uni) : Penguin Books, 1642 p.
- Antidote*. 2009. Montréal : Druide informatique.
- Baker, Mona. 2000. « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator ». In *Target*, vol. 12, n° 2, p. 241-266.
- « Banned and/or Challenged Books from the Radcliffe Publishing Course Top 100 Novels of the 20th Century ». 2010. In *American Library Association*. En ligne. < <http://www.ala.org/ala/issuesadvocacy/banned/frequentlychallenged/challengedclassics/reasons banned/index.cfm> >. Consulté le 22 avril 2010.
- Bardolph, Jacqueline. 2002. *Études postcoloniales et littérature*. Coll. « Unichamp-essentiel ». Paris : Honoré Champion, 72 p.
- Benjamin, Walter. 2000. « La tâche du traducteur ». In *Oeuvres*, p. 244-262. Paris : Gallimard.

- Berman, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Coll. « Tel », n° 252. Paris : Gallimard, 311 p.
- . 1986. « L'essence platonicienne de la traduction ». In *Revue d'esthétique*, vol. 12, p. 63-73.
- . 1995. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 275 p.
- . 1999 [1985]. *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Coll. « L'Ordre philosophique ». Paris : Seuil, 141 p.
- Blackshire-Belay, Carol Aisha (dir. publ.). 1992. *Language and Literature in the African American Imagination: Contributions in Afro-American and African Studies*. Westport (Connecticut) : Greenwood, 210 p.
- Bobo, Jacqueline. 1995. *Black Women as Cultural Readers*. New York : Columbia University Press, 248 p.
- Brisset, Annie. 1990. *Sociocritique de la traduction*. Coll. « L'Univers des discours ». Longueuil : Le Préambule, 347 p.
- Brodsky, Françoise. 1996. « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston ». In *TTR*, vol. 9, n° 2, p. 165-177.
- . 2006 [1993]. « Notes sur la traduction ». In *Une femme noire*, p. 17-18. Paris : Éditions de l'aube.
- Carasso, Jean-Pierre. 1997. « Note du traducteur ». In *Push*, p. 197-200. Paris : Éditions de l'Olivier.
- Carby, Hazel V. 1990. « The Quicksands of Representation ». In *Reading Black, Reading Feminist*, sous la dir. de Henry Louis Gates, p. 76-90. New York : Meridian Book.

- Colin, Jean-Paul, Jean-Pierre Mével et Christian Leclère. 1990. *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*. Coll. « Expression ». Paris : Larousse, 903 p.
- « The Color Purple ». 2010 (9 juin). In *Wikipedia*. En ligne. < http://en.wikipedia.org/wiki/The_Color_Purple >. Consulté le 22 avril 2010.
- Cronin, Gloria L. (dir. publ.). 1998. *Critical Essays on Zora Neale Hurston*. New York : G. K. Hall, 271 p.
- Cutter, Martha J. 2005. *Lost and Found in Translation: Contemporary Ethnic American Writing and the Politics of Language Diversity*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 326 p.
- Dalsgård, Katrine. 1998. « Disrupting the Black Feminist Consensus? The Position of Sapphire's *Push* in the African American Women's Tradition ». In *After Consensus: Critical Challenge and Social Change in America*, sous la dir. de Hans Löfgren et Alan Shima, p. 171-187. Göteborg (Suède) : Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Daniels, Patsy J. 2001. *The Voice of the Oppressed in the Language of the Oppressor: A Discussion of Selected Postcolonial Literature from Ireland, Africa and America*. New York : Routledge, 190 p.
- Davies, Carole Boyce. 1994. *Black Women, Writing, and Identity: Migrations of the Subject*. New York : Routledge, 228 p.
- Davis, Jane. 1987. « The Color Purple: A Spiritual Descendant of Hurston's *Their Eyes Were Watching God* ». In *Griot : Official Journal of the Southern Conference on Afro-American Studies*, vol. 6, n° 2, p. 79-96.
- Deguy, Michel. 1984. « Traduire, disent-ils ». In *Écrit du temps*, n° 7, p. 91-100.
- Dillard, Joey Lee. 1972. *Black English: Its History and Usage in the United States*. New York : Random House, 361 p.

- « Dyslexie ». 2010 (29 juin). In *Wikipédia*. En ligne. < <http://fr.wikipedia.org/wiki/Dyslexie> >. Consulté le 13 juillet 2010.
- Eco, Umberto. 2007. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Paris : Grasset, 464 p.
- Emmanouelidou, Maria. 1997. « Voice and Narrative: Zora Neale Hurston's Materialisation of Afro-American Oral Tradition and Dialect as Literary References ». In *Women, Creators of Culture*, sous la dir. de Ekaterini Georgoudaki et Domna Pastourmatzi, p. 171-180. Thessalonique (Grèce) : Hellenic Association of American Studies.
- Fifer, Elizabeth. 1985. « Alice Walker: The Dialect and Letters of *The Color Purple* ». In *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies*, sous la dir. de Catherine Rainwater et William J. Scheick, p. 155-171. Lexington : UP of Kentucky.
- Gates, Henry Louis. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York et Oxford : Oxford University Press, 294 p.
- (dir. publ.). 1990. *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology*. New York : Meridian Books, 534 p.
- Graham, Maryemma (dir. publ.). 2004a. *Cambridge Companion to the African American Novel*. Coll. « Cambridge Companions to Literature ». Cambridge : Cambridge University Press, 340 p.
- . 2004b. « Introduction ». In *The Cambridge Companion to African American Novel*, p. 1-13. Cambridge : Cambridge University Press.
- Green, Lisa J. 2002. *African American English: A Linguistic Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 285 p.
- « Gullah ». 2010 (21 juillet). In *Wikipedia*. En ligne. < <http://en.wikipedia.org/wiki/Gullah> >. Consulté le 23 juillet 2010.

- Haskins, James et Hugh F. Butts. 1973. *The Psychology of Black Language*. Coll. « College Outline Series ». New York : Barnes & Noble, 95 p.
- Henderson, Mae Gwendolyn. 1990. « Speaking in Tongues ». In *Reading Black, Reading Feminist*, sous la dir. de Henry Louis Gates, p. 116-142. New York : Meridian Books.
- Hermans, Theo. 2006a. « Introduction ». In *Translating Others*, p. 9-10. Manchester : St. Jerome.
- (dir. publ.). 2006b. *Translating Others*. Manchester : St. Jerome, 256 p.
- Holloway, Joseph E. (dir. publ.). 2005 [1990]. *Africanisms in American Culture*. Bloomington (Indiana) : Indiana University Press, 436 p.
- 2005 [1990]. *Africanisms in American Culture*. Bloomington (Indiana) : Indiana University Press, 436 p.
- Holloway, Karla F. C. 1987. *The Character of the Word: The Texts of Zora Neale Hurston*. Coll. « Contributions in Afro-American & African Studies ». New York : Greenwood, 127 p.
- Holmes, David Glen. 2004. *Revisiting Racialized Voice: African American Ethos in Language and Literature*. Carbondale (Illinois) : Southern Illinois University Press, 131 p.
- hooks, bell. 1981. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston : South End Press, 205 p.
- 1984. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston : South End Press, 174 p.
- Hurston, Zora Neale. 1995. « Characteristics of Negro Expression ». In *Folklore, Memoirs, and Other Writings*, p. 830-846. New York : The Library of America.
- 2000 [1937]. *Their Eyes Were Watching God*. New York : HarperLuxe, 304 p.

- , 2006 [1993]. *Une femme noire*. Trad. de l'américain par Françoise Brodsky. Paris : Éditions de l'aube, 340 p.
- Hutchinson, George. 2004. « The Novel of the Negro Renaissance ». In *The Cambridge Companion to African American Novel*, sous la dir. de Maryemma Graham, p. 50-69. Cambridge : Cambridge University Press.
- Izgarjan, Aleksandra. 1999. « On the "Untranslatability" of African American Vernacular English ». In *B. A. S.: British and American Studies/Revista de Studii Britanice si Americane*, vol. 4, n° 1, p. 156-167.
- Jakobson, Roman. 1971. « On Linguistic Aspects of Translation ». In *Word and Language*, p. 260-266. La Haye (Pays-Bas) : Mouton.
- Johnson, Rotimi. 1990. « Womanism and Feminism in African Letters: A Theoretic Perspective ». In *The Literary Criterion*, vol. 25, n° 2, p. 25-35.
- Jolicoeur, Louis. 1995. *La sirène et le pendule. Attirance et esthétique en traduction littéraire*. Québec : L'instant même, 171 p.
- King, Lovalerie. 2004. « African American Womanism: From Zora Neale Hurston to Alice Walker ». In *The Cambridge Companion to African American Novel*, sous la dir. de Maryemma Graham, p. 233-252. Cambridge : Cambridge University Press.
- Kodat, Catherine Gunther. 1997. « Biting the Hand That Writes You: Southern African-American Folk Narrative and the Place of Women in *Their Eyes Were Watching God* ». In *Haunted Bodies: Gender and Southern Texts*, sous la dir. de Anne Goodwyn Jones et Susan V. Donaldson, p. 319-342. Charlottesville (VA) : UP of Virginia.
- Ladmiral, Jean-René. 1979. *Traduire. Théorèmes pour la traduction*. Coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 366. Paris : Payot, 276 p.

- Lane-Mercier, Gillian. 1997. « Translating the untranslatable ». In *Target*, vol. 9, n° 7, p. 43-68.
- , 1989. *La parole romanesque*. Ottawa et Paris : Presses de l'Université d'Ottawa-Klincksieck. 366 p.
- Launay, Marc B. de. 2006. *Qu'est-ce que traduire?* Coll. « Chemins philosophiques ». Paris : Vrin, 123 p.
- Lavoie, Judith. 2002. *Mark Twain et la parole noire*. Coll. « Espace littéraire ». Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 221 p.
- Lotbinière-Harwood, Susanne de. 1991. *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual: Translation as a Re-Writing in the Feminine*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 174 p.
- « Mary Had a Little Lamb ». 2010 (25 juin). In *Wikipedia*. En ligne. < http://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Had_a_Little_Lamb >. Consulté le 12 juillet 2010.
- Meschonnic, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 377 p.
- , 2007. *Éthique et politique du traduire*. Paris : Verdier, 192 p.
- Méténier, Anne. 1998. *Le Black American English. Étude lexicologique et sémantique*. Coll. « Sémantiques ». Paris : L'Harmattan, 223 p.
- Michlin, Monica. 2006. « Narrative as empowerment: Push and the signifying on prior African-American novels on incest ». In *Études anglaises*, vol. 59, n° 2, p. 170-185.
- Morgan, Marcyliena. 2002. *Language, Discourse and Power in African American Culture*. Coll. « Studies in the Social and Cultural Foundations of Language », n° 20. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 181 p.

- Mounin, Georges. 1963. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Coll. « nrf ». Paris : Gallimard, 303 p.
- Napier, Winston (dir. publ.). 2000. *African American Literary Theory: A Reader*. New York : New York University Press, 730 p.
- Ogunyemi, Chikwenye Okonjo. 1985. « Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English ». In *Signs*, vol. 11, p. 63-80.
- Oseki-Dépré, Inês. 1999. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin, 283 p.
- Osinubi, Viktor. 1996. « African American Writers and the Use of Dialect in Literature: The Foregrounding of Ethnicity ». In *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, vol. 4, n° 1, p. 65-77.
- Painter, Nell Irvin. 2007. *Creating Black Americans: African-American History and its Meanings, 1619 to the Present*. New York : Oxford University Press, 474 p.
- Perrin, Mimi. 1986. « Improviser comme les *Jazzmen* ». In *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire* (Arles, 1985), sous la dir. de Jean Gattégno, p. 122-124. Arles : Actes Sud.
- Peters, Pearlie Mae Fisher. 1998. *The Assertive Woman in Zora Neale Hurston's Fiction, Folklore, and Drama*. Coll. « Studies in African American History and Culture ». New York : Garland, 175 p.
- « Petit nègre ». 2010 (6 juin). In *Wikipédia*. En ligne. < http://fr.wikipedia.org/wiki/Petit_negre >. Consulté le 20 juillet 2010.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 120 p.

- Robel, Léon. 1973. « Pour une théorie de la traduction poétique ». In *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 25, p. 55-64.
- Romaine, Barbara. 2003. « On Writing in Tongues: An Experiment in Simulated Literary Translation ». In *Translation Review*, vol. 65, p. 16-22.
- Rountree, Wendy A. 2004. « Overcoming Violence: Blues Expression in Sapphire's *Push* ». In *Atenea*, vol. 24, n° 1, p. 133-143.
- Sapphire. 1996. *Push*. New York : Random House, 178 p.
- . 1997. *Push*. Trad. de l'anglais par Jean-Pierre Carasso. Paris : Éditions de l'Olivier, 202 p.
- « Sapphire (author) ». 2010 (28 juin). In *Wikipedia*. En ligne. < [http://en.wikipedia.org/wiki/Sapphire_\(author\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sapphire_(author)) >. Consulté le 13 juillet 2010.
- Sauer, Hans. 1994. « The American Black English of Alice Walker's Novel *The Color Purple*: Its Structure and Status ». In *Poetica: An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, vol. 42, p. 123-150.
- Saunders, James Robert. 1988. « Womanism as the Key to Understanding Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* and Alice Walker's *The Color Purple* ». In *The Hollins Critic*, vol. 25, n° 4, p. 1-11.
- Siemerling, Winfried et Katrin Schwenk (dir. publ.). 1996. *Cultural Difference & the Literary Text: Pluralism & the Limits of Authenticity in North American Literatures*. Iowa City : University of Iowa Press, 189 p.
- Simon, Sherry. 1994. *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 224 p.

- , 1996. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres : Routledge, 195 p.
- Smitherman, Geneva. 1994. *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. Boston : Houghton Mifflin, 243 p.
- Sollors, Werner. 2003a. « Ethnic Modernism, 1910-1950 ». In *American Literary History*, vol. 15, n° 1, p. 70.
- , 2003b. « The Multilingual Anthology of American Literature: Crossing Linguistic Boundaries in American Culture ». In *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, sous la dir. de Udo J. Hebel, p. 293-307. Heidelberg (Allemagne): Carl Winter Universitätsverlag.
- Steiner, George. 1998 [1975]. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3^e éd. Oxford : Oxford University Press, 560 p.
- Tymoczko, Maria. 2006. « Reconceptualizing Translation Theory: Integrating Non-Western Thought about Translation ». In *Translating Others*, sous la dir. de Theo Hermans, p. 13-32. Manchester : St. Jerome.
- Vidal, Bernard. 1994. « Le Vernaculaire noir américain: Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux oeuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker ». In *TTR*, vol. 7, n° 2, p. 165-207.
- Walker, Alice. 1982. *The Color Purple*. New York : Harcourt, 290 p.
- , 1983. *In Search of our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. San Diego (Calif.) : Harcourt Brace Jovanovich, 397 p.
- , 1984 [1979]. *Good Night, Willie Lee, I'll See You in the Morning: Poems*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 53 p.

-----, 2008 [1984]. *La couleur pourpre*. Trad. de l'américain par Mimi Perrin. Coll. « Pavillons poche ». Paris : Robert Laffont, 346 p.

Watbled, Jean-Philippe. 1993. « Le Parler noir américain : Essai de description et hypothèses ». In *Langues et cultures*, sous la dir. de Christian Touratier, p. 125-152. Aix-en-Provence : Centre des Sciences du Langage, Université de Provence.

Williams, Robert L. (dir. publ.). 1975. *Ebonics: The True Language of Black Folks*. Saint-Louis (Missouri) : Institute of Black Studies, 144 p.

Williams, Selase W. 2005 [1990]. « The African Character of African American Language: Insights from the Creole Connection ». In *Africanisms in American Culture*, sous la dir. de Joseph E. Holloway, p. 397-426. Bloomington (Indiana) : Indiana University Press.

Wintz, Cary D. et Paul Finkelman (dir. publ.). 2004. *Encyclopedia of Harlem Renaissance*. New York : Routledge, 1392 p.