

Université de Montréal

L'œuvre au service de la traduction ;
l'écriture vianesque, une invitation à la traduction créative

par Isabelle Cardin-Simard

Département de linguistique et de traduction
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.) en traduction
option recherche

Décembre 2014

© Isabelle Cardin-Simard, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
L'œuvre au service de la traduction ;
l'écriture vianesque, une invitation à la traduction créative

présenté par :
Isabelle Cardin-Simard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Judith Lavoie, présidente-rapporteuse
Hélène Buzelin, directrice de recherche
Marie-Alice Belle, membre du jury

Résumé

Stanley Chapman n'est pas un traducteur ni même un écrivain très connu. Le volume de ses écrits originaux, qui sont d'ailleurs difficiles voire impossibles à trouver, et des traductions à son actif reste mince. Peut-être serait-il même passé complètement inaperçu, sauf bien sûr chez ses compères du Collège de 'Pataphysique, de l'Oulipo et de l'Outrapo, s'il n'avait pas traduit deux romans phares de l'écrivain français Boris Vian: *L'Écume des jours* et *L'Arrache-cœur*. La prose singulière de Vian l'aurait-elle incité à passer à l'acte d'écriture qui trouve justement sa source et se déploie dans l'acte du traduire ? Par ailleurs, les affinités intellectuelles que partageaient Vian et Chapman pourraient-elles aussi être en cause dans cette expérience du traduire ? Henri Meschonnic et Antoine Berman nous informent que la critique de la traduction a le pouvoir de révéler le rapport intime entre la pensée, l'écriture et la traduction. À partir de la « poétique du traduire » de Meschonnic et de « l'analytique de la traduction » de Berman, ce mémoire interroge en quoi *Heartsnatcher*, la traduction anglaise de *L'Arrache-cœur*, peut être considérée comme un acte de « traduire-écrire ». Étayée des notions de rythme et de signifiante, notre critique identifie les stratégies qui émergent de cette activité de création qu'est la traduction et par le fait même, révèle la manière particulière dont Stanley Chapman est parvenu à traduire *L'Arrache-cœur*.

Mots-clés : Henri Meschonnic, Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, Stanley Chapman, *Heartsnatcher*, traduire-écrire, poétique du traduire.

Abstract

Stanley Chapman is not a well known translator or writer. The sum of his original works, which are difficult – when not impossible – to find, and of his translations is modest. He would probably have gone completely unnoticed by the literary establishment – beyond the literary circle of the Collège de 'Pataphysique, the Oulipo and the Outrapo – had he not translated two of the French writer Boris Vian's most famous novels : *L'Écume des jours* (*Froth on the Daydream*) and *L'Arrache-cœur* (*Heartsnatcher*). Has Vian's singular prose incited Chapman to the act of writing, an activity which springs from, and unfolds in, the act of translating ? Moreover, could the intellectual affinities Vian and Chapman shared have also been a factor in this translating experience ? According to Henri Meschonnic and Antoine Berman, a translation criticism reveals the close interaction of thought, writing and translating. Using Meschonnic's « poetics of translation » and Berman's « translation analysis », this memoir will endeavour to determine how *Heartsnatcher*, the English translation of *L'Arrache-cœur*, can be considered an act of « translating-writing ». Taking into account such concepts as rhythm and signifiante (signifiante), our criticism will identify the crucial strategies that arise from this act of creation that is translation, and in so doing, will reveal the particular manner in which Stanley Chapman translated *L'Arrache-cœur*.

Keywords : Henri Meschonnic, Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, Stanley Chapman, *Heartsnatcher*, translating-writing, poetics of translation.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Introduction.....	5
CHAPITRE 1 : Jalons théoriques et méthodologiques	7
1.1. Meschonnic et la poétique du traduire.....	7
1.1.1. La poétique d’Henri Meschonnic	8
1.1.2. La théorie du signe.....	10
1.2. Benveniste et le concept de signifiante.....	11
1.2.1. De la linguistique du discours à la poétique du traduire.....	14
1.3. Le rythme, la sémantique du continu.....	14
1.3.1. Inventer pour traduire	16
1.4. Méthodologie	18
CHAPITRE 2 : La prose vianesque et le sujet traduisant	25
2.1. Analyse de la prose de Vian	25
2.1.2. Alfred Korzybski.....	27
2.1.3. Alfred Jarry	31
2.2. Une poétique unique	37
2.3. Stanley Chapman, traducteur pataphysicien	41
2.3.1. Le projet de traduction.....	44
2.3.2. L’horizon traductif	45
2.3.3. La position traductive.....	48
2.3.4. L’horizon d’écriture du traducteur	52
CHAPITRE 3 : La poétique de <i>L’Arrache-cœur</i>	56
3.1. Résumé de <i>L’Arrache-cœur</i>	56
3.2. Les réseaux métaphoriques	57
3.2.1. La pathologie maternelle.....	59

3.2.2. La psychanalyse	69
3.2.3. La nature.....	79
3.3. Synthèse	87
CHAPITRE 4 : La traduction, une activité de création.....	89
4.1. La traduction littérale, ou presque.....	90
4.2. La traduction des anthroponymes.....	93
4.3. La prosodie de Chapman	94
4.3.1. Les jeux de mots ponctuels et les allitérations.....	95
4.3.2. Les répétitions ajoutées	97
4.3.3. La signifiante prosodique	99
4.3.4. Le champ de signifiante marine	101
4.4. Les créations globales.....	103
4.4.1. Les créations « vides ».....	103
4.4.2. Les néologismes	105
4.4.3. Les jeux de mots en tant que principes d'écriture	106
4.4.4. Les références intertextuelles.....	108
4.4.5. Les créations pour une sémantique unique.....	110
4.5. Synthèse	113
Conclusion	116
BIBLIOGRAPHIE.....	120

Introduction

L'écriture relève d'une activité de création globale qui sollicite la participation du corps et de la langue. Elle implique inévitablement la délicate manipulation des mots pour parvenir à transmettre un sens, ou plutôt, une pensée. Mais aussitôt que l'écrivain couche sur papier les mots qui lui viennent à l'esprit, le sens change, sa pensée évolue. L'écrivain se rend vite compte, d'abord, qu'il peut dépasser le sens des mots, mais aussi, que le sens des mots le dépasse. Pourquoi ? Écrire ne consiste pas à assembler des mots, contenant de sens, pour exprimer un sentiment, un fait, une idée, qui eux seuls, étant la substance, détiennent un sens. Non. Écrire suppose un sujet, intervenant direct et agissant dans le langage, qui, en inscrivant son mouvement de la parole dans l'écriture, construit un sens toujours ouvert. Ainsi, c'est par sa présence dans l'acte d'énonciation que le sujet a la capacité de construire une sémantique unique, historique et imprévisible : un rythme.

Si telle est l'écriture, qu'en est-il de la traduction ? Car si l'écriture procède d'une invention de la pensée, quelle pensée soutient l'invention de la traduction ? Le traducteur est-il soumis à reproduire l'original dans un acte d'abnégation de sa créativité personnelle ? La « poétique du traduire » d'Henri Meschonnic soutient le contraire. Elle nous informe que le traducteur n'est pas un auteur de second degré et que sa créativité est sollicitée, comme l'est celle de l'auteur. Non seulement le traducteur peut, mais il doit s'inscrire pleinement en tant que sujet dans l'activité d'écriture qu'est la traduction et ce, dans le but de créer un autre texte, d'inventer d'autres modes de sémantisation.

Ce mémoire exposera en premier lieu la « poétique du traduire » de Meschonnic et la critique qu'il fait du signe. À partir des notions centrales trouvées chez Meschonnic, nous

essayerons de mieux comprendre le lien entre la pensée et l'écriture, ainsi que les implications de sa poétique sur l'acte de traduire. Nous passerons ensuite à la critique de la traduction en langue anglaise du roman de Boris Vian *L'Arrache-cœur*, par Stanley Chapman. Construite suivant la méthodologie d'Antoine Berman, notre critique tentera de déterminer si le traducteur a fait preuve d'un travail de création, par opposition à un travail de reproduction, s'il a su insuffler à sa traduction une poétique unique. Afin de bien mener notre analyse critique, nous nous attarderons sur les influences littéraires et philosophiques de Vian et sur les caractéristiques de sa prose. Nous examinerons également les facettes du traducteur susceptibles de nous informer sur sa conception du traduire.

CHAPITRE 1 : Jalons théoriques et méthodologiques

1.1. Meschonnic et la poétique du traduire

Dans ce premier chapitre, nous commencerons par situer notre entreprise critique dans les limites d'un cadre théorique bien précis qui trouve ancrage dans la « poétique du traduire » d'Henri Meschonnic. Nous analyserons ses concepts clés, lesquels sont révélateurs des enjeux et des stratégies qui sous-tendent toute activité traduisante, aussi implicites aux théories du langage et de la littérature, justement parce que la poétique est le rapport entre le langage et la littérature. Nous puiserons aussi des notions de sémantique chez le linguiste Émile Benveniste, car c'est lui qui a ouvert la linguistique au monde du discours. Plus précisément, et dans les mots de Julia Kristeva, les grands linguistiques tels que Benveniste « se distinguent en ceci que, connaissant et analysant *les langues*, ils découvrent des propriétés du *langage* au travers desquelles ils interprètent et innovent l' 'être au monde' des sujets parlants »¹. Ce qu'évoque Kristeva à propos de Benveniste semble presque être une paraphrase de la « transformation d'une forme de langage par une forme de vie et la transformation d'une forme de vie par une forme de langage »² que Meschonnic dégage de la pensée du continu sémantique qu'est la poétique. Cette sémantique est dite continue puisqu'elle implique, elle oblige même, la participation du corps et du langage dans l'acte d'écriture. Ces deux énoncés permettent d'établir et de comprendre le rapport entre la pensée, le langage, l'écriture et, par extension, « le traduire »³. Car pour traduire, au sens où l'entend Meschonnic, il faut reconnaître ce lien indissoluble unissant pensée, langage et écriture. Autrement dit, la traduction n'advient que

¹ Julia Kristeva. « Préface. Émile Benveniste, un linguiste qui ne dit ni ne cache, mais signifie », dans Fenoglio (dir.), *Dernières leçons : Collège de France, 1968 et 1969*, Paris, Gallimard, Seuil, Hautes études, 2012, p. 13.

² Henri Meschonnic. *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 176.

³ Meschonnic utilise l'expression « le traduire » pour amplifier le fait que la traduction est avant tout un acte de langage, une activité, qui s'oppose à un produit.

par l'écriture. Nous verrons que la traduction de *L'Arrache-cœur* par Chapman tend à illustrer cette affirmation.

Ce chapitre sera structuré comme suit : en premier lieu, nous exposerons la théorie-pratique de Meschonnic, sa poétique du traduire. Au cœur de ses préoccupations (et de sa polémique) est le devoir qu'il se fait de rectifier la conception commune du langage qui oppose signifiant et signifié. Ce dualisme, ce discontinu est, selon lui, la source du clivage entre forme et sens, entre corps et esprit, et par extension, entre langue-source et langue-cible, sourcier et cibliste. Mais puisque ce survol promet être d'une complexité certaine, nous devons, afin de bien exposer la pensée de Meschonnic, considérer l'apport des idées de Benveniste qui ont profondément inspiré cette pensée. Nous verrons alors comment la théorie de Benveniste – qui accorde une place centrale aux notions de discours, de signifiante et de sujet – ouvre la voie à la théorie-pratique de Meschonnic. Enfin, une fois que la pensée benvenistienne aura éclairé les notions élaborées chez Meschonnic, nous reviendrons à ce dernier pour voir plus en détail les implications que sa poétique a sur la définition du « traduire ».

1.1.1. La poétique d'Henri Meschonnic

La notion de poétique traverse l'œuvre de Meschonnic puisqu'il en fait le point de départ de toutes ses réflexions sur le langage et le traduire. Déjà, en 1970, *Pour la poétique* annonce clairement les principes qui formeront la substance même de sa pensée critique et de sa théorie-pratique, principes qu'il ne cessera de développer et d'approfondir jusqu'à la fin de sa vie. Centrale à son œuvre, cette notion de poétique doit être clairement définie ainsi que son lien avec le traduire. Sinueux est le parcours pour en arriver à une définition laconique qui révélerait par le fait même le poids de la poétique en traduction. Sinueux, non tortueux. Car la poétique n'est pas compliquée, seulement complexe.

La poétique est l'étude des modes de signification des textes littéraires, elle est le rapport entre le langage et la littérature. Plus précisément, elle est « la théorie de la valeur et de la signification des textes »⁴. Comme la notion de « valeur ne peut être que le sujet [...] faire de soi un sujet, faire que les autres soient des sujets »⁵, le sujet est au centre de la poétique. Il est impossible de penser la poétique en séparant le langage de la littérature, en « désengageant » le sujet du langage. Et inversement, le sujet est *engagé* lorsqu'il utilise le langage littéraire : tout son être participe à l'expression, son corps et son esprit. Le sujet, pour imprégner de la valeur et de la signification à la langue, ne peut le faire que dans le discours, et « c'est parce que le discours est l'activité historique des sujets, et non seulement l'emploi de la langue, qu'un texte est une réalisation et une transformation de la langue par le discours. Qui n'a lieu qu'une fois »⁶. Cette expression, cet agir, cette intervention du sujet qui organise le sens par le discours est historique puisqu'à chaque nouvelle lecture, à chaque nouvelle énonciation, le sens change. Ici intervient la notion centrale de rythme qui est « l'organisation des marques par lesquelles les signifiants [...] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical »⁷. Bref, la poétique nous montre que la littérature ne peut être autre chose que la subjectivation maximale du discours. Nous voyons ainsi se dessiner le paysage au centre duquel il faut placer la poétique. Nous pouvons de même commencer à distinguer cette idée de continu sémantique, car le pouvoir de la poétique est de montrer non pas ce que disent les mots, mais ce qu'ils font : « l'agir du langage »⁸. Meschonnic, reprenant Humboldt⁹, postule que le langage n'est pas tant un produit qu'une activité, et dès lors que le langage est perçu comme tel, l'acte de langage qu'est l'écriture devient mouvement, rendant chaque nouvelle

⁴ Henri Meschonnic. *Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture : poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, Chemin, 1970, p. 305-306.

⁵ Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, p. 20.

⁶ Henri Meschonnic. *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 191.

⁷ Henri Meschonnic. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 217.

⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁹ « Ce n'est pas le langage seulement qui est, comme le postulait Humboldt, non tant un produit, *ergon*, qu'une *energeia*, une activité », tiré de Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 213.

lecture, chaque ré-énonciation unique et indéfinie¹⁰. Les implications pour le traduire suivent cette logique : il suffit pour la traduction de *faire* ce que *fait* un texte, dans un autre temps, dans une autre langue. Le texte comme mouvement et sa traduction comme mouvement. Une poétique pour une poétique.

Mais à peine qu'une définition et une implication pour le traduire sont-elles données que déjà, il y a confusion. C'est parce que la pensée de Meschonnic, à l'instar de la poétique, ne peut être confinée si étroitement. S'impose alors une exposition minutieuse des raisonnements par lesquels se développe cette pensée, une pensée qui trouve sa source dans une critique de la théorie saussurienne du langage et de la philosophie du sens.

1.1.2. La théorie du signe

Le problème avec le signe, c'est qu'en passant pour la nature même du langage, il empêche de penser le langage¹¹.

Nous pensons comme un saucisson coupé en tranche pourrait penser, s'il pensait¹².

Selon Meschonnic, la théorie traditionnelle du langage basée sur le couple notionnel signifiant/signifié de Saussure empêche la pensée poétique. En effet, cette conception du signe, renforcée par la philosophie, la linguistique et la sémiotique, nie la continuité entre le corps et l'écriture, la pensée et l'écriture, le fond et la forme, bref, elle est la source même de l'hétérogénéité des catégories de la raison¹³. Encore selon lui, cette tradition du discontinu où le signe passe pour la nature même du langage empêche de penser le continu entre le signe linguistique fixe et le sens toujours mouvant. La linguistique du signe attribue ainsi au signifié tout le sens, puisque ce dernier est l'essence même de ce que l'on

¹⁰ Meschonnic, *Critique du rythme...*, p. 213.

¹¹ Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, p. 18.

¹² Ibid., p. 19.

¹³ Ibid.

veut signifier, alors que le signifiant, devenu *insignifiant*, escamotable, ne porte aucun sens en lui-même, n'ayant aucune essence, se contente de faire du style. Ce dualisme est à la source du clivage entre la prose, qui servirait à exprimer des idées, donc qui charrie un sens certain, et la poésie, qui ne serait être que l'expression métaphorique de sentiments, expression dont la force résiderait dans la forme.

1.2. Benveniste et le concept de *signifiance*

La nature essentielle de la langue qui commande toutes les fonctions qu'elle peut assumer est sa nature signifiance¹⁴.

La sémantique du continu de Meschonnic est solidement ancrée dans la théorie du sens de Benveniste. Nous allons faire un survol de la signifiance de Benveniste qui inclut, comme chez Meschonnic, le sujet dans la production de sens.

Selon le linguiste, la langue comprend d'abord deux réalités bien distinctes qui chacune porte une signifiance différente. Il y a la signifiance sémiotique où la langue est perçue comme un inventaire de signes dont chacun « entre dans un réseau de relations et d'oppositions avec d'autres signes qui le définissent, qui le délimitent [...] chaque signe a en propre ce qui le distingue d'autres signes »¹⁵. Il y a ensuite la signifiance sémantique où la langue est production, enchaînement toujours nouveau de mots au sein de phrases et de phrases au sein de discours. Donc, pour faire sens, le sémiotique, le signe, doit être reconnu et le sémantique, le discours, compris¹⁶. Le sémiotique est fixe, le sémantique, mouvant, comme l'énonce Benveniste :

¹⁴ Émile Benveniste. *Dernières leçons : Collège de France, 1968 et 1969*, Paris, Gallimard, Seuil, Hautes études, 2012, p. 160.

¹⁵ Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 2, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1974, p. 223.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 64-65.

La langue pourvoit les parlants d'un même système de références personnelles que chacun s'approprié par l'acte de langage et qui, dans chaque instance de son emploi, dès qu'il est assumé par son énonciateur, devient unique et nonpareil, ne pouvant se réaliser deux fois de la même manière¹⁷.

Le signe, pour fonder la réalité du langage, a une signifiante fixe, tel un code. Mais aussitôt qu'il est pris dans le discours, aussitôt qu'il est assumé dans un acte de langage, donc par des sujets, ce sens (prétendu fixe) change. La fonction sémantique est engendrée par le discours dans lequel le sens se déploie globalement et où chaque signe s'imprègne d'une parcelle de ce sens. Contre la fixité de la signifiante sémiotique, cette infinité de sens qu'ouvre la fonction sémantique découle naturellement du fait que chaque locuteur, lorsqu'il met en action la langue, tente de communiquer une intention précise et unique, une pensée : « Lors de la production d'un discours, il ne s'agit plus du signifié du signe mais de l'intenté, de ce que le locuteur veut dire, de l'actualisation linguistique de sa pensée »¹⁸. Seule la fonction sémantique donne sens à la phrase, ou plus globalement, au discours, alors que la fonction sémiotique, se limitant aux sens des mots, ne peut rendre compte de l'idée globale, de l'intention de l'auteur.

Bien sûr, la pensée ne se *traduit* pas en mots sans heurt. La pensée ne se sublime pas en mots, qu'ils soient parlés ou écrits. L'idée, pour se traduire en mots, doit subir les contraintes de la langue, et « il y a, nécessairement, un mélange subtil de liberté dans l'énoncé de l'idée, de contrainte dans la forme de cet énoncé, qui est la condition de toute actualisation du langage »¹⁹. Nous voyons ainsi apparaître la distinction entre le sens et la forme, mais surtout leur indissolubilité, le sens étant l'idée globale qui prend vie dans le

¹⁷ Ibid., p. 68.

¹⁸ Ibid., p. 225.

¹⁹ Ibid., p. 227.

discours et la forme, l'agencement des unités sémiotiques, les mots, qui prennent sens dans le discours.

Et l'écriture ? Qu'a-t-elle de particulier dans sa relation à la pensée et au langage ? Benveniste nous avertit que « l'acte d'écriture ne procède pas de la parole prononcée, du langage en action, mais du langage intérieur, mémorisé »²⁰. Inutile de dire que ce langage intérieur est non-grammatical, schématique, global, allusif, d'où la nécessité d'une épistémologie de l'écriture pour arriver à comprendre comment nos pensées sont *traduites* en mots. Car en effet, pour rendre ce langage intérieur intelligible à d'autres, il faut le convertir en parole. Et de parole, comme le note si poétiquement Benveniste, il devient écriture : « L'écriture est de la parole convertie par la main en signes parlants. La main et la parole se tiennent dans l'invention de l'écriture. La main prolonge la parole »²¹. Ainsi la linguistique de Benveniste souligne le lien ontologique existant entre le corps et le langage. La citation suivante de Meschonnic – où il est question de corps, de parole, de sujet et de discours – en offre un écho remarquable : « Le discours suppose le sujet, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, son oralité, sa physique »²².

²⁰ Benveniste, *Dernières leçons...*, p. 94.

²¹ *Ibid.*, p. 132.

²² Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 91.

1.2.1. De la linguistique du discours à la poétique du traduire

La théorie du langage de Meschonnic et la linguistique du discours de Benveniste dont elle s'inspire ont pour conséquence de faire de la traduction une poétique expérimentale et un acte d'écriture. Cette conception s'oppose à celle, ancillaire, de la traduction comme reproduction, calque, ou sous-écriture. Autrement dit, cette théorie conduit à une déconstruction des notions communément associées à la traduction en tant que "reproduction".

1.3. Le rythme, la sémantique du continu

Le sens n'est pas dans les mots, et la forme n'est pas seulement un agencement esthétique de mots, comme nous venons de le voir avec Benveniste. La poétique développée par Meschonnic dénonce ainsi l'absurdité d'une traduction à double visée. D'une part, une visée sourcière qui accorderait l'importance à la forme, et d'autre part une visée cibliste qui ne serait concernée que par le contenu, qui transmettrait un message. La poétique nous montre que « l'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut : le mode de signifier »²³. En lien direct avec la signifiance sémantique dont parle Benveniste, Meschonnic évoque le « mode de signifier », qui n'est autre que le rythme:

Ainsi, le grand transformateur du traduire n'est pas le sens [...] c'est le rythme [...] tel que la poétique l'a transformé, organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle, sémantique du continu²⁴.

²³ Ibid., p. 125.

²⁴ Ibid., p. 91.

Avant de commenter cet extrait, il faut rappeler que le rythme chez Meschonnic n'est surtout pas à mesurer à l'aune de la théorie du signe. Là, enfermé dans le signe, le rythme est perçu comme « l'alternance formelle entre le même et le différent, un temps fort et un temps faible »²⁵. Dans la théorie linguistique héritée de Saussure, le rythme ne peut être qu'un élément formel, et non sémantique, alors que dans la théorie du discours, il devient, comme l'a dévoilé Benveniste, l'« arrangement caractéristique des parties dans un tout »²⁶, la « configuration particulière du mouvant »²⁷, ou encore la « forme du mouvement »²⁸. Le rythme tel qu'il existe dans le discours quitte l'emprise du signe. Et puisque le discours est porteur de sens, le rythme l'est aussi. Le sens n'est donc plus porté par le seul signifié. Le rythme est d'autant plus lié au mouvement de la parole qu'il s'enracine dans le corps et instaure avec l'écriture une réciprocité ainsi décrite par Meschonnic : « Ce mode de signifier, beaucoup plus que le sens des mots, est dans le rythme, comme le langage est dans le corps, ce que l'écriture inverse en mettant le corps dans le langage »²⁹. Et en tant que « gardien du corps dans le langage »³⁰, le rythme se manifeste dans l'oralité. Il est précisément ce qui doit être traduit.

Ainsi, selon Benveniste et Meschonnic, le sujet est celui qui produit ce rythme, qui « organise le discours », car dès lors qu'il y a discours, il y a nécessairement sujet : un sujet qui travaille à une activité d'énonciation des signifiants, donc qui participe à la production de sens. Ce sujet n'est pas exclusivement l'auteur, il inclut aussi le lecteur. Car Meschonnic n'oppose pas un acte d'écriture présumé actif à un acte de lecture présumé passif. Dans la poétique de Meschonnic, le rythme et le sens sont le résultat de la *lecture-*

²⁵ Henri Meschonnic. « La force dans le langage », dans Dessons (dir.), *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 13.

²⁶ Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 1, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1966, p. 330.

²⁷ Ibid., p. 333.

²⁸ Ibid., p. 334.

²⁹ Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 29.

³⁰ Meschonnic, *Critique du rythme...*, p. 651.

écriture. Bref, n'est sujet que celui qui s'inscrit dans le discours en participant activement à la production de sens, son activité faisant en sorte qu'un texte est réalisation et transformation de la langue en discours. Et l'esquisse de la définition de la poétique de Meschonnic donnée plus tôt, c'est exactement cette *prosodie personnelle, ce mouvement de la parole, cette sémantique du continu* qui inclut le sujet, et se manifeste par le rythme :

La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir - de vivre dans le langage³¹.

De la notion de rythme découle également le *faire* du langage : « le faire autre chose que ce que disent les mots qu'on dit, faire ce que les mots [...] ne disent pas et justement ne pourront jamais dire »³². Ainsi la traduction consiste à *faire* ce que *fait* un texte, dans un autre temps, dans une autre langue. Ce *faire* est le continu entre une langue et l'invention d'une pensée : « S'il y a à traduire une telle pensée [...] c'est ce continu qu'il y a à traduire [...] faute de quoi, il ne reste dans la traduction qu'un énoncé, c'est-à-dire une suite de mots dont ne figure plus que le sens »³³.

1.3.1. Inventer pour traduire

Cette idée de lecture-écriture fait de la traduction un mode de lecture qui se réalise comme écriture. S'il est vrai que l'écriture de l'original procède d'une invention de la pensée, la traduction doit aussi relever d'une invention de la pensée. Elle ne peut plus être interprétation du sens (tel que défini par la linguistique saussurienne), donc ne peut plus dépendre entièrement de l'herméneutique, car si « le comprendre » précède « le traduire »,

³¹ Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 35.

³² Meschonnic, « La force dans le langage », p. 12.

³³ Ibid., p. 9.

alors la traduction n'est que portée par cette interprétation. Comme l'indique Jean Delisle, à la suite de Meschonnic, « traduire uniquement le sens d'une œuvre comporte le risque d'escamoter sa littéarité et sa poétique, ce qui aboutit à la production d'un non-texte »³⁴. Or, si la traduction veut être écriture, veut se faire texte, « [...] son travail est de porter toutes les interprétations, comme fait le texte lui-même »³⁵. Ainsi, comme l'énonce Meschonnic, la traduction se libère de son rôle ancillaire de reproduction, et par le fait même, libère le traducteur de sa servitude au texte original :

Si la traduction d'un texte est structurée, reçue comme un texte, elle fonctionne texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure historique d'un sujet. Elle n'est pas transparence par rapport à l'original³⁶.

Cette conception remet en question la notion de fidélité qui traîne dans son sillage le discours sur l'effacement et la modestie du traducteur. Si traduire est un acte de langage se définissant comme une lecture-écriture, alors traduire ne peut être synonyme d'effacement. La fidélité, dans l'acception courante, ne s'attarde qu'au signe, à la langue seule, alors qu'elle devrait plutôt porter sur le discours et le rythme. La fidélité recherchée par le traducteur ne devrait plus concerner que la création de sa propre littéarité, son propre mode de signifier. Cela ne peut survenir si le traducteur s'efface, disparaît ; au contraire, ce n'est que lorsqu'il s'inscrit en tant que sujet d'énonciation que le traducteur peut parvenir au statut d'auteur et que ce qu'il produit peut accéder au statut de texte.

Pour terminer, il est pertinent de voir comment la pensée de Meschonnic rejoint celle de Benveniste en ce qui a trait à cette nécessité d'inventer, de « faire texte » pour traduire. Benveniste soutient que la signifiante sémantique, donc la langue comme production, ne

³⁴ Jean Delisle. « L'évaluation des traductions par l'historien », *Meta*, vol. 46, n° 2, 2001, p. 209.

³⁵ Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 224.

³⁶ Meschonnic, *Pour la poétique II...*, p. 307.

peut que produire un évènement *chaque fois unique*, puisque le but est d'articuler une pensée et une intention. Unique. Impossible pour le *même* locuteur énonçant les *mêmes* mots dans le *même* ordre de dire deux fois la *même* chose. Alors le traducteur, utilisant les mots d'une langue différente, se heurte à une double impossibilité. C'est ce à quoi fait allusion Meschonnic lorsqu'il annonce que la traduction, c'est « dire autre chose autrement »³⁷. Si la traduction prend le discours comme point de départ, et vise l'invention d'une nouvelle intention, d'une nouvelle pensée comme résultat, il n'y a plus d'impossibilité. Il n'y a que des infinités de sens, l'inconnu, une poétique expérimentale :

La traduction est un art expérimental, empirique fondé sur l'analyse et l'observation de ce qui fait le caractère unique d'un texte. Cela exige de repérer ce qu'il y a de foncièrement original dans la trame d'un discours³⁸.

1.4. Méthodologie

Voyons à présent les éléments méthodologiques qui nous permettront de faire une critique de la traduction anglaise de *L'Arrache-cœur*. Puisque notre critique sera basée sur la poétique du traduire de Meschonnic, nous tenterons de mettre en rapport, par un travail de comparaison de passages signifiants, la poétique propre à l'original et celle qui structure la traduction. Ce chapitre sera une tentative de conciliation entre le concept de critique tel que trouvé chez Meschonnic et celui mis de l'avant par Antoine Berman. Ces deux praticiens-théoriciens, dans leur application distincte du concept de critique, déploient des méthodologies comparables mais qui diffèrent dans le poids qu'elles accordent aux différents éléments textuels. Comme le note Berman : « Meschonnic, sans nul doute, a créé une véritable forme, liée chez lui à tout un édifice théorique qui ne nous concerne pas ici

³⁷ Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, p. 104.

³⁸ Delisle, « L'évaluation des traductions par l'historien », p. 211.

(poétique, théorie du rythme, etc.). »³⁹. En effet, la critique de Meschonnic met à l'avant-scène, ou plutôt, sur la scène complète, le rythme tel que défini précédemment, si bien qu'il en fait une *critique du rythme*. Notre critique appellera ainsi une méthodologie particulière qui nous permettra de déceler les éléments qui auront, dans le roman, un statut de marqueur de rythme. Il s'agit, en d'autres termes, de comprendre comment la subjectivation maximale du discours organise le sens de *L'Arrache-cœur*.

Berman, quant à lui, conçoit la critique comme l'« analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur [visant le] *dégagement de la vérité d'une traduction* »⁴⁰. Nous tenterons, en nous appuyant sur la méthodologie qu'il met de l'avant dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, de conduire une telle critique, tout en laissant sciemment de côté le *dégagement de la vérité d'une traduction*. Nous ne partageons pas cet essentialisme qui pose que la pensée est antérieure à son expression et qui contredit le « continu corps-langage » de Meschonnic. L'enjeu de la critique, tel qu'énoncé par Pascal Michon à la suite de Meschonnic, ce n'est pas « d'essayer de découvrir une vérité bonne à méditer ou un sens qui serait là enfoui dans l'œuvre »⁴¹, mais bien de « définir de nouveaux modes de subjectivation »⁴². Par subjectivation, il faut entendre inscription d'un sens non sémantique par un sujet historique. Et c'est précisément la prise en considération de cette historicité dans la critique qui met à découvert la futilité de chercher la vérité, les vérités, car l'historicité « installe un ordre qui n'est plus le grand ordre des universaux, mais celui de l'empirique »⁴³, celui qui enfin permet l'individuation. Le sens d'une œuvre n'est pas non plus, comme l'affirme Berman à la suite de Walter Benjamin et d'autres

³⁹ Antoine Berman. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1995, p. 14.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Pascal Michon. « Poétique restreinte, poétique généralisée », dans Dessons (dir.), *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 31.

⁴² Ibid.

⁴³ Meschonnic, *Critique du rythme...*, p. 20.

romantiques allemands, caché dans la multiplicité des langues et révélé par la traduction. Plutôt, il se construit dans et par l'acte de langage, ce que Meschonnic appelle la subjectivation maximale d'un discours. Toutefois, Berman, tout comme Meschonnic, s'intéresse au réseau des signifiants, à la littérarité charnelle, qui insuffle à l'original comme à la traduction son unicité et qui en fait une œuvre de plein droit. De même, la critique de Berman repose sur les critères d'éthicité et de poéticité, critères qui prennent aussi toute leur valeur dans la critique de Meschonnic. Finalement, puisque Berman considère aussi la traduction comme une écriture, sa critique prend également en compte le sujet traduisant.

Nous dérogerons légèrement à la méthodologie de Berman sur quelques points techniques. Alors que Berman préconise de lire la traduction avant l'original, nous avons commencé par l'original, car c'est précisément cette lecture qui nous a poussée à faire une critique de la traduction anglaise de Chapman, la seule traduction existant à ce jour et datant de 1968. Durant la lecture de l'original, nous nous appliquerons à repérer les particularités qui singularisent la prose afin de voir « quel rapport lie, dans l'œuvre, l'écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité »⁴⁴. Que Berman fasse précisément référence au rythme tel que Meschonnic l'entend n'est pas ici le point à débattre : pour notre part, nous considérerons le rythme comme étant le mode de signifier le plus important. Au stade de la lecture de l'original, il sera donc impératif de relever les réseaux métaphoriques qui sous-tendent l'œuvre, puisqu'ils sont porteurs et révélateurs de la signifiante. Berman ajoute que ces passages « sont les lieux où [l'œuvre] se condense, se représente, se signifie ou se symbolise »⁴⁵. Sur ce point, Berman et Meschonnic sont d'accord . Toutefois Berman s'appuie sur l'interprétation de l'œuvre, l'herméneutique, afin de faire la sélection des passages signifiants alors que Meschonnic s'appuie sur la

⁴⁴ Berman, *Pour une critique des traductions...*, p. 67.

⁴⁵ Ibid., p. 70.

poétique. Cette poétique, c'est le travail de la pensée qu'il circonscrit ainsi : « Le travail de la pensée fait une poétique s'il transforme les valeurs de la langue en valeurs de discours [...] cette banalité, qu'on ne peut pas séparer une pensée de son écriture »⁴⁶. Ainsi, puisque notre critique s'appuie sur la poétique, avant même de faire l'exposition des réseaux métaphoriques, nous plongerons préalablement dans une analyse de la pensée de l'auteur pour en voir les conséquences sur son 'style', ou si l'on préfère, sur son mode de signifier. Dans le cas de Boris Vian, il s'agira d'examiner ce que la sémantique générale et la 'pataphysique lui ont légué comme « assises de la pensée », matériel qui sera présenté dans la première partie de notre chapitre deux. Une fois que la pensée de Vian aura été explorée et expliquée, nous passerons, au chapitre trois, à l'exposition des réseaux métaphoriques. À partir de ceux-ci, nous sélectionnerons des passages où justement l'œuvre se condense, où émerge une signifiante unique, où se manifeste un rythme propre. Nous analyserons les dynamismes⁴⁷ d'écriture qui sont à l'œuvre dans ces passages et nous tenterons de déterminer, en confrontant l'original à la traduction, si le traducteur a su lui aussi travailler dans les chaînes de signifiants pour accomplir un travail d'écriture et non un simple calque.

Une fois que nous aurons confronté les passages signifiants de l'original aux passages correspondants de la traduction, nous inverserons le processus dans le chapitre quatre en comparant des passages de la traduction à leurs passages correspondants de l'original. Ces passages auront été sélectionnés à partir de notre travail de pré-analyse lequel aura consisté à déceler « les zones textuelles problématiques et celles qui sont miraculeuses »⁴⁸, c'est-à-dire, les passages où le texte perd de sa force, où le rythme est brisé, où les tournures sonnent fausses, et à l'opposé, les passages où la traduction est une véritable écriture. En

⁴⁶ Henri Meschonnic. « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, sur la tâche de l'écrivain de l'histoire », dans Berman (dir.), *Les tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 191.

⁴⁷ Nous avons rejeté le terme *procédés stylistiques* qui renvoie au dualisme forme/sens et adopté celui de *dynamismes d'écriture* qui, selon nous, suggère que l'écriture est mouvement et interaction de forces. De surcroît, *dynamisme* s'oppose directement au statisme qu'impose une perspective dualiste.

⁴⁸ Berman, *Pour une critique des traductions...*, p. 66.

outre, le fait de confronter la traduction à l'original nous permettra de mettre en relief le mode de réalisation de la traduction, c'est-à-dire, les dynamiques d'écriture particulières que le traducteur applique afin de créer une poétique unique.

Bien que « l'analytique négative » et les « tendances déformantes »⁴⁹ de la traduction constituent une part importante de la contribution de Berman à la traductologie, il est à noter que celles-ci ne serviront pas de base à notre analyse comparative des deux livres à l'étude. Nous emprunterons plutôt à Berman son « trajet analytique », plus constructif, esquissé dans *Pour une critique des traductions*. Laissant de côté les tendances déformantes que nous jugeons vides de sens dans le cadre particulier de notre démarche critique, nous retiendrons en revanche les concepts de « position traductive », de « projet de traduction » et « d'horizon traductif » qu'a élaborés Berman. Ces concepts correspondent à trois étapes dans la « recherche du traducteur », démarche essentielle si l'on veut essayer d'analyser et de comprendre les choix de celui-ci. Berman nous avertit que ces trois éléments ne se succèdent pas linéairement puisqu'après tout, ils ne sont que des repères méthodologiques qui nous permettent plus clairement de répondre à la question : qui est le traducteur ? Ainsi, nous nous sommes permis de changer leur ordre de présentation. En premier lieu, nous exposerons le projet de traduction qui définit, d'une part, la manière dont « le traducteur va accomplir la *translation* littéraire »⁵⁰ et d'autre part qui révèle toute la réflexivité du traducteur par rapport aux types d'œuvres qu'il traduit. Nous verrons comment le projet de traduction de *L'Arrache-cœur* se déploie dans un paysage général de traductions d'œuvres pataphysiques mais se concentre plus précisément sur les œuvres de Vian. Nous nous tournerons ensuite vers l'horizon traductif qui est décrit par Berman comme « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur »⁵¹. Afin d'en

⁴⁹ Antoine Berman. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 52.

⁵⁰ Berman, *Pour une critique des traductions...*, p. 76.

⁵¹ Ibid., p. 79.

discerner les contours, nous examinerons la conception du traduire et de ses finalités perçues par Barbara Wright, traductrice d'œuvres pataphysiques et proche amie de Chapman. Comme Chapman a évolué durant toute sa vie dans les sphères littéraires et, plus généralement, artistiques, propres à la 'pataphysique, il est pertinent d'analyser la conception du traduire des adeptes de cette science des solutions imaginaires. Finalement, une fois le projet et l'horizon exposés, la position traductive se devine presque d'elle-même. Berman définit la position comme le rapport spécifique que tout traducteur entretient avec son activité, c'est sa « "conception" ou "perception" du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes »⁵². Nous passerons donc en revue les différentes énonciations que Chapman a faites au sujet de sa pratique. Cette position est explicitement liée à la position langagière du traducteur, position que je comparerai à celle de Vian. Mais alors que Berman renvoie toute intériorisation du discours ambiant sur la traduction aux normes⁵³, nous allons plutôt ancrer la position traductive de Chapman sur sa position langagière particulièrement orientée vers la 'pataphysique. À partir de cette position traductive, et selon les exigences spécifiques de l'œuvre à traduire, le projet de traduction prend vie. À ces trois éléments d'analyse empruntés à Berman, nous en avons ajouté un dernier qui nous semblait nécessaire pour ancrer plus solidement notre critique : *l'horizon d'écriture* du traducteur⁵⁴. En effet, il s'avère important de mettre à découvert, ou du moins d'éclairer cet horizon que nous définissons comme étant formé par les œuvres, les formes ou les courants littéraires précis qui influencent et individuent l'écriture du traducteur. Tout ce qui se rapporte au sujet traduisant sera présenté dans le chapitre deux, à la suite des caractéristiques de la prose vianesque.

⁵² Ibid., p. 74.

⁵³ « 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 ») », tiré de Berman, *Pour une critique des traductions...*, pp. 74-75.

⁵⁴ Nous tenons à souligner que la suggestion d'ajouter cet élément d'analyse provient de docteure Marie-Alice Belle.

Une fois que les particularités de l'original auront été comparées avec le « rendu » de la traduction, que les « zones textuelles problématiques ou miraculeuses » de la traduction auront été comparées avec les « zones textuelles » correspondantes de l'original, la traduction sera confrontée à son projet. Cette dernière confrontation fera « apparaître le 'comment' ultime de sa réalisation, lié, en dernière analyse, à la subjectivité du traducteur et à ses choix intimes »⁵⁵. Nous trouverons les repères de cette dernière confrontation, et tout particulièrement pour la question de la subjectivité, dans la poétique et l'éthique du traduire. La poéticité, selon Berman, « réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original »⁵⁶. Ce *faire texte* est ce que Meschonnic appelle la *traduction-texte* ou la *traduction-écriture* et qui ne peut se réaliser que si le traducteur s'inscrit pleinement dans la sémantisation de l'œuvre, s'il parvient à instaurer un rythme unique. L'éthicité, quant à elle, repose sur un certain respect de l'original qui n'implique (surtout) pas une servilité à la lettre, comme nous l'avons vu avec Meschonnic. L'éthicité embrasse également la fidélité du traducteur dans le sens qu'elle suppose que ce dernier doit revendiquer une certaine liberté face à l'original. Ainsi, la confrontation de la traduction avec son projet et les questions de poéticité et d'éthicité feront figure de conclusion.

⁵⁵ Berman, *Pour une critique des traductions...*, p. 86.

⁵⁶ Ibid., p. 92.

CHAPITRE 2 : La prose vianesque et le sujet traduisant

2.1. Analyse de la prose de Vian

[...] Humboldt n'est pas plus difficile que ce qu'il essaie de penser. Qui certainement n'est pas séparable de son style, si la recherche de l'expression et l'éthique de la pensée sont une même démarche⁵⁷.

Ainsi se positionne Meschonnic au sujet du rapport intime entre la recherche de l'expression et l'éthique de la pensée. Si pensée et écriture sont inséparables, nous posons que le style particulier de Vian ne peut qu'en faire foi. Que son influence vienne de la sémantique générale de Korzybski ou de la 'pataphysique de Jarry, il est indéniable que sa prose opère un véritable bouleversement sémantique, démontant littéralement et littérairement les rouages du langage. Mais alors que cette prose particulièrement dépaysante où la simultanéité de sens et de non-sens, de clair et d'obscur, de logique et d'absurde jette le lecteur dans une confusion certaine, se forme graduellement une sémantique distincte du sens lexical : la signifiance. Se dégage aussi une poétique unique. Dans cette section, nous exposerons d'abord la pensée de Vian envers le langage et l'écriture à l'aide de concepts tirés de la sémantique générale et de la 'pataphysique, deux philosophies de pensée qui ont profondément influencé l'auteur. Nous exposerons les dynamismes d'écriture trouvés dans *L'Arrache-cœur* qui découlent directement de ces philosophies et qui lient dans l'œuvre l'écriture à la langue. Ensuite, nous montrerons la façon dont cette dynamique d'écriture porte et révèle à la fois les réseaux métaphoriques de *L'Arrache-cœur*, créant par le fait même une poétique unique. En vérité, comme nous le verrons, la signifiance de *L'Arrache-cœur* est conditionnelle à cet accouplement entre la forme et le contenu qui passe par le rythme.

⁵⁷ Meschonnic, « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions... », p. 189.

2.1.1. Telle pensée, telle expression

La conception que Vian a du langage et de l'écriture est des plus singulières et imprègne tous ses écrits. Son œuvre, bien que variée et protéiforme (romans, nouvelles, pièces de théâtre, chansons, articles...) a ceci de cohérent qu'elle place le langage au centre de ses préoccupations. Dans la postface à *L'Écume des jours*, Jacques Bens nomme « langage-univers »⁵⁸ ce monde de Vian dans lequel la signifiante est basée non pas sur la trame du récit, le contenu, mais bien sur la forme même du langage : « ce monde de Boris Vian est entièrement fondé sur le langage, c'est-à-dire : naît de lui, et trouve en lui chacune de ses justifications »⁵⁹. Observation juste puisque Vian lui-même avait déclaré avant Bens : « je ne conçois pas qu'un roman, pour progresser, s'appuie sur autre chose que sa matière même [et] je crois qu'on ne peut lire un livre que d'un trait car il n'est lui qu'à la dernière page »⁶⁰. La signifiante ne peut s'appréhender, aux dires de Vian, que lorsque le livre est pris dans sa totalité, nulle partie isolée, bien que détenant une parcelle de valeur, ne peut révéler quoi que ce soit de la valeur que l'on peut dégager de la lecture de la dernière page. Ces fragmentaires unités sémantiques que sont les mots et les phrases, loin de former les briques qui servent à l'échafaudage de l'œuvre, forment plutôt les contraintes à l'intérieur desquelles la découverte de l'univers romanesque devient possible. Le phénomène est ainsi décrit par Bens :

On remarquera alors ce qui distingue Boris Vian des autres écrivains : alors qu'ils construisaient un univers, il se borne à le découvrir. En effet, à l'imitation du monde mathématique [...] l'univers du langage ne s'élabore pas mais s'explore : l'œuvre ne peut pas lui donner naissance, puisqu'il précède toute œuvre, puisque sans lui,

⁵⁸ Jacques Bens. « Postface. Un langage-univers », dans *L'Arrache-cœur*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1963, p. 175.

⁵⁹ Ibid., p. 176.

⁶⁰ Noël Arnaud. *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1976, p. 216.

aucune œuvre ne pourrait voir le jour⁶¹.

Magdalena Mitura, dans sa thèse qui traite de la traduction de la prose vianesque, ajoute que « certains aspects de ce monde ne relèvent pas d'un maniement langagier, mais [...] d'une poétique qui se situe à un niveau plus vaste que celui de la langue »⁶². Afin de mieux comprendre cette poétique, demandons-nous pourquoi Vian a senti le besoin de construire un langage-univers. Cette volonté de détruire les conventions du langage trouve ses racines à la fois dans la sémantique générale d'Alfred Korzybski et dans la 'pataphysique d'Alfred Jarry.

2.1.2. Alfred Korzybski

La sémantique générale est le fruit des travaux, théoriques et pratiques, d'Alfred Korzybski (1879-1950). Ses principes et lignes directrices sont synthétisés dans l'ouvrage *Science and Sanity, An Introduction To Non-Aristotelian Systems and General Semantics* paru en 1933. Vian a découvert la pensée de Korzybski en lisant le roman d'Alfred E. van Gogt, *The World of Null-A*, roman fortement influencé par la sémantique générale. Nous ne nous attardons pas sur les détails de la contribution de Korzybski, mais rappellerons juste que Vian a trouvé dans la sémantique générale le renfort théorique nécessaire à l'élucidation de ses propres doutes quant à la justesse du langage. Il faut savoir que le grand ennemi de Vian a toujours été la confusion sémantique, qu'il s'agisse de dire, faire ou écrire une chose pour une autre, consciemment ou non⁶³. Ingénieur de formation, passionné des mathématiques et de la logique et toujours à l'affût des nouvelles découvertes techniques et scientifiques, Vian attribuait au rationnel une valeur prépondérante. À l'instar de Raymond

⁶¹ Bens, « Postface. Un langage-univers », p. 177.

⁶² Magdalena Mitura. *L'écriture vianesque : traduction de la prose*, Oxford, Publications Universitaires Européennes, Peter Lang, 2008, p. 149.

⁶³ Boris Vian et Guy Laforet. *Traité de civisme par Boris Vian : Présentations, notes et commentaires de Guy Laforet*, Paris, Christian Bourgois, 1979, p. 254.

Queneau, et dûment influencé par son cher ami, Vian recherchait un langage sans ambiguïté, tel que le langage des mathématiques ou de la physique, capable de mieux rendre compte de la réalité.

La sémantique générale n'est rien de moins qu'une logique de pensée non aristotélicienne basée sur des postulats mathématiques et physiques permettant de résoudre les problèmes humains. Korzybski s'attaque aux prémisses suivantes de la logique aristotélicienne à deux valeurs qui, selon lui, nous empêchent d'avoir accès à la réalité :

- la loi d'identité : $A \text{ est } A$.
- la loi de contradiction : rien ne peut être à la fois A et non- A
- la loi du tiers exclu : tout est soit A soit non- A ⁶⁴

Selon Korzybski, ces prémisses impliquent l'existence de deux valeurs absolues et mutuellement exclusives (le bon ou le mauvais, le juste ou l'injuste, le vrai ou le faux...) et s'appuient sur la conviction d'Aristote qu'une vraie définition révèle l'essence de la chose définie. Elles empêchent de concevoir que tout concept, loin de posséder un sens inhérent et une essence absolue, change de signification au gré des différents contextes. Car en effet, toujours selon Korzybski, tout dans l'univers est en perpétuel état de devenir, les dogmatismes et la rigidité de principes n'ayant pas leur place. Pour rendre compte le plus parfaitement possible de la réalité et éviter la confusion (et la psychose éventuelle) qui ne manque de surgir lorsque le langage est soumis aux prémisses d'Aristote, il suffit de les remplacer. Korzybski fonde son système non aristotélicien sur les nouvelles prémisses suivantes (nous n'avons retenu que les deux premières qui nous semblaient pertinentes et omis la troisième)⁶⁵ :

⁶⁴ Ibid., p. 249.

⁶⁵ Il s'agit de la prémisse « Une carte est auto-réflexive », qui signifie que dans le langage, nous pouvons parler à propos du langage.

- 1) Une carte *n'est pas* le territoire.
- 2) Une carte ne couvre *pas tout* le territoire⁶⁶

La première prémisse établit que les mots (la carte) *ne sont pas* les choses qu'ils représentent (le territoire), car le langage étant une abstraction, en parlant, c'est notre vision intérieure de l'univers que nous projetons. Il y a lieu ici de souligner le parallèle entre ce postulat de Korzybski et celui de Benveniste lorsque ce dernier énonce que l'acte d'écriture procède du langage intérieur qui est non grammatical, schématique, global et allusif. Les deux hommes nous rappellent qu'avant les mots, il y a la pensée et que celle-ci est abstraite et hautement subjective. Caricaturant la logique aristotélicienne, Vian dénonce l'absurdité de prendre les mots pour les choses, comme l'illustre ce passage de *L'Arrache-cœur* où le psychiatre Jacquemort, tentant de convaincre Angel qu'il est bel et bien vide de tout désir, lui montre un bout de papier lequel atteste par écrit sa vacuité :

– J'avais pourtant une notice à côté de moi, dit Jacquemort. Psychiatre. Vide. À remplir. Une notice ! C'est indiscutable. C'est imprimé.

– Alors ? dit Angel.

– Alors vous voyez bien que ça ne vient pas de moi, ce désir de me remplir, dit Jacquemort.

Que c'était joué d'avance. Que je n'étais pas libre. (AC, p. 41)

Dans ce passage, les mots étant les choses qu'ils désignent, s'il est écrit que Jacquemort est vide, cela implique que non seulement il n'y a pas matière à discussion, mais en plus, que Jacquemort n'est plus libre. Vian, prenant appui sur la pensée de Korzybski, montre que selon cette logique, les mots, en imposant leur réalité abstraite au monde concret des humains, deviennent des prisons et pétrifient la pensée. Afin de s'affranchir de la réalité

⁶⁶ Ibid., p. 250.

imposée par le langage, il faut admettre que la carte *n'est pas* le territoire.

La deuxième prémisse annonce que les mots ne peuvent couvrir tout ce qu'ils représentent. Alors que la logique du langage aristotélicien repose sur la définition des mots, leur classement dans des catégories distinctes et mutuellement exclusives, l'orientation non aristotélicienne de Korzybski tient compte du fait que chaque situation particulière impose un sens différent, exactement à la manière de la signifiante sémantique de Benveniste où l'actualisation linguistique de la pensée telle qu'assumée par un locuteur particulier dans une situation d'énonciation unique produit toujours une infinité de sens. C'est ainsi que la loi de la contradiction est invalidée, que A peut être à la fois A et non-A :

- Toujours, dit Jacquemort. L'idée qu'il pourrait leur arriver quelque chose la rend folle.
- Mais elle serait également folle d'avoir l'idée qu'il ne peut rien leur arriver, observa le curé.
- Fort juste, dit Jacquemort. (AC, p. 189)

Boris Vian, de toute évidence, prend plaisir à démonter la logique aristotélicienne. De même, dans l'exemple suivant, il ridiculise les syllogismes découlant des trois prémisses d'Aristote, notamment la loi de l'universalité (ou, dans les mots de Korzybski, *allness*) qui permet une généralisation sans vérification individuelle :

- Il se crache dans les mains, observa-t-il.
- Il travaille, dit Jacquemort.
- Tous ceux qui travaillent se crachent dans les mains ?
- Naturellement, répondit Jacquemort. (AC p. 172)

Bref, c'est dans le dessein de substituer au mot conçu comme un *être* le mot conçu comme

une *fonction* (et donc toujours susceptible de variations) que Korzybski a érigé sa sémantique générale⁶⁷. On se rappelle que la signifiante sémiotique de Benveniste s'appuie sur les réseaux de relations et d'oppositions qui existent entre les différents signes et qui servent à les définir. Dans sa révolte contre le découpage fixe de la réalité qu'imposent les mots conçus en tant qu'êtres, Vian instaure de nouveaux réseaux de relations et d'oppositions. Transformant ainsi les mots en fonctions, il désamorce l'anticipation de sens traditionnel et ouvre la voie à une sémantique tout autre, une signifiante qui relève de la poétique.

C'est armé de cette logique à plusieurs valeurs que Vian dénonce l'illusion du langage. La 'pataphysique, dans une orientation très similaire à la sémantique générale, fournit un autre fondement à l'écriture particulière de Vian.

2.1.3. Alfred Jarry

La 'pataphysique a été imaginée par Alfred Jarry (1873-1907) et les principes de base se retrouvent dans son livre *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* paru à titre posthume en 1911. Boris Vian a été acclamé « Équarisseur de première classe » par le Collège de 'Pataphysique en juin 1952, suite au grand intérêt que sa pièce *L'Équarissage pour tous* a suscité auprès des pataphysiciens de l'époque. Essuyant l'échec retentissant de *L'Arrache-cœur*, en proie aux critiques défavorables et soumis à l'incompréhension générale du public et du milieu littéraire à l'égard de son œuvre, Vian avait abandonné son rêve de devenir un écrivain reconnu. Or, le Collège, en l'accueillant si chaleureusement et l'acclamant haut et fort, lui a ouvert une voie qu'il ne cherchait peut-être pas mais qui lui manquait :

⁶⁷ Ibid., p. 253.

Si Boris Vian a, sans conteste, imprimé sa marque étincelante sur tout un moment du Collège, il est juste aussi de dire que le Collège fut pour lui un puissant révélateur. Certains des thèmes qui hantaient Boris depuis longtemps, au Collège enfin il put les traiter et approfondir⁶⁸.

Le Collège a été fondé en 1948 pour rendre hommage à Jarry et faire rayonner la 'pataphysique. Il est pourvu d'une lourde structure hiérarchique (puisque ses fondateurs considéraient que la science était une affaire administrative) et fonctionne selon son propre calendrier pataphysique dans lequel l'ère pataphysique commence le 8 septembre 1873, jour de la naissance d'Alfred Jarry⁶⁹. Le Collège produit des publications mensuelles rassemblant des articles, des dessins, des pièces et divers genres d'écrits tous imprégnés d'un esprit pataphysique. C'est le Collège qui a publié les premières pièces d'Ionesco ou encore, les premiers travaux de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle)⁷⁰. Jusqu'à sa mort, Vian est resté intimement lié au Collège, s'investissant pleinement et activement dans toutes ses sphères d'activités. Afin de comprendre pourquoi Vian s'est à ce point épris de 'pataphysique, et de découvrir l'influence qu'elle a eue sur sa prose, examinons brièvement quelques-uns des principes fondateurs énoncés dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* :

La 'pataphysique est la science des solutions imaginaires [...] [elle] sera surtout la science du particulier [...] étudiera les lois qui régissent les exceptions [...] décrira un univers que l'on peut voir et que l'on doit voir à la place du traditionnel⁷¹.

D'emblée, l'oxymoron que représente le syntagme « science des solutions imaginaires »

⁶⁸ Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, p. 347.

⁶⁹ Galerie de l'UQAM et Collège de 'pataphysique. *La 'Pataphysique d'Alfred Jarry au Collège de 'pataphysique*, Montréal, Galerie de L'UQAM, Université du Québec à Montréal, 1989, p. 13.

⁷⁰ Ibid., p. 14.

⁷¹ Alfred Jarry. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, édité par Goudemare, Paris, Cartouche, Collection Collège de 'Pataphysique, 2004, p. 29.

est grandement révélateur de l'attitude perpétuellement fantaisiste du pataphysicien. L'imaginaire ainsi placé au centre de la philosophie pataphysique, le pataphysicien est amené à percevoir et à décrire le monde qui l'entoure à partir d'un point de vue différent de celui qui prévaut chez les gens en général. Le passage suivant de *L'Arrache-cœur* exemplifie le changement de perspective assumé par le pataphysicien : « À la porte de la remise, le second enfant de chœur déchira la moitié de son billet ou, plus exactement déchira la totalité de son billet en deux moitiés dont il lui rendit une » (AC, p. 139). En effet, seul un changement de perspective permet de voir comment fonctionne la logique de Vian : ce qui est déchiré, ce n'est pas la moitié puisqu'elle demeure intacte, c'est plutôt le billet entier.

S'intéressant aux exceptions, car elles seules peuvent véritablement faire avancer le progrès, le pataphysicien est attentif à ce qui sort de l'ordinaire et qui normalement passe inaperçu. Dans *L'Arrache-cœur*, cette propension trouve sa plus grande expression dans le monde des enfants, les trumeaux Joël, Noël et Citröen. Par exemple, seule l'ingestion d'une limace bleue permet de s'envoler dans les airs, et d'échapper ainsi au monde cruel et bête des adultes... Mais seulement une limace sur cinq cents millions est bleue !

Finalement, puisque la 'pataphysique nous décrit un univers que l'on *doit* voir à la place du traditionnel, elle n'est pas une science passive et contemplative ; elle nous pousse à inventer ce nouvel univers et ce, par la mise en œuvre de techniques propres à créer des solutions imaginaires. Ainsi, Vian forge de toutes pièces ce nouvel univers où les arbres crèvent le sol et le ciel se carrelle de nuages. L'essence de la 'pataphysique est merveilleusement bien illustrée par Vian qui cite un passage de la pièce *La belle aventure* de Robert de Flers et Caillavet, pièce qu'il a lue à l'âge de huit ou neuf ans : « Je m'applique volontiers à penser aux choses auxquelles je pense que les autres ne penseront

pas »⁷². Or, dans la prose de Vian, ce souci se concrétise par le modelage particulier de la forme. Car c'est cette forme singulière qui permet à ses pensées de se distinguer des pensées des autres. D'ailleurs, il est pertinent d'ajouter que pour Jarry, il n'y a que la lettre qui soit littérature. Reprenant à son compte l'observation de Remy de Gourmont, le Collège énonce ainsi l'importance accordée à la forme : « L'essence est essentielle, et la forme est formelle, mais la forme est la formalité de l'essence »⁷³. Cette attention portée à la forme semble être à la source de deux procédés affectionnés de Vian : les jeux de mots et les néologismes.

Les jeux de mots qui parsèment *L'Arrache-cœur* sont une manière particulière de manipuler le langage afin de produire une fuite sémantique. En effet, les nouvelles formes supplantent les vieilles structures du langage et permettent à de nouveaux sens de surgir. Cet ajout de sens découle du fait que les jeux de mots « fonctionnent presque toujours par la compression de plus de signifiés dans moins de signifiants [...] faisant éclater les signifiants et les stéréotypes pour laisser fuir des cascades de signifiés inattendus »⁷⁴. Cette fuite sémantique, en plus de défier le sens sémiotique des mots, détruit, dans l'inexorable mariage des formes et contenus qu'elle entraîne, le sens sémantique du discours. Le jeu de mots peut procéder de différentes manières. Il peut par exemple abolir la distinction entre le sens figuré et le sens propre. Ainsi, Vian joue sur les deux acceptions du verbe tendre dans l'expression « tendre l'oreille » : « Il se redressa et tendit l'oreille, à personne en particulier » (AC, p. 12). Il joue aussi parfois sur l'homophonie. Lorsque Angel renonce définitivement à vivre avec la mère de ses enfants et décide de s'exiler en mer, Vian exploite les sous-entendus sémantiques qu'offrent les homophones *mère* et *mer* :

⁷² Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, p. 342.

⁷³ Noël Arnaud. « Boris Vian et la 'pataphysique », dans Arnaud, Baudin et Batlay (dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy vol. 2*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1977, p. 399.

⁷⁴ Jenny H. Batlay. « Les jeux de mots et de l'art dans Rock Monsieur », dans Arnaud, Baudin et Batlay (dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy vol. 2*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1977, p. 240.

- Je prendrai du poisson. La mer suffit à tout.
- Ah ! Vous l’avez, vous, votre complexe, fulmina Jacquemort.
- Soyez pas vulgaire, dit Angel. Je sais, le retour à la mère, la mer, le même tabac. (AC, p. 110)

Les jeux de mots peuvent aussi survenir à des endroits inopinés, ne changeant rien à la sémantique, instaurant seulement un élément loufoque, comme dans l’extrait suivant : « À la charpente affaissée pendaient des objets divers, des vieilles lames de scie, une souris verte, des instruments en mauvais état [...] » (AC, p. 49).

Le jeu de mots prend enfin parfois la forme de jeu *avec* les mots pour créer des jeux phonétiques singuliers. Ainsi, les rimes, allitérations, assonances et paronomases sont autant de moyens pour Vian de créer une prosodie personnelle et de conférer au roman une poésie manifeste. Par exemple, on peut clairement remarquer un souci poétique dans la phrase « [...] ses narines le guidèrent jusqu’à l’échoppe sombre où l’apprenti **p**oussait un feu de forge à **grand renfort de coups de soufflet** » (AC, p. 89).

De plus, cette prosodie participe activement à la signification puisqu’elle transforme des valeurs de langue en valeur de discours, c’est-à-dire, fait naître de façon efficace et naturelle une sémantique qui dépasse le sens lexical des mots. Meschonnic appelle sémantique de la prosodie la signification qui surgit des rimes, allitérations, assonances et paronomases mais aussi des positions et des effets sonores de mots, consonnes ou voyelles. Par exemple, le groupe « or » a une valeur sémantique dans *L’Arrache-cœur* : on donne de l’or à La Gloire pour qu’il se charge de digérer la honte de tout le village. Ce groupe « or » se retrouve dans les thèmes du roman en lien avec la Gloire (les **remords**, la **mort**, le **sort**, les **corps**, la **torture** et les **ordures**) ainsi que dans le nom du protagoniste Jacquem**ort** (qui prendra la place de La Gloire à la fin du roman) et participe donc à cette sémantique de la

prosodie dont parle Meschonnic.

Les néologismes, au même titre que les jeux de mots, abondent dans *L'Arrache-cœur* et participent à la création d'une sémantique nouvelle. Leur sens, ne se trouvant dans aucun dictionnaire, dépend complètement du discours dans lequel ils s'insèrent, soit le texte de Vian dans son ensemble. Ils sont formés tantôt par emprunt à des termes anglais (solacer, du verbe anglais *solace*), tantôt par analogie (la foire au vieux d'après la foire aux bestiaux, la foire aux esclaves...), tantôt par dérivation (lavander à partir de lavandière ou lavanderie), tantôt par composition (les mots-valise). Noël Arnaud, ami, pataphysicien et excellent spécialiste de Vian, définit ainsi la logique sous-tendant l'utilisation du mot-valise :

Fermez la valise et vous avez un mot-valise ; ouvrez-la et vous dévalisez le mot. En fait, la valise est toujours ouverte en même temps que fermée. Le mot-valise est une valise de mots : contenu et à la fois contenant⁷⁵.

Le mot-valise devient sous la plume de Vian un outil puissant qui abolit la distinction signifiant-signifié.

Finalement, l'attention portée à la forme se manifeste à l'occasion dans la structure des phrases, mais surtout, des répliques des personnages. Par exemple, les répliques des trumeaux Noël, Joël et Citroën sont très souvent progressivement minimalistes si bien que la forme même transmet un sentiment de solidarité mêlée de hiérarchie fraternelle :

– Viens jouer au bateau, dit Citroën à Joël.

⁷⁵ Noël Arnaud. « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? », dans Lapprand (dir.), *Trois fous du langage : Vian, Queneau, Prévert : actes du colloque Vian-Queneau-Prévert Université de Victoria (Canada)*, Nancy, Presses Universitaires Nancy, 1992, p. 27.

– Oh ! Oui, au bateau, dit Joël.

– Au bateau, conclut Noël. (AC, p. 128)

Poussé à son paroxysme, ce type de structure, suivant son cours logique, devient loufoque, mais indique également le statut inférieur, la soumission de Noël :

– Venez me faire une bisette, dit Clémentine.

– Non, dit Citroën.

– Non, dit Joël.

Noël ne dit rien. C'était la seule possibilité résiduelle d'abréviation. (AC, p. 126)

Ces répliques montrent aussi le souci de Vian pour la prestesse et la concision. La fluidité de ses phrases et leur concision confèrent au texte une prosodie personnelle. Mais de cette urgence surgit un sentiment de pathologie, de déséquilibre mental et physique. Par exemple, ce passage exprimant le dégoût de Clémentine envers son mari Angel évoque également une névrose certaine :

Je ne peux plus te supporter. Je ne peux plus dormir près de toi. Jamais je ne pourrai plus dormir si j'ai l'idée qu'à chaque instant tu vas me toucher. M'approcher. Quand je sens les poils de tes jambes effleurer seulement les miennes, je deviens folle. Je hurlerais. (AC, p. 75)

2.2. Une poétique unique

Née de l'union entre la sémantique générale et la 'pataphysique, la prose vianesque substitue au système cohérent d'Aristote la science des solutions imaginaires. Elle est souvent qualifiée de ludique, d'amusante, d'humoristique ; pourtant, rares sont les passages de *L'Arrache-cœur* qui provoquent l'envie de rire. Au contraire, au fur à mesure

que l'intrigue se dénoue, que se développent des situations grotesques, un sentiment d'inquiétante étrangeté envahit le lecteur. Ce concept emprunté à Freud se rapporte à « ce qui est contraire du familier et qui suscite un sentiment qui est à la limite de l'angoisse, une angoisse légère avec une tonalité un peu différente et qui est généralement éveillée par des situations insolites »⁷⁶. L'inquiétante étrangeté est engendrée par la poétique unique de *L'Arrache-cœur*, c'est-à-dire, la manière particulière dont la forme et le contenu s'agencent pour créer une sémantique non sémiotique, une signifiante. Ce qu'il faut comprendre, c'est que chez Vian, les jeux de mots, les néologismes et les fausses logiques ne sont pas déployés pour faire rire ; bien au-delà de la fonction ludique, ils sont avant tout les préambules à une imposante et incontournable affirmation de la vie délivrée des valeurs culturelles de la société : « Tout dans le style sert une vision exceptionnelle de l'homme et du monde »⁷⁷. Toute nouvelle forme possible participe au démembrement d'une structure connue, figée et asphyxiante pour donner lieu à l'inconnu, au possible. Ainsi, les thèmes fondamentaux de *L'Arrache-cœur* tournent à la fois autour des opprimantes valeurs culturelles propres au monde des adultes (honte, décadence, mépris, violence, folie, cruauté) et à cette affirmation de la vie qui est réservée aux enfants (naïveté, liberté, complicité, beauté, résilience, magie).

Le danger, quelconque pour le lecteur, mais fatal pour le traducteur, est de ne voir dans le style et la dynamique prosodique de Vian qu'une rhétorique et d'ainsi rester aveugle et sourd à l'enjeu véritable qui est derrière : la poétique unique de *L'Arrache-cœur* est l'expression de la pensée de Vian. Meschonnic nous rappelle que « ce n'est pas seulement comme unités de sens, des mots avec leurs sens, que les mots sont actifs »⁷⁸, et la façon dont Vian manipule les mots en leur faisant dire autre chose que ce qu'ils veulent dire

⁷⁶ Anne Clancier. « Du fantastique chez Queneau et Vian », dans Lapprand (dir.), *Trois fous du langage : Vian, Queneau, Prévert : actes du colloque Vian-Queneau-Prévert Université de Victoria (Canada)*, Nancy, Presses Universitaires Nancy, 1992, p. 211.

⁷⁷ Gilbert Pestureau. « Préface », dans *L'Arrache-cœur de Boris Vian*, Paris, Librairie Générale Française, 2011, p. 8.

⁷⁸ Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 308.

normalement (et ce qu'ils ne pourront jamais dire) représente cet *agir* du langage qui relève de la poétique. Ce *faire* représente le continu entre une langue et l'invention d'une pensée. D'une certaine façon, Vian aurait pu se réclamer de cet agir, puisque, dans l'ébauche de son *Traité de civisme*, il déclare, jouant toujours avec les mots : « Qu'est-ce que je veux faire ? Une espèce d'éthique agissante, une po-éthique »⁷⁹. Et c'est en brisant la logique du langage, en faisant dire aux mots ce qu'ils ne disent pas mais ce qu'ils font, que son écriture fait surgir *l'agir* du langage. La poétique de Vian, à l'image de celle décrite par Meschonnic, dénonce la futilité de s'appuyer sur le sens des mots. Elle déborde le signe et abolit le dualisme signifiant-signifié. Elle seule a le pouvoir de transformer les valeurs de la langue en valeurs de discours, propres à son seul discours⁸⁰. Ainsi, ce sont en grande partie les particularités de la prose de Vian qui engendrent cette inquiétante étrangeté. Puisqu'elles portent les thèmes fondamentaux de *L'Arrache-cœur*, elles forment le mode de signifier et constituent le rythme « tel que la poétique l'a transformé, organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle, sémantique du continu »⁸¹.

Un autre écueil guette le traducteur de *L'Arrache-cœur*, ainsi formulé par Jacques Bens :

Il n'est pas exclu qu'un poète soit dépassé par la mécanique qu'il met en œuvre ; que, par exemple, de la suite des événements qu'il déclenche (et qui découleront, fatalement, les uns des autres), naissent des significations qu'il n'avait pas prévues, et qui lui restent obscures autant qu'à nous.⁸²

Cette remarque de Bens, pour surprenante qu'elle paraisse, s'apparente pourtant à la

⁷⁹ Vian et Laforet, *Traité de civisme par Boris Vian : Présentations, notes et commentaires de Guy Laforet*, p. 244.

⁸⁰ Meschonnic, « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions... », p. 191.

⁸¹ Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 91.

⁸² Bens, « Postface. Un langage-univers », p. 178.

remarque de Benveniste qu'« un énoncé n'a de sens que dans une situation donnée, à laquelle il se réfère [et] il ne prend sens que par rapport à la situation, mais en même temps il configure cette situation »⁸³. Nous voyons dans ces deux citations le constat d'une même évidence et les contours du rythme de Meschonnic : le sens n'est pas là, enfoui dans le texte, telle une vérité sacrée, mais il se forme graduellement dans les sillons de l'écriture, à mesure que progresse la trame du récit, au gré de l'évolution de la pensée de l'auteur. Vian élabore son langage-univers en « s'appuyant sur toutes les possibilités qui s'engendrent de l'écriture elle-même, de son constant pouvoir d'embrayage »⁸⁴. Et la pensée de l'auteur, à son tour, subit l'influence du langage. Le sens est alors, comme le souligne Bens, ouvert, inconnu et imprévisible, pour tout sujet, qu'il s'agisse de l'auteur, du lecteur ou du traducteur. La réciprocité entre une langue et l'invention d'une pensée dans cette langue est ce que Meschonnic appelle le continu double. L'écriture de l'original procédant d'une pure invention qui souvent ne peut même pas anticiper les dédales qu'elle ouvre et dans lesquels elle s'enfonce, la traduction, si elle veut être écriture et invention d'un discours, ne peut se limiter à n'être qu'une interprétation de l'original. Comme nous l'avons vu avec Meschonnic, le texte original étant porteur de sens, la traduction doit aussi être porteuse de sens et non seulement portée par le sens de l'original ; elle doit aussi procéder d'une invention de la pensée, elle doit créer son propre langage-univers. C'est ainsi que le traducteur peut atteindre le « rapport très fort et caché entre écrire et traduire »⁸⁵. Ce rapport s'établit lorsque ce double continu entre la langue et l'invention d'une pensée est recréé. Le mode de signifier particulier de *L'Arrache-cœur* repose dans la poétique unique du roman telle qu'exprimée dans le rythme. Pour parvenir à une « traduction-texte », le traducteur doit inventer son propre mode de signifier, sa propre littéarité. Boris Vian « détestait trop que les mots fussent limités à leur sens immédiat [...] pour n'avoir pas voulu dire un peu plus qu'il n'en disait, pour n'avoir pas caché quelque chose derrière (ou

⁸³ Benveniste, *Dernières leçons...*, p. 146.

⁸⁴ Émilien Carassus. « L'Arrache-cœur », dans Arnaud, Baudin et Batlay (dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy vol. 1*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1977, p. 416.

⁸⁵ Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 577.

à travers) un langage littéralement limpide »⁸⁶. Dans les lignes qui suivent, nous verrons que si Stanley Chapman est parvenu à entendre et sentir le rythme de *L'Arrache-cœur*, il est parvenu aussi à dire un peu plus que ce que les mots peuvent dire.

2.3. Stanley Chapman, traducteur pataphysicien

Stanley Chapman (1925-2009) était architecte, dessinateur, poète, homme de théâtre et traducteur. Mais il était avant tout pataphysicien. Ainsi, il imprégnait invariablement et très activement une grande part d'esprit pataphysique à toute activité créatrice qu'il entreprenait. Aller vers le traducteur a été une recherche passionnante et fructueuse, et ce grâce à l'assistance inestimable d'Alastair Brotchie, fondateur de la maison d'édition londonienne *Atlas Press* et Régent du Collège de 'Pataphysique de Paris. Monsieur Brotchie a côtoyé et très bien connu Stanley Chapman, entre autres parce que les deux hommes partageaient des intérêts pataphysiques. Lorsque Chapman meurt subitement en 2009, il laisse derrière lui un fouillis incroyable et foisonnant de livres, de dessins, de découpures de revues et journaux, de photos, mais surtout, de correspondances. Les dizaines de milliers de lettres reçues et envoyées (il gardait souvent une copie des lettres qu'il rédigeait) retrouvées dans sa maison attestent la passion de Chapman pour la correspondance épistolaire⁸⁷. Comme il n'avait jamais classé ni jeté quoi que ce soit de son vivant, l'archivage de ces documents est loin d'être terminé. Cependant, M. Brotchie et d'autres amis de Chapman ont déjà produit une riche biographie qu'ils ont publiée en 2013 dans un dossier spécial de la publication du Collège de 'Pataphysique *Viridis Candela : Le Correpondancier du Collège de 'Pataphysique*. Les éléments biographiques qui suivent sont tirés de cette publication.

⁸⁶ Bens, « Postface. Un langage-univers », p. 181.

⁸⁷ Dominique Petitfaux. « Le Chenapan du Collège », *Viridis Candela : Le correpondancier du Collège de 'Pataphysique*, vol. 23, 2013. p. 7.

En 1951 Chapman, pense-t-on, publie sa première traduction. Il s'agit du poème de Prévert, *Promenade de Picasso*. À cette époque, il commence à jouer au théâtre et à exercer sa profession d'architecte. En 1953, il fait son entrée au Collège de 'Pataphysique qui devient pour lui une nouvelle famille. Toutes les autres institutions auxquelles il se liera par la suite ont comme ancêtre commun le Collège : Pataphysical Society of Edinburgh (membre), Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires (président), Oulipo (membre), Ouphopo (correspondant), Outrapo (cofondateur), London Institute of 'Pataphysics (cofondateur puis président) , Department of Potassons (Grand Potasson). Jusqu'à sa mort, il ne cesse d'écrire, de dessiner, de découper-plier-coller des théâtres de poche des plus ingénieux, et de traduire pour le Collège et ses différentes commissions.

C'est à l'occasion d'un concours de costumes lancé par le Collège que Chapman et Vian font connaissance : le premier participait au concours alors que le second faisait partie du jury. Les deux hommes commencent alors une correspondance épistolaire et une collaboration particulière : Vian demande à Chapman de traduire quelques-unes de ses chansons *rock and roll*, faveur que l'Anglais accepte avec honneur, bien que ce type de chanson était loin de l'inspirer autant que des compositions plus poétiques, tel *le Déserteur*. Ces lignes écrites par Vian à l'attention de son traducteur en 1955-1956 illustrent la complicité intellectuelle et poétique des deux hommes ainsi que leur dévouement commun pour la 'pataphysique :

Encore tous mes compliments et mes amitiés 'pataphysiques [...]

But you really frigten me, dear old man-chap in the shape of a man-y-colored-penned-a.s.o-proteiformwriter [...]

Dear sir and ass-steamed colleague

Je profite de cette lettre pour vous demander votre avis, qui me serait précieux, sur un misérable limerick que je perpétre il y a peu [...]

I agree if you want to translate it (mad job, I should say) - if anybody is able to understand it, it has to be a crazy guy like you - but I doubt if it would interest a publisher. [...]

Pataphysically yours [...]

*Does it convey the meaning we meant ? Tell me*⁸⁸

Le recueil de la correspondance entre Vian à Chapman met aussi en évidence le profond souci du langage et de ses subtilités que les deux hommes partageaient. Dans ces lettres, Vian demande conseil à Chapman sur la façon de composer et de traduire des *limericks*, lui apprend de nouvelles expressions françaises, lui fait part de néologismes de son cru... Bref, tout tourne autour du langage et de la façon de le manipuler pour créer des effets inattendus et des potentialités sans fin. Il est pertinent de mentionner que Chapman adorait aussi jouer avec les mots. C'est armé d'une créativité et d'une imagination débordantes qu'il traduit les *Cent mille milliards de poèmes*, laissant son auteur, Raymond Queneau (pataphysicien et co-fondateur de l'Oulipo), dans une « stupéfaction admirative »⁸⁹. Il traduit aussi des poèmes d'Alfred Jarry, de Prévert, de Mallarmé, d'Adoré Floupette (tous pataphysiciens), et deux romans de Boris Vian, *L'Écume des jours* (*Froth on the Daydream*, Rapp & Carroll, 1967, Penguin Modern Classics, 1970, Quartet Books, 1988, réédité sous le titre *Mood Indigo*, Serpent's Tail, 2013) et *L'Arrache-cœur* (*Heartsnatcher*, Rapp & Whiting, 1968, Dalkey Archive Press, 2003)⁹⁰. Il avait aussi entrepris en 1971 de traduire un autre roman de Vian, *L'Automne à Pékin*, mais ce travail restera inachevé. Ce qui est notoire dans son parcours traductif est le fait qu'il ait presque exclusivement traduit des auteurs pataphysiciens et ce, avant même d'entreprendre les traductions des romans de Vian.

⁸⁸ Boris Vian. *Boris Vian's Letters to Stanley Chapman r.*, London, London Institute of 'Pataphysics, 2009.

⁸⁹ Petitfaux, « Le Chenapan du Collège », p. 24.

⁹⁰ Ibid., p. 24.

2.3.1. Le projet de traduction

Il se dégage des choix de traductions de Chapman un constat révélateur de son projet de traduction, projet qui n'est pas exclusif aux seules traductions de Vian mais qui les englobe : Chapman, dévot inconditionnel de la 'pataphysique, préfère traduire des auteurs pataphysiciens. Marc Lapprand, dans la préface des *Actes du colloque Vian-Queneau-Prévert*, décrit ainsi le rapport unissant ces trois écrivains :

On sait l'attachement affectif et intellectuel qui les liait, la solide amitié et l'étroite communauté d'esprit qui les unissaient [...] ces trois auteurs partagent un même esprit de création littéraire, où priment les jeux sur la langue, la satire sociale et politique, ainsi qu'un notoire individualisme⁹¹.

Ainsi, on devine l'excellence et le naturel avec lesquels Chapman a pu traduire ce type de littérature et d'écriture. Mentionnons que la majorité des œuvres de Queneau ont été traduites par Barbara Wright, qui, après avoir fait la connaissance de Chapman vers 1955, demeurera pendant plus d'un demi-siècle son amie la plus proche. Nous reviendrons sur Barbara Wright lorsque nous exposerons l'horizon traductif.

Chapman a donc traduit des œuvres pataphysiques, dont deux (presque trois) romans de Vian. Son choix s'est porté d'abord sur le roman le plus populaire de l'écrivain, *L'Écume des jours*, puis sur le plus sérieux, le plus noir, et le dernier qu'il a écrit, *L'Arrache-cœur*. Ces choix pourraient porter à penser que Chapman a tenté d'effectuer la *translation littéraire* outre-Manche de Vian... hypothèse sur laquelle nous reviendrons très brièvement lors de la confrontation de la traduction avec l'original. En plus de ces deux romans, il a

⁹¹ Marc Lapprand. « Avant-propos », dans Lapprand (dir.), *Trois fous du langage : Vian, Queneau, Prévert : actes du colloque Vian-Queneau-Prévert Université de Victoria (Canada)*, Nancy, Presses Universitaires Nancy, 1992, p. 13.

traduit la transcription d'un entretien radiophonique dans lequel Vian explique au grand public ce qu'est la 'pataphysique, traduction publiée dans le fascicule *'Pataphysics, What's That ?* Rappelons enfin les traductions de trois chansons rock de Vian (*American Rock and Roll, Say You Love Me Rock, Go and Walk a Plank, Frank*). La traduction des chansons a été faite en étroite collaboration avec Vian, et avec un plaisir manifeste pour le langage, comme l'atteste la correspondance publiée dans le recueil *Boris Vian's Lettres to Stanley Chapman r.*

Le projet de traduction de Chapman tourne donc autour de la 'pataphysique, mais se condense dans l'œuvre de Vian. Il ne semble alors pas erroné de déclarer que « l'intuitivité de celui-ci [Stanley Chapman] est traversée de part en part de réflexivité »⁹². En effet, c'est tout imprégné des textes de Vian, et partageant les passions et inclinaisons pataphysiques de l'écrivain français, que Chapman procède au traduire d'une œuvre et d'un auteur qu'il connaît et admire grandement.

2.3.2. L'horizon traductif

Stanley Chapman a traduit les deux romans de Vian plusieurs années après leur parution française : la traduction de *L'Écume des jours* (1947) est publiée en 1967 et celle de *L'Arrache-cœur* (1953) en 1968. De son vivant, Boris Vian est resté un écrivain mineur et méconnu. *L'Arrache-cœur* devait être le premier tome d'une trilogie, la réception du roman fut si mauvaise que Vian renonça à poursuivre non seulement ce projet, mais aussi sa carrière d'écrivain. La reconnaissance est survenue quelques années après sa mort, et perdue aujourd'hui encore, les régulières rééditions de ses romans phares (*L'Écume des jours, L'Herbe rouge et L'Arrache-cœur*) attestant l'actualité de son succès. Cette « révélation littéraire » survient dans les années 60 alors que la jeunesse française, en

⁹² Berman, *Pour une critique des traductions...*, p. 78.

pleine ébullition culturelle, sociale et politique, découvre un auteur qui leur *parle* comme nul autre, un auteur qui incarne l' « invitation aux jeux de construction de rêves en couleur et à l'irrévérence, à tout ce à quoi on renonce vite en grandissant »⁹³. C'est donc dans cet horizon que les romans de Vian sont découverts. Qu'en est-il de l'horizon traductif dans lequel surviennent les traductions de Chapman ? Il est à noter que ses traductions sont les premières en langue anglaise et que celle de *L'Arrache-cœur* reste la seule à ce jour. Elle ne peut donc s'insérer dans un courant de retraductions. Nous posons donc que le *ce-à-partir-de-quoi* procède le traducteur doit forcément s'appuyer sur une certaine conception (historique) du traduire qui plane dans les sphères littéraires dans lesquelles évolue Chapman. Nous avons mentionné plus haut la profonde amitié qui existait entre Chapman et la traductrice Barbara Wright. Ce dernier avait pour elle une grande admiration. Wright, bien plus engagée et reconnue dans le domaine de la traduction qu'il ne l'était, a écrit sur sa profession. Nous proposons donc d'étudier brièvement son point de vue que nous considérerons comme formant l'horizon traductif de Chapman. Dans un article intitulé *Translating Queneau*, Wright écrit au sujet de la traduction :

*I am perfectly certain that one should only agree to translate books that at the very least one likes and feels on the wavelength of. How, otherwise, can one do justice to an author ? [...] The translator must not only respect his trade ; he must also, as I have said, respect and like his authors and their works. He must soak himself in the book he is to translate, feel his way into it, and he must also have made a comprehensive study of the author's other books. [...] the translator must aim at producing the book the author would have written if he had been writing it in the translator's language. The vital thing is to reproduce the author's tone as faithfully as possible*⁹⁴.

⁹³Philippe Boggio. « Rêves et irrévérence », dans *Le Monde Hors Série : Boris Vian un génie d'avance*, Paris, Société éditrice du Monde, 2013, p. 3.

⁹⁴Barbara Wright. « Translating Queneau », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 17, n° 3, 1997, p. 78-79.

Selon Wright, le traducteur doit s'imprégner du livre à traduire et avoir pour l'auteur et son œuvre une grande sensibilité. Nous sommes consciente que l'idée selon laquelle la traduction serait « *the book the author would have written if he had been writing it in the translator's language* » semble renvoyer à une conception typiquement cibliste de la traduction. Toutefois, nous préférons demeurer hors de ce débat, et même hors de cette terminologie, qui, comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, découle de la conception commune du langage qui oppose signifiant et signifié, forme et sens. Or, en occultant la continuité entre la forme et le sens, ce dualiste empêche de concevoir qu'on ne traduit pas des mots, de la langue, mais bien un discours lequel est organisé par un sujet. Ainsi, la visée *naturalisante* de Wright fait plutôt référence à son extrême souci de *sentir* ce que fait un texte (*feel his way into it*) et de tenter de rester fidèle au ton de l'auteur. Si nous interprétons cette citation dans la perspective qu'impose la poétique du traduire de Meschonnic, le *ton* auquel Wright fait référence pourrait vraisemblablement être le rythme dont parle Meschonnic.

Pour finir de tracer cet horizon traductif, voyons ce qu'elle dit au sujet de Queneau, remarques qui sont équitablement valides pour Vian, la similitude entre leurs projets littéraires et leurs affinités ayant déjà été documentée :

Everyone who knows Queneau's work knows that he was a unique writer, a polymath with a vast range of interests and talents, a man who put into practice his profound belief that prose is no different than poetry. His poetic prose is composed of what seems like an infinity of elements : erudition and farce, philosophy and wit, literary and other allusions, rhythms and "internal rhymes", and humor. He also enjoyed treating serious matters lightheartedly and lighthearted matters seriously.⁹⁵

⁹⁵ Wright, « Translating Queneau », p. 75.

Wright remarque que la prose de Queneau s'apparente à la poésie (*his poetic prose*) et qu'elle est tissée de contrastes. Ces caractéristiques émergent également de la prose vianesque. Cette similitude n'est pas surprenante, les deux pataphysiciens ayant des intérêts, un sens de l'humour et une vision du monde comparables. Leur prose opère de similaires bouleversements sémantiques et lexicaux. Il n'est pas anodin que la traductrice attirée de Queneau ait été également la plus proche amie du traducteur attiré de Vian, Queneau et Vian étant eux aussi de proches amis.

2.3.3. La position traductive

Chapman avait de la pratique de la traduction une conception limpide. Il déclarait qu'elle est, « entre toutes les tâches civilisées, l'une des plus pataphysiques » et que « l'unique moyen de traduire de façon tout à fait satisfaisante consisterait à empiler des séries infinies de petites étiquettes sur chaque mot, proposition, phrase, et d'en user comme Raymond Queneau dans *Cent mille milliards de poèmes* »⁹⁶. Afin de mieux comprendre cette comparaison, il importe d'expliquer sommairement le fonctionnement et la visée de ce livre des plus inusités. Dans le mode d'emploi à son livre, Queneau explique que « ce petit ouvrage [...] permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu »⁹⁷. Le recueil consiste en dix sonnets d'une page chacun dont chaque vers est placé sur un volet découpé. Le lecteur a la possibilité de tourner séparément les différents volets de chaque vers de chaque sonnet, ayant ainsi la possibilité de créer 10^{14} combinaisons, soit, cent mille milliards de poèmes. Quant à la visée d'un tel ouvrage, François Le Lionnais explique dans la postface du livre de Queneau qu'il s'agit d'une littérature expérimentale qui remplit la fonction suivante :

⁹⁶ Stanley Chapman. « Archives : sur Boris Vian », *Viridis Candela : Le correspondancier du Collège de Pataphysique*, vol. 23, 2013. p. 87.

⁹⁷ Raymond Queneau. « Mode d'emploi », dans *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

Sa vocation est de partir en éclaireur pour tâter le terrain, y tracer des pistes nouvelles, s'assurer si telle route finit en impasse, si telle autre n'est qu'un chemin vicinal, si telle autre enfin amorce une voie triomphale qui conduira vers les Eldorados du langage. [...] Elle s'inscrit dans un chapitre plus vaste que l'on pourrait qualifier de « LITTÉRATURE COMBINATOIRE »⁹⁸.

Ainsi, Chapman prétend que la traduction devrait, dans le meilleur des mondes, s'effectuer de cette manière combinatoire, ou plutôt, infiniment potentielle. Nous pouvons déduire, d'une telle remarque, que la traduction restera pour Chapman une activité impossible à accomplir de façon satisfaisante, le résultat escompté relevant de la plus pure fantaisie. Mais outre l'aspect fataliste de sa remarque, il est surtout évident que l'homme était avant tout motivé par l'idée de potentialité, une potentialité qui anéantit les contraintes qu'imposent le sens (traditionnel) des mots, une potentialité qui ouvre des possibilités de sens presque infinis. Il est aussi intéressant de noter que Chapman rêvait, pour un accomplissement ultime de l'Ouvroir de Tragédie Potentielle (Outrapo), de créer un mécanisme qui permettrait la création de *Cent mille milliards de pièces de théâtre*. Cet idéal de potentialité et le rejet parallèle de toute forme de contrainte⁹⁹ le portent dans tous ses projets. C'est ainsi disposé qu'il aborde la traduction, comme le montrent les citations qui suivent.

Chapman a commenté son activité de traducteur dans quelques préfaces : celles qui introduisent le recueil *Letters to Stanley Chapman* r. ainsi que le fascicule *'Pataphysics, What's That ?*. Il a également émis ses opinions quant à la tâche du traducteur et les

⁹⁸ François Le Lionnais. Postface à *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

⁹⁹ Milie von Bariter nous informe que Chapman ne pouvait pas « supporter l'idée de contrainte – le mot qu'il déteste le plus », préférant « la stimulation enthousiaste et incessante des recherches du potentiel », tiré de Stanley Chapman, « L'Outrapiste », *Viridis Candela : Le correspondancier du Collège de 'Pataphysique*, vol. 23, 2013, p. 50.

finalités d'une traduction dans deux missives qu'il a envoyées aux rédacteurs en chef de journaux anglais qui avaient critiqué sévèrement ses traductions des romans de Vian. Les critiques portaient principalement sur les trop abondantes libertés qu'il prenait avec le texte d'origine, et sur sa tendance à surtraduire¹⁰⁰. L'extrait suivant est tiré du fascicule *'Pataphysics, What's That ?* :

I have always felt that translations should read — as far as possible — as if they were written originally in English. I'm always embarrassed, confused and even annoyed when I stumble across a word or a title left in its original language in the middle of a translation where it can destroy (or at least interrupt) the whole feeling, flow and atmosphere of what is being said¹⁰¹.

De toute évidence, Chapman se range du côté de sa chère amie Barbara Wright qui, elle aussi, préconise l'écriture d'une traduction susceptible d'être lue comme si elle avait été directement écrite dans la langue d'arrivée. Chapman place tout son souci dans l'écoute du ressenti, de la fluidité et de l'atmosphère de l'original... dans la corporalité de la langue¹⁰². La citation suivante semble enfin confirmer la visée poétique dans laquelle Chapman aborde le travail de traduction :

Dans *Froth on the Daydream — L'Écume des jours* [...] j'ai tenté de faire un livre qui se lirait comme s'il avait été rédigé directement en anglais, et dans cette sorte d'anglais dont aurait usé Boris Vian s'il l'avait écrit ces jours-ci, tout en me préoccupant du roman original avec tout le soin (et avec la même liberté sans limite dans l'acrobatie) dont j'entourerais un poème. J'entendais recréer [...] la fraîcheur et

¹⁰⁰ Petitfaux, « Le Chenapan du Collège. », p. 25.

¹⁰¹ Stanley Chapman. « One Step Back in the Time Machine », dans *'Pataphysics, What's That ?*, London, London Institute of 'Pataphysics, 2006, p. 7.

¹⁰² Dans une prochaine section consacrée à « l'horizon d'écriture » de Chapman, nous expliquerons d'où provient ce souci du corps.

la spontanéité d'une première lecture. Cela est assurément présomptueux et plus ou moins voué à l'échec. Personne n'a éprouvé autant de doute que moi à chaque mot et à chaque phrase¹⁰³.

Recréation, spontanéité, liberté et poéticité, telles sont les préoccupations du traducteur de Vian. Mais le doute et l'échec menacent aussi l'entreprise, comme le montre cette citation tirée du recueil *Letters to Stanley Chapman r.* :

*When I translated his novels, I always had the feeling that they had been written as spontaneously as those simple letters, something that is one of the most difficult things to capture in a translation where spontaneity can hardly ever be the primary requirement (although, dare I say, I think that such feelings were responsible for the best bits of those rather dated translations that I enjoyed doing all those years ago)*¹⁰⁴.

Pourquoi parler de *best bits* ? Alastair Brotchie nous a fourni quelques renseignements sur la manière dont Chapman entreprenait ces traductions¹⁰⁵. Alors que nous nous enquêrions de sa *méthode*, monsieur Brotchie nous a clairement avertie que Chapman n'avait pas de méthode, qu'il procédait au contraire d'une *anti-méthode*, traduisant d'abord au hasard *the bits he liked* pour ensuite tenter avec grande difficulté de les agencer avec *the bits he didn't like*. L'éditeur a aussi révélé que Chapman traduisait allègrement et aisément des poèmes, produisant au besoin différentes versions, toutes rimées, mais peinait lorsqu'il s'agissait de traduire des textes plus longs.

¹⁰³ Chapman, « Archives : sur Boris Vian », p. 87.

¹⁰⁴ Stanley Chapman. « A Few Letters from Boris Vian », dans *Boris Vian's Letters to Stanley Chapman r.*, London, London Institute of 'Pataphysics, 2009.

¹⁰⁵ Nous avons établi une correspondance par courriel avec Alastair Brotchie le 9 octobre 2013 et celle-ci se poursuit de manière ponctuelle.

2.3.4. L'horizon d'écriture du traducteur

En dernière analyse, examinons l'horizon d'écriture que nous avons défini comme étant formé par les œuvres, les formes ou les courants littéraires qui influencent l'écriture du traducteur. L'intérêt profond de Chapman pour la 'pataphysique a déjà été commenté. Dans la citation suivante, le traducteur explique ce qui est à la source de cet intérêt :

Je me suis intéressé à Jarry au premier abord parce qu'il écrivait pour le théâtre [...] Mais j'ai souvent constaté que c'est cet aspect de Jarry qui intéresse le Collège presque le moins [...], nos recherches et nos travaux de Collégiens semblent toujours fondés sur la parole écrite, plutôt que sur la parole qui marche sur des jambes et sur les planches¹⁰⁶.

De cette citation transparaît une préoccupation fondamentale pour non seulement le théâtre, mais surtout, pour l'engagement du corps tout entier dans l'acte de langage, pour la voix vivante. Cette préoccupation est merveilleusement soulignée par Milie von Bariter, Provéditeur-Éditeur Adjoint du Collège de 'Pataphysique et co-fondateur de l'Outrapo : « Il aimait que les pièces de théâtre s'affranchissent de l'espace feuilleté, que les images surgissent de la page imprimée, que les personnages s'échappent des livres »¹⁰⁷. De toute évidence, ce dont parle Von Bariter ne peut être autre chose que la notion poétique de l'oralité trouvée chez Meschonnic, soit : « l'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours »¹⁰⁸. Chapman affectionnait-il ainsi le théâtre, et ajoutons qu'il avait parallèlement un fort penchant pour les poètes appartenant à un courant bien précis : le *nonsense* littéraire.

¹⁰⁶ Chapman, « L'Outrapiste », pp. 48-49.

¹⁰⁷ Milie Von Bariter. « Le bâtisseur de théâtres », *Viridis Candela : Le correspondancier du Collège de 'Pataphysique*, vol. 23, 2013, p. 67.

¹⁰⁸ Henri Meschonnic. « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue Française*, n°56, 1982, p.18.

Dans le *Correspondancier* nous pouvons lire ceci :

Stanley Chapman était un éminent shakespearien [...] Dans la si riche littérature anglaise du XIX^e siècle, il avait surtout été influencé par deux auteurs considérés comme marginaux, Lewis Carroll (il était d'ailleurs membre de la Lewis Carroll Society) et Edward Lear, dont le *Book of Nonsense* était un de ces livres de chevet¹⁰⁹.

Carroll et Lear sont généralement considérés comme les fondateurs de cette forme d'humour typiquement anglais, Shakespeare figurant parmi les pionniers. Mais en quoi consiste le *nonsense* ? Robert Benayoun, dans son livre *Les dingues du nonsense*, nous en donne une définition, laconique, certes, mais grandement révélatrice : « L'art de demeurer volontairement sur la tête — et ainsi placé, d'observer le monde à l'envers »¹¹⁰. Le *nonsense* nous force donc à *penser* à l'envers, à sortir de la logique ordinaire, où le titre de l'ouvrage de Carroll, « *De l'autre côté du miroir* », loin d'être une représentation symbolique de la réalité, en offre plutôt une signification littérale. Réminiscence pataphysique ? En effet, Jarry est considéré, du moins selon Benayoun, comme un auteur issu du *nonsense* : les principes de la 'pataphysique reposent fortement sur une attitude qui accorde toute l'importance aux exceptions, rejetant parallèlement le bien-fondé commun. Il est aussi important de noter que l'expression *nonsense* ne veut pas dire absence de sens. En effet, « le nonsense ne participe en aucun cas d'un défaut de signification : [...] il en possède une, toujours, et pour plus mystérieuse, pour moins perceptible, parfois des plus profondes »¹¹¹. Le sens est éluusif puisqu'il n'est pas celui auquel s'attend le lecteur (mais enfin, les attentes du lecteur ne devraient-elles pas être le dernier souci d'un auteur ?). Finalement, ajoutons que la force et la portée du *nonsense* résident en ce qu'« affranchi par

¹⁰⁹ Petitfaux, « Le Chenapan du Collège », p. 25.

¹¹⁰ Robert Benayoun. *Les dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Seuil, 1984, p. 16.

¹¹¹ Ibid., p 19.

son essence même de toute contrainte esthétique, morale, sociale ou philosophique, [il] permet *l'expression poétique totale*, et son contexte est éminemment libérateur »¹¹².

De ce bref exposé de l'horizon d'écriture, un constat s'impose : Chapman considère le langage comme une force libératrice. Qu'il s'agisse de libérer le corps par le théâtre, ou le sens par la subversion des mots, Chapman semble motivé par un désir de conjuguer le tangible à l'intangible, la corporalité au sublime, motif qui, chez Meschonnic, porte un nom précis : la poétique.

Si nous considérons maintenant, avec tout le poids nécessaire, le fait que, chez Chapman, la traduction est enclavée dans une conception totalement pataphysique, il est difficile d'attribuer la position traductive, la « *“conception” ou “perception” du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes* »¹¹³, à toute doxa qui soit extérieure à cette science des solutions imaginaires. Ses principes de base ayant déjà été explicités et commentés, il ne nous reste qu'à souligner que Vian et Chapman étaient tous deux entièrement dévoués à elle et que, la philosophie derrière la 'pataphysique liant ses membres très intimement, il ne serait pas exagéré d'affirmer que les pataphysiciens partagent une conception commune du penser et de l'écrire¹¹⁴. De surcroît, à la lumière de l'exposition de l'horizon d'écriture, nous pouvons ajouter que les préoccupations de Chapman pour le *nonsense* sont très voisines de celles de Vian puisque la 'pataphysique fait partie du courant plus large du *nonsense*. Mais pourquoi souligner ces affinités premières ? Meschonnic nous informe que le résultat de toute tentative de traduction varie en fonction de la perception que l'on se fait du langage et de la littérature¹¹⁵. Il n'y a en effet aucun problème de traduction qui ne soit lié à cette perception. Si auteur et traducteur partagent une conception commune du langage et de la littérature, cette conception étant

¹¹² Ibid., p. 26.

¹¹³ Berman, *Pour une critique des traductions...*, p. 74.

¹¹⁴ Bens, « Postface. Un langage-univers », p. 180.

¹¹⁵ Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, p. 38.

directement tributaire de la 'pataphysique, et par extension, du *nonsense*, alors, il est pertinent d'essayer de découvrir, par une critique de la traduction anglaise de *L'Arrache-cœur*, si celle-ci est bien une traduction-écriture.

CHAPITRE 3 : La poétique de *L'Arrache-cœur*

Les caractéristiques de la prose de *L'Arrache-cœur* ayant été identifiées et les liens intellectuels entre Vian et Chapman établis, il s'impose de faire un examen des réseaux métaphoriques qui sous-tendent le roman afin d'en dégager la poétique. Nous rappelons que les réseaux métaphoriques sont révélateurs de la signification particulière du roman. Ils délimitent un espace sémantique unique qui n'a rien à voir avec l'étymologie ou la philologie, mais plutôt, qui découle du texte en tant que système de valeurs, ou pour reprendre la terminologie de Meschonnic, en tant que forme-sens. Parallèlement à l'identification des réseaux métaphoriques, nous effectuerons la comparaison des passages signifiants de l'original avec les passages de la traduction, comme nous l'avons indiqué dans la présentation de notre démarche méthodologique.

3.1. Résumé de *L'Arrache-cœur*

Le psychiatre Jacquemort arrive un jour à la maison sur la falaise alors que Clémentine est sur le point d'accoucher des trumeaux, Noël, Joël et Citroën. Il l'aide prestement dans son travail et se fait ensuite inviter à séjourner dans la maison afin de se charger de tâches diverses. Jacquemort se lie d'amitié avec Angel, le mari de Clémentine, mais ce dernier ne tarde de s'exiler en mer car sa femme le trouve inutile et ses enfants ne développent aucun attachement pour lui. Jacquemort se rend quotidiennement au village pour s'acquitter des requêtes de Clémentine et pour tenter de trouver un sujet à psychanalyser. Là-bas, il découvre un monde brutal et cruel : les artisans qui maltraitent mortellement leurs chétifs apprentis, la foire aux vieux où les vieillards sont vendus à qui veut les battre et les abuser, les étalons que l'on castré parce qu'ils ne peuvent renoncer à leurs instincts reproducteurs, des vaches étêtées parce qu'elles ne donnent pas assez de lait... Les habitants du village ne connaissent ni honte ni culpabilité, car il y a la Gloire qui se charge d'expié tous leurs

péchés, en repêchant avec ses dents les morceaux de pourritures qui flottent sur la rivière de sang. On le paie avec de l'or, et ainsi, cet homme est riche, mais personne ne veut de son or.

Le temps passe et les trumeaux grandissent vite. Clémentine, d'abord ennuyée et distraite dans son nouveau rôle de mère, devient graduellement possessive et anxieuse. Elle craint pour la vie de ses enfants, envisage les pires dangers, et contrôle leurs moindres gestes et mouvements, tout ça, au nom d'un amour inconditionnel. Au fur et à mesure que grandissent les enfants, sa névrose maternelle s'aggrave et se transforme en paranoïa profonde. Elle commence à manger de la viande avariée et à les nettoyer comme une chatte afin de se prouver à elle-même qu'elle est prête à tout sacrifice pour eux. Elle fait ériger un mur de rien autour du jardin, fait arracher tous les arbres, et finalement, elle enferme cruellement ses petits dans des cages afin qu'il ne puisse rien leur arriver. Les enfants ne semblent jamais contrariés des excentricités destructives de leur mère, et leur emprisonnement ne semble pas les gêner outre mesure ; ils vivent dans un monde magique et peuvent à tout moment échapper à la réalité absurde du monde des adultes.

3.2. Les réseaux métaphoriques

Ce roman sombre et lucide est tissé de réseaux métaphoriques qui donnent une forte symbolique à l'œuvre. Ces réseaux métaphoriques individuent l'écriture et la langue et doivent être identifiés lors de l'analyse, car s'ils sont ignorés, « [le traducteur] ne peut espérer communiquer la symbolique de l'ensemble »¹¹⁶. Le traducteur doit être conscient des réseaux métaphoriques, et a fortiori, le critique aussi lors de son analyse. Nous aborderons ces réseaux dans un rapport bidirectionnel de cause à effet avec les particularités de la prose décrites plus tôt : celles-ci se moulent aux réseaux métaphoriques

¹¹⁶ Berman, *Pour une critique des traductions...*, p. 67.

tout en les justifiant et en les provoquant. En effet, la forme et le contenu étant inséparables, c'est de leur alliance que naît la signifiance du roman. Ainsi, ce que nous nous apprêtons à analyser n'est autre que le mode de signifier qui « transforme la grammaire et la rhétorique, donnant un effet de sens à des formes qui ne l'ont que dans cet espace sémantique singulier »¹¹⁷, ce que Meschonnic appelle aussi « forme-sens ». Au cœur de la « forme-sens » figurent le rythme et la prosodie. Le rythme ayant déjà été défini, soulignons que la prosodie fait partie du rythme et qu'elle en est son aspect poétique. Elle résulte de la rencontre de consonnes et de voyelles qui, en plus de produire des rimes, allitérations et consonances, porte une signifiance. Il s'agit ainsi de repérer dans l'original les marqueurs lexicaux, syntaxiques, prosodiques et logiques qui participent à la sémantique du continu. Toutefois, l'analyse du mode de signifier de *L'Arrache-cœur* s'avère corsée puisque, dans la poétique de Meschonnic où rythme et prosodie créent une « forme-sens », c'est-à-dire qu'ils participent activement à la signifiance globale de l'œuvre en tant que système unique, tout est signifiant. Comment procéder à la sélection des passages pertinents où l'œuvre se condense, se singularise et prend toute sa « forme-sens » ? Nous croyons que la façon de s'y prendre est de sentir ce que *fait* le texte original pour ensuite pouvoir dégager la manière de ce *faire* et ainsi parvenir à une sélection de passages pertinents.

L'univers dans lequel nous jette *L'Arrache-cœur* fait monter en nous une inquiétante étrangeté. Essentiellement, c'est ce que fait le texte : il nous déboussole, nous prend au dépourvu alors que nous cherchons des repères familiers. Pourtant, il y a cohérence textuelle : le langage est limpide, la grammaire, bien traitée. Seulement, cette cohérence est particulière en ce qu'elle s'appuie sur une perception ambiguë qui se déploie systématiquement dans des contrastes et des oppositions qui affectent les plans lexicaux, syntaxiques et logiques. Mitura ajoute que le contraste affecte aussi la cohérence textuelle

¹¹⁷ Henri Meschonnic. *Pour la poétique III : une parole écriture*, Paris, Gallimard, Chemin, 1973, p. 179.

car « les éléments comiques voisinent avec les éléments tragiques et la poéticité des images peintes contraste avec le vocabulaire banal qui en est la matière »¹¹⁸.

La structure narrative insolite du roman participe sporadiquement à cette inquiétante étrangeté. Celle-ci s'exprime aussi à travers les réseaux métaphoriques ainsi que par la prosodie et le rythme. Les différents types de réseaux identifiés ne sont pas mutuellement exclusifs, mais forment plutôt des éléments complémentaires qui participent chacun à la poétique du texte dans son ensemble.

3.2.1. La pathologie maternelle

La pathologie maternelle est prise dans un réseau métaphorique qui touche aux liens unissant mère et enfants et aux rapports de couple. En effet, Clémentine dans son rôle de mère asphyxiante exprime les thèmes de la surprotection et de la psychose maternelle. Cependant, cet attachement maternel pathologique se développe et s'aggrave graduellement. De fait, Clémentine ne semble point émue par la naissance de ses trumeaux, sa réaction paradoxale suggérant plutôt une aliénation :

Près d'elle, les salopots dormaient. Elle en saisit un, réticente d'un léger dégoût et le tint à bout de bras au-dessus d'elle. Il était rose, avec une petite bouche humide de pieuvre et des yeux de viande plissée. Elle détourna la tête, découvrit un de ses seins et en approcha le salopiot. Il fallut lui mettre le bout du sein dans la bouche, alors il crispa ses poings et ses joues se creusèrent. Il avalait les gorgées aussitôt tirées avec un vilain bruit de gosier. Ce n'était pas très agréable. Cela soulageait un peu, cela mutilait un peu aussi. Le sein vidé aux deux tiers, le salopiot se rendit à merci, les deux mains écartées, ronflant salement. [...] Il avait un duvet miteux sur le crâne, sa

¹¹⁸ Mitura, *L'écriture vianesque : traduction de la prose*, p. 147.

fontanelle battait de façon inquiétante, on pensait appuyer au milieu pour l'arrêter.

(AC, pp. 37-38)

Ce qui frappe d'abord, c'est le choix de l'adjectif « salopiot » qui est martelé trois fois dans ce court passage. L'enfant, qu'elle ne soulève pas précautionneusement, mais qu'elle « saisit », est presque macabre. Elle *détourne* la tête avant de *découvrir* un sein, deux verbes accolés du préfixe « dé- » qui marque l'opposition, l'action contraire. Clémentine est en opposition avec son corps qui peine à nourrir l'enfant : « Ce n'était pas très agréable. Cela soulageait un peu, cela mutilait un peu aussi ». Enfin, un instinct hors de toute logique suggère de façon impersonnelle et quasi universelle par l'utilisation du pronom indéfini « on » une pulsion de tuer l'enfant en appuyant sur la fontanelle. D'ailleurs, quelques lignes plus loin, c'est noté noir sur blanc : « Clémentine avait droit de vie et de mort sur les trois choses qui dormaient près d'elle. C'était à elle. » (AC, p. 38) L'opposition aux sentiments et aux comportements intrinsèquement maternels projette la scène dans un surréalisme macabre. Voyons comment Chapman rend cette scène de la façon suivante :

By her side the rascallions were asleep. Rather reluctantly she picked one up and held him above her at arm's-length with a delicate and dainty disgust. He was all pink, with a little wet mouth like an octopus, and eyes of raw wrinkled meat. She turned away her head, uncovered one of her breasts and brought the scoundrel down on to it. The tip of the breast had to be forced into his mouth ; then he clenched his fists and drew in his cheeks. He swallowed down his draught mouthful in a single gulp, with an ugly noise like a guzzling gully-pipe. It wasn't very pleasant. It brought a certain relief, but it also brought a certain amount of mutilation too. When the scamp had had his two-thirds of a breast, he showed his thanks by unclenching his fists and snoring like a pig [...] He had some scruffy fluff on the top of his skull, and his soft spot was palpitating in such a frightening way that Clementine wanted to

press on the middle of it to make it stop. (HS, pp. 18-19)

Chapman a remplacé salopiots par trois adjectifs différents : *rascallions*, *scoundrel* et *scamp*. Bien que détruisant la répétition (voulue) de Vian, en plus de produire une allitération, la variation constante sur le thème semble témoigner d'un souci de créativité chez le traducteur. Là où Vian utilise systématiquement « salopiots », Chapman module sur le thème : *rascals* (pp. 15, 40), *terrible twins* (pp. 64, 79), *brats* (p. 64), *scoundrels* (p. 78), *threeimps* (p. 91), *little buggers* (p. 104). Il y a quelques modulations de comparaisons (« *like a guzzling gully-pipe* », « *snoring like a pig* ») mais de façon générale, la scène est rendue littéralement. Ce qui semble détruire quelque peu l'inquiétante étrangeté est le fait que Chapman ait remplacé le pronom indéfini « on » par le prénom *Clementine*.

Un peu plus loin, lors d'une seconde tétée, le verbe « saisir » est répété et cette fois-ci, selon une prosodie particulière, les unités lexicales décrivent le petit jeu sadique auquel Clémentine s'adonne en arrachant l'enfant du sein chaque fois qu'il commence à boire :

Clémentine saisit le nourrisson [...] d'un geste vif, elle l'éloigna du mamelon. [...]
Rendu furieux [...] il se remit à boire [...] avec une avidité affolée. [...] Fou de rage,
Noël prenait une teinte violette. Et soudain, il parut étouffer. [...] un cri silencieux
[...] Elle s'affolait de plus en plus. (AC, p. 54)

Les choix lexicaux véhiculent l'idée de folie, la folle idée de Clémentine. On remarque l'utilisation du procédé stylistique d'amplification : la gradation. Le crescendo se termine par l'oxymore du « cri silencieux ». Il y a également une prosodie de l'allitération tout en « f » qui exprime l'idée de folie et celle d'étouffement. La traduction va ainsi :

Clementine picked up the hungry baby [...] with a sharp jerk, she wrenched him away [...] Infuriated [...] he started drinking again, madly eager [...] Mad with rage, Noel's face turned puce. Then suddenly he seemed to suffocate [...] silent cry [...] She was going mad. (HS, pp. 40-41)

La prosodie de l'allitération est perdue dans la traduction, mais l'idée de folie est tout de même conservée par la répétition du mot *mad*.

Étrangement, d'un détachement initial si despotique survient peu à peu un attachement maternel tout aussi despotique. Ce retournement survient lorsqu'Angel quitte définitivement la famille. Car il faut noter que Clémentine, dans sa névrose bourgeonnante considère d'un très mauvais œil son mari ; elle le rejette fermement :

– Je ne peux plus te supporter. Je ne peux plus dormir près de toi. Jamais je ne pourrai plus dormir si j'ai l'idée qu'à chaque instant tu vas me toucher. M'approcher. Quand je sens les poils de tes jambes effleurer seulement les miennes, je deviens folle. Je hurlerais.

[...]

– Je ne peux plus te toucher, dit-elle ; et encore. Je pourrais. Mais je ne peux pas imaginer que tu me touches, fût-ce un instant. C'est horrible.

– Tu es folle ? proposa Angel.

– Je ne suis pas folle. [...] (AC, p. 75)

La vitesse saccadée avec laquelle abondent ses paroles imprime sa folie, comme le « propose » Angel. Son constat rationnel (« Tu es folle ? ») coupe droitement les délires naissants de Clémentine qui prennent vie dans une syntaxe hachée et répétitive. D'ailleurs, ce qui particularise ce passage est sa forte oralité ; une oralité si prononcée qu'elle devient

corporalité. Le contenu même de la scène exprime cette sensibilité du corps par les choix lexicaux : le verbe *toucher* est répété trois fois, et la phrase « que je *sens* les poils de tes jambes *effleurer* » est fortement imprégnée de sensation. Le mot « folle » est aussi répété trois fois. Cependant, comme à ce moment du récit il n'a pas encore été établi que Clémentine est sur le point de sombrer dans la folie, le fait de suggérer qu'elle est folle participe à l'inquiétante étrangeté, telle une prophétie. Voici la traduction :

'I can't go on putting up with you. I can't go on sleeping with you. I'll never be able to sleep again if every moment I feel that you're going to touch me. Or even try to get near me. It drives me mad to feel the hairs on your legs brushing against mine. It makes me want to scream.'

[...]

'I can't bear to touch you any more,' she said. 'And yet... Yes, I suppose I could... But I can't bear the thought of you touching me, not even for a second. It's horrible.'

'You must be crazy !' said Angel, reluctantly suggesting this reason.

'I'm not crazy [...]' (HS, pp. 69-70)

La traduction est des plus littérales, probablement parce que la scène porte une signification marquée et que Chapman n'a pas senti le besoin d'amplifier ou de moduler. La différence majeure réside dans la suggestion d'Angel qui est exclamée, enlevant la touche de calme qui le caractérise normalement.

Angel, rejeté de la mère de ses enfants, s'exile en mer. La période de transition qui suit son départ est marquée chez Clémentine d'une introspection :

Assise à sa fenêtre, elle se regardait dans le vide. Le jardin, devant elle, se tassait sur la falaise et laissait le soleil lui lécher tous ses poils obliquement, une dernière

caresse avant le crépuscule. Clémentine *se* sentait lasse et *se* surveillait *son* intérieur. Perdue dans *elle-même*, elle sursauta lorsque le quart de six heures sonna au lointain clocher. (AC, p. 122)

L'introspection de Clémentine est non seulement évoquée par l'abondance de pronoms réfléchis, mais aussi par des pronoms possessifs et par le choix de mots tout en « s », une prosodie de l'allitération qui évoque la sensualité. Le corps et les sensations ont d'ailleurs une grande signifiante, comme en témoignent les métaphores « le soleil lui lécher tous ses poils », « une dernière caresse ». Voyons la prosodie et la corporalité de la traduction :

Sitting at her window, she looked out at herself framed in space. In front of her the garden had piled itself up on the cliff end and was letting the long tongue of the sun lick across its curls in one last diagonally sweeping caress before the twilight. Clementine felt tired and thought inwardly about her home. Lost deep inside herself, she gave a sudden jump when the distant steeple struck a quarter past six. (HS, p. 137)

Il est frappant de remarquer ici que non seulement l'introspection est gardée, mais que l'allitération en « s » l'est aussi. De même, le caractère corporel de la scène reste intact.

Lorsque ses enfants commencent à marcher et à jouer seuls, Clémentine « aurait voulu les avoir encore tout petits et tout mignons. Comme le premier jour où ils avaient tété. » (AC, p. 128). D'abord qualifiés de « salopiots » et de « choses », les trumeaux deviennent finalement « mignons » aux yeux de leur mère. Opposition déroutante. Plus loin, Clémentine justifie son ingestion de viande avariée pour « racheter tous ses retards ; il fallait racheter chaque minute *pensée* sans eux » (AC, p. 132). Le jeu de mots renforce sa folie maternelle, folie qui se déploie dans une logique absurde :

Les enfants appartiennent à leur mère. Puisqu'elles ont eu mal en les faisant, ils appartiennent à leur mère. Et pas à leur père. Et leurs mères les aiment, par conséquent, il faut qu'ils fassent ce qu'elles disent. Elles savent mieux qu'eux ce qu'il leur faut, ce qui est bon pour eux, ce qui fera qu'ils resteront enfants le plus longtemps possible. (AC, pp. 134-135)

Les enfants doivent rester petits, puisque « grandir » rime avec « sortir » (AC, p. 135), théoriquement et littéralement. Lorsqu'elle pense à tous les dangers qu'ils courent, elle se précipite « hors de sa chambre », « hors d'elle » (AC, p. 134) pour découvrir qu'ils dorment paisiblement, ou qu'ils jouent en toute sécurité, encore un contraste marquant. Après un autre moment de paranoïa, elle se précipite « hors » de sa chambre, mais cette fois, « comme une folle » (AC, p. 137). Le fait d'appliquer cette expression familière à une véritable folle relève d'une ironie étrange. Finalement plus loin, la locution prépositive « hors » est répétée alors que Clémentine sort de ses délires et part à la recherche de ses enfants : « elle se ruait en bas des marches et jusqu'au jardin, appelant ses enfants, sanglotante, éperdue [...] hors d'haleine » (AC, p. 178). « Se ruer », se « précipiter hors », « au grand galop », « comme une bête fauve », le champ lexical participe à la folie animale de Clémentine. Bien que ses épisodes paranoïaques commencent à survenir après l'exil d'Angel, Clémentine affirme qu'au contraire, ce n'était que lorsqu'il était encore présent qu'elle était hors d'elle : « –Vous savez qu'il s'agit d'une époque où Angel était encore là, et où sa présence suffisait à me mettre hors de moi » (AC, p. 154). Prise au pied de la lettre, cette expression fait référence aux séances sexuelles auxquelles elle s'adonnait à distance et inconsciemment avec le maréchal-ferrant. Elle est assurément hors d'elle puisqu'elle se transporte dans le corps d'un automate le temps de ces rapports sexuels quotidiens. La traduction recrée cette idée de folie animale comme l'attestent les choix lexicaux : « *Clementine had rushed out of the bedroom, quite beside herself [...] she rushed*

down » (HS, p. 156), « *She tore out of her room and, like a lunatic, rushed into [...]* (HS, p. 160) « *She rushed back in to the house* » (HS, p. 216). Cependant, elle perd le double entendre d'être hors de soi pour se transporter dans le corps d'un automate. Chapman traduit ainsi : « *'And when even his very presence was enough to make me want to run away from everything, including myself.'* » (HS, p. 183). Le double entendre est perdu, mais l'image d'une folle courant éperdument est tout de même gardée.

Les pensées paranoïaques de Clémentine sont écrites en pure verve saccadée, une verve similaire à celle avec laquelle elle s'exprimait avec Angel, mais exacerbée. Des phrases qui ne finissent plus, souvent construites par juxtaposition, sans mot de liaison, ponctuées outre mesure, charrient des idées complètement absurdes. De plus, ces digressions affectent lourdement le fil du récit. Celui-ci est interrompu : l'histoire s'arrête et le récit bifurque vers un autre contenu. La focalisation devient interne. Plongé dans la tête de Clémentine, le lecteur voit des scènes absurdes, des exagérations oniriques. Voici un passage où Clémentine articule en elle-même ses pensées paranoïaques :

Novrier, le mois froid du crachin. La pluie qui tombe peut causer bien des dégâts en bien des endroits, elle peut raviner les champs, combler les ravins, ravir les corbeaux. Elle peut geler subitement et Citroën attrape une broncho-pneumonie double, et le voilà qui tousse et crache le sang, et sa mère inquiète, à son chevet, se penche sur le pauvre visage fluet qui fait mal à voir, et les autres, sans surveillance, en profite pour sortir sans leurs souliers montants, et ils prennent froid à leur tour, chacun attrape une maladie d'une espèce différente, impossible de le soigner tous trois en même temps, et on s'use les pieds à courir d'une pièce à une autre, mais même sur les moignons, moignons qui saignent à bouillons rouges sur le carreau froid, on se rue d'un lit à l'autre avec le plateau et les médicaments ; et les microbes des trois chambres distinctes, soudain, flottent dans l'air et s'unissent, et, de leur

combinaison ternaire, voici que résulte un hybride immonde, un crobe monstrueux, visible à l'œil nu [...] (AC, p. 177)

La syntaxe hachée et l'amplitude des phrases (outre les deux premières phrases, le passage complet est composé d'une seule phrase) expriment le déséquilibre et l'instabilité de Clémentine, prémises de la folie maternelle. Cette verve surchargée offre le medium parfait pour insérer subrepticement des jeux de mots (« raviner les champs, combler les ravins, ravir les corbeaux », « moignons qui saignent à bouillons rouges », « crobe ») qui compromettent le sérieux de ses pensées : elle tombe dans l'humour au beau milieu d'un délire qui, en soi, n'a rien de drôle. Ainsi, Vian joue encore sur les contrastes et sur l'hyperbole pour exprimer le délire intérieur de Clémentine : les « moignons qui saignent à bouillons rouges » et le « crobe monstrueux, visible à l'œil nu », témoignent de la démesure de ses peurs. Par ailleurs, le fait que Clémentine parle d'elle à la troisième personne (« et sa mère inquiète... ») renforce le sentiment d'aliénation et de dépossession de soi. La traduction va ainsi :

Novembruary, the cold, spitgrey, drizzleridden, fogearied month. Novembruary rain can cause all sorts of damage in all sorts of places. It can furrow through the fields, flaunch the furrows into the ravines, and carry off the enraptured ravens. Or it can suddenly freeze. And then Alfa Romeo catches double bronchial pneumonia. Here he is coughing and coughing. Spitting blood. And his worried mother, sitting by the side of his bed, puts her hand on his poor, slender, sunken face. It breaks her heart to see him like that. But she must stay with him. But she can't look after the others at the same time. It's impossible for her to look after all three of them at the same time. So out they go without their wellingtons. And catch colds too. Each of them catches a different kind of disease. It's impossible for her to look after all three of them at the same time. She'd wear her feet off running from one room to the other, in and out of

all those doors. But she'd do it, she'd do it, even on bleeding stumps, leaving trails of bubbling scarlet and crimson on the cold tiles. She rushes from one bed to another with the tray and the thermometer and the pills and the bottles of medicine. And then suddenly the microbes from each of the three separate rooms float up in the air, join together in some dark triple combination, and result in a filthy cross-breed hybrid, a monstrous crobe, so hideous that it is visible even to the naked eye. [...] (HS, p. 214)

Chapman découpe en petits segments la longue phrase de Vian, ce qui instaure un rythme différent. Toutefois, la syntaxe bien que remaniée porte encore l’empreinte de la folie, et les phrases se succèdent maladroitement, juxtaposées par les conjonctions répétées *and* et *but*. Cette surabondance de conjonctions mène même Chapman à donner libre cours à son imagination en ajoutant « *with the tray and the thermometer and the pills and the bottles of medicine* ». Chapman introduit de toutes pièces des mots-valise (*spitgrey, drizzleridden, fageared*) et rend adroitement le jeu de mots initial en ajoutant une allitération en « f » absente de l’original (« *furrow through the fields, flaunch the furrows into the ravines, and carry off the enraptured ravens* »).

Pourtant, la mère n’est nullement consciente de l’ampleur de ses délires, et une opposition s’installe entre ce qu’elle s’imagine et la représentation qu’elle s’en fait : « – J’ai peur pour mes enfants. En permanence. Il peut leur arriver n’importe quoi. Et je me le représente. Oh ! Les choses les plus simples ; je ne me mets pas martel en tête pour des impossibilités ou des idées folles. » (AC, p. 152). L’emploi de l’adjectif « folles » n’est sûrement pas fortuit, et semble annoncer encore une fois une prophétie. On remarque aussi qu’elle s’exprime en phrases courtes, saccadées, dans une mécanique prosodique inverse à la verve délirante de ses paranoïas maternelles, ce qui crée un autre contraste.

Finalement, cette folie maternelle atteint son paroxysme lors de la séance de nettoyage

corporel qui relève d'un instinct animal évident : « Elle lui saisit délicatement les fesses, les écarta un peu et se mit à lécher. Soigneusement. Consciencieusement. » (AC, p. 158) Ce passage, peut-être le plus dérangeant du roman par son caractère scatologique, est décrit très laconiquement et demeure concis. En peu de mots, Vian crée une scène complètement explicite. C'est en effet un autre trait qui singularise la prose de *L'Arrache-cœur* : l'inquiétante étrangeté est très souvent provoquée subtilement.

3.2.2. La psychanalyse

Le réseau métaphorique classé sous le thème de la psychanalyse englobe le vide, la passivité et les instincts sexuels. Jacquemort, dans ses différents rapports avec les personnages de l'histoire, personnifie ces différentes dimensions. Voyons d'abord comment il se décrit à Angel dès son arrivée :

– Je suis vide. Je n'ai que gestes, réflexes, habitudes. Je veux me remplir. C'est pourquoi je psychanalyse les gens. Mais mon tonneau est un tonneau des Danaïbes. Je n'assimile pas. Je leur prends leurs pensées, leurs complexes, leurs hésitations, et rien ne m'en reste. Je n'assimile pas ; ou j'assimile trop bien... c'est la même chose. (AC, p. 39)

De ce passage transparaît une opposition marquée, presque mathématique, qui aboutit en neutralité, telle l'annulation d'un négatif par un positif, ou vice-versa. Qu'il assimile ou non, c'est la même chose. La symétrie qui oppose « gestes » à « pensées », « réflexes » à « complexes » et « habitudes » à « hésitations » est frappante et dénote en outre un clivage autant sémantique que symbolique. De même, « je suis vide » s'oppose à « je veux me remplir ». La répétition de « je n'assimile pas » renforce son désir de se remplir et son incapacité à y parvenir. De fait, Jacquemort se déclare lui-même neutre, vide, et la mécanique qui fonde ses conversations et ses réflexions personnelles semble toujours

imprégnée de cette neutralité. Voyons comment le traducteur rend ce passage :

'I'm just empty. The only things I have are movements, reactions, habits. I'm looking for something to fill myself up with. That's why I psychoanalyse people. If I am a barrel, as you suggested, then I am the one the Danaïdes never had a hope in hell of filling. Nothing sticks to me. I take people's thoughts from them, their complexes, their fears, their doubts - and none of it sticks. I just can't assimilate any of it ; or I assimilate it all too well ... It comes to the same thing. (HS, p. 22)

La traduction est sensiblement littérale, mais perd la concision de l'original. Il y a ajout d'une allitération en « h » (« *never had a hope in hell of filling* ») et d'une symétrie dans les répétitions « *nothing sticks to me [...] none of it sticks* », « *can't assimilate [...] I assimilate it all too well* » qui réitère le caractère mathématique de sa logique. Toutefois, Chapman a rendu « hésitation » par les deux mots *fears* et *doubts*, ce qui détruit la symétrie originale.

En reflet à sa vacuité, à un certain moment, il commence à parler de lui-même à la troisième personne du singulier, pronom plutôt *impersonnel* pour parler de soi : « – Dorénavant, je ne parlerai plus de moi qu'à la troisième personne. Ça m'inspire. » (AC, p. 128). Mais étrangement, en toute contradiction avec cette vacuité, il se dit idéaliste. En philosophie, l'idéalisme ramène l'être à la pensée, et les choses à l'esprit. Or, s'il tente sans arrêt de prendre aux autres leurs pensées (et que rien ne lui reste) sa prétendue vacuité devrait en théorie empêcher une telle perception du monde. Cette ambiguïté qui résulte d'une fausse logique est diamétralement reflétée dans ses rapports avec Angel et ceux avec Clémentine.

Jacquemort et Angel ont l'un pour l'autre une sorte de sympathie passive. En fait, tout est

passif dans leurs rapports, et cela se reflète dans le rythme de leurs conversations. Les ellipses, les répétitions et les phrases laissées en suspens témoignent de cette sympathie passive et laissent de plus sous-entendre une subtile complicité :

- Naturellement, toujours à rien faire...
- Toujours, répondit Angel.
- Ça va ? demanda le psychiatre.
- Ça va, dit Angel. [...]
- Qu’avez-vous encore fait ? demanda-t-il.
- Vous le savez très bien, dit Angel.
- Cherché une fille ?
- Trouvé une fille.
- Et couché avec ?
- Peux pas... [...]
- Clémentine ne veut plus rien ? dit Jacquemort.
- Plus rien, dit Angel. [...]
- Vous devriez chercher un dérivatif, dit Jacquemort. Faites du bateau.
- Je n’ai pas de bateau... répondit Angel.
- Faites un bateau.
- C’est une idée, grogna l’autre. (AC, p. 83-84)

De brèves répliques, l’un reprenant les mots de l’autre, des idées suggérées et devinées mais jamais développées, des phrases de deux ou trois mots, formellement, le style se démarque et transmet une sémantique qui n’a rien à voir avec le sens des mots. Tout est dans l’expression, l’oralité. Le petit jeu de mots sur « faire du/un bateau » suggère leur complicité tacite. La forme de la traduction est la même :

'Naturally you've still got nothing to do...'

'Still nothing, naturally,' replied Angel.

'How're things ?' asked the psychiatrist.

'So-so.' [...]

'What have you been doing lately?' he asked.

'You know perfectly well,' said Angel.

'Looked for a girl ?'

'Found a girl.'

'And been to bed with her ?'

'I can't...' [...]

'And Clementine's still not interested ?' said Timortis.

'Not a chance,' said Angel. [...]

'You ought to find something to do,' said Timortis. 'Why don't you build yourself a boat?'

'I haven't got a boat...' replied Angel.

'I said "Build yourself a boat".'

'That's a good idea,' groaned the prostrate invalid. (HS, pp. 83-85)

Chapman préserve les éléments de mouvement dans le dialogue (suspensions, ellipses) en plus de rendre la complémentarité des répliques. De plus, il garde le jeu de mots avec bateau en lui insufflant une autre direction.

Le passage suivant reprend la conversation citée ci-dessus et poursuit ce mode de signifier qui découle de la forme particulière du dialogue, la signifiante formelle :

- Vous voyez, dit-il. Je suis vos conseils.
- Un bateau ? demanda Jacquemort.
- Un bateau.

- Vous savez faire un bateau ?
- Je ne lui demanderai pas de grosses performances, dit Angel. Pourvu qu’il flotte.
- Alors faites un radeau, dit Jacquemort. C’est carré. C’est plus facile à faire.
- Oui, dit Angel. Mais c’est moins beau.
- Comme la peinture à l’eau, dit Jacquemort.
- Comme la peinture à l’eau. (AC, p. 92)

Jeu de mots avec la comptine bien connue, cette référence culturelle témoigne de la complicité entre les deux hommes mais de plus, elle sollicite celle du lecteur. D’ailleurs, souvent les jeux de mots servent cette fonction de complicité, puisque pour être compris, l’auteur suppose que ses lecteurs connaissent les références. Ainsi, la complicité entre les deux hommes s’étend jusqu’au lecteur. Toutefois, auprès des lecteurs anglophones, cette complicité est estompée :

‘You see,’ he said, ‘I’m taking your advice.’

‘Is it going to be a boat ? asked Timortis.

‘It is.’

‘D’you know how to build a boat ?’

‘I’m not going to expect it to take me round the world,’ said Angel. ‘I’ll be happy so long as it floats.’

‘Make a raft then,’ said Timortis. ‘That’s square. And far simpler.’

‘Yes,’ said Angel, ‘but it wouldn’t be as beautiful.’

‘More like a water-colour,’ said Timortis.

‘Precisely.’ (HS, p. 95)

Les rapports entre les deux hommes sont pourtant loin d’être superficiels comme le suggérerait peut-être la concision de la syntaxe, la platitude des propos et l’aspect souvent

ludique transmis par les jeux de mots. Angel déclare en effet que « toutes les fois qu'on commence à parler ensemble, on s'écarte dans le fortement pensé » (AC, p. 120). Ainsi, chez Vian, le fortement pensé se passe pour ainsi dire de mots. Le fortement pensé, mais aussi le fortement ressenti. La concision de leurs adieux transmet une grande émotion amplifiée par le registre de langue familier :

– [...] Au revoir, mon vieux.

– Au revoir, sale con, dit Jacquemort.

Angel sourit, mais il avait les yeux brillants. [...] Le feu grondait maintenant et le psychiatre dut s'en écarter en s'essuyant le visage. Bon prétexte. (AC, p. 121)

Ainsi, la vacuité du personnage de Jacquemort n'est qu'apparente. C'est ce que fait le texte et que les mots ne peuvent dire. Les relations qu'il entretient avec Clémentine sont très différentes, marquées au contraire par la gêne et l'absence totale de sympathie :

Il ne se sentait guère à l'aise en présence de Clémentine. Elle était trop mère, sur un plan trop différent. Non qu'il y vît aucun mal, car il ne mentait pas en s'affirmant vide et en impliquant, de ce fait, qu'il n'avait guère la notion des valeurs éthiques. Mais ça le gênait physiquement. (AC, p. 102)

Cette gêne physique est évidemment de nature sexuelle et transmet au texte en entier son lot de signification. Toutefois, afin d'expliquer les rapports entre Jacquemort et Clémentine, nous analyserons brièvement ceux qu'il entretient avec Culblanc, la bonne de Clémentine.

Le passage ci-dessous relate un rendez-vous secret entre Jacquemort et Culblanc. Celui-ci veut la psychanalyser, mais dans son ignorance, la bonne associe psychanalyse à fornication, confusion qui est tout à l'avantage du psychiatre :

Il attendait Culblanc, qui devait venir le rejoindre et passer avec lui la fin de ce jour sans relief. Cette idée de relief lui fit vérifier de la main la correction de son pantalon. Comme de coutume, cela se terminerait sans doute en queue de psychiatre. (AC, p. 102)

En trois phrases courtes, Vian réussit à placer deux jeux de mots. Nous comprenons dans un contexte général ce qu'une journée sans relief veut dire. Cependant, dans le cas du passage en question, c'est le contexte unique de la situation qui impartit au mot « relief » un sens tout autre. Associer « relief » à la correction du pantalon nous donne une idée assez claire de ce qui est sous-entendu : une journée sans relief, sans excitation sexuelle. La séance avec la bonne donnera un relief certain, à la journée, au pantalon ? Le sens potentiel de cette inférence très crue est confirmé par le second jeu de mots « queue de psychiatre ». Ainsi, les jeux de mots transmettent une signification qui n'est pas à trouver dans le sens premier des mots. La traduction porte aussi une connotation sexuelle :

He was waiting for Katey Whitearse who had promised to come and meet him and spend the end of this monotonous day with him. The thought of the kind of relief she would bring forced him to check with his hand the creases in his trousers. As usual, the day would end with one of Psyche's hat tricks below the psychiatric belt. (HS, p. 109)

En anglais, *relief* porte deux sens, le plus courant étant *soulagement*, mais plus rarement, il a la même acception que le mot français « relief ». Le jeu de mots est tout à fait possible, plus encore qu'il ne l'est en français, la seule difficulté étant de lier l'idée d'une journée sans relief (*monotonous day*) à la correction du pantalon. Chapman a aussi rendu le second jeu de mots, de manière tout à fait créative.

Alors que la relation qu'entretient Jacquemort avec la bonne est purement sexuelle, sa disposition envers Clémentine est ambiguë : elle consiste en un mélange de tension sexuelle et d'incompréhension, d'insensibilité. Lorsqu'ils s'assoient ensemble pour partager un repas, Clémentine est consciente que sa bonne vient de le laisser choir, et réjouie de ce fait, lui offre un plat spécial pour assouvir ses nouveaux instincts de chat (car Jacquemort ayant psychanalysé un chat, il se retrouve envahi de la substance du chat) : « – C'est pour vous, dit-elle. Pour vous seul. Une chatterie. » (AC, p. 106). Clémentine voulant lui faire plaisir lui offre une chatterie, mot qui signifie (typiquement au pluriel) des choses délicates à manger, mais, vu le contexte, transmet une valeur sexuelle. Chatterie non seulement signifie caresse, mais fait surtout écho au mot chatte, terme vulgaire pour parler du sexe de la femme. D'ailleurs, le reste de la conversation confirme cette signification de la sexualité, puisque Clémentine lui demande s'il se cherche des femmes au village, s'il fouille en cachette dans ses penderies...

La traduction ne garde pas chatterie, mais invente plutôt un néologisme qui garde le double entendre félin/mets délicat : « *'No, no, no. It's for you,' she said. 'Just for you. A special delicatsy.'* » (HS, p. 113). Comme si Chapman avait senti une perte de connotation sexuelle, pour compenser, il ajoute « *'Hm. I know you're on the prowl* » (HS, p. 114) au lieu du « – Je sais que vous cherchez » (AC, p. 106) de l'original et change « ses penderies » par *frillies* (HS, p. 114), vêtements plus intimes que ce qui se trouvent dans une penderie.

Il est aussi pertinent de noter un autre passage qui confirme cette attirance sexuelle contrôlée pour Clémentine. Un jour, alors que Jacquemort la découvre nue et endormie sur la table de la cuisine après une séance sexuelle à distance avec le maréchal-ferrant, il éprouve clairement un désir pour elle : « Clémentine, à demi nue, dormait maintenant ; du

moins elle avait cessé de remuer et reposait, la joue sur la table, la croupe offerte. Jacquemort se sentit chose. Il s'approcha. » (AC, p. 99). Deux éléments créent l'atmosphère étrange de cette scène. D'abord, l'image de Clémentine reposant sur la table est rendue particulièrement dérangeante par la concision de la description de sa position. En peu de mots, nous pouvons explicitement et très clairement *voir* la scène. L'imprécision de la sensation de Jacquemort qui se « sentit chose » donne une touche de pudeur à une scène qui est tout sauf pudique. Le procédé stylistique utilisé est celui d'atténuation qui « opère par décalage en deçà, employant un diminutif ou un atténuatif au lieu d'un terme proportionné au contexte »¹¹⁹. Ainsi, Vian joue encore sur les contrastes pour créer une inquiétante étrangeté. La traduction se présente ainsi : « *Clementine, still half-naked, was asleep. At least, she had stopped moving and was lying with her cheek against the tabletop, her naked buttocks sticking up and being the first thing he saw. Timortis sensed something. He went nearer.* » (HS, p. 105). Chapman détruit la concision en ajoutant « *being the first thing he saw* » mais en revanche, il garde le caractère atténuatif de l'expression « se sentir chose » en le remplaçant par *sensed something*.

Finalement, bien que Jacquemort ressente une pulsion sexuelle pour Clémentine, il demeure toujours dans un état passif d'incompréhension et d'insensibilité. Alors que Clémentine lui fait part des dangers que courent ses enfants, il lui suggère, non sans se moquer d'elle, de leur lécher le derrière, à la manière des animaux :

– [...] je m'étonne que vous les laissiez se servir de papier [...] vous devriez leur lécher le derrière.

Elle réfléchit un moment.

– Vous savez, dit-elle, les animaux le font bien pour leurs petits... peut-être qu'une bonne mère doit le faire...

¹¹⁹ Henri Baudin. *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 44.

Jacquemort la regarda.

– Je crois que vous les aimez vraiment, dit-il très sérieux. Et, au fond, cette histoire d'arsenic, ça n'a rien d'impossible, quand on y réfléchit. [...]

– Calmez-vous, dit Jacquemort, je vous aiderai. Je viens de me rendre compte que c'est un problème très complexe. [...]

Ça, c'est une passion, se dit Jacquemort en reprenant sa route.

Il aurait voulu l'éprouver. Mais, à défaut, il pouvait toujours l'observer. (AC, p. 155)

Voilà un autre exemple d'atténuation. Alors que Clémentine réfléchit à cette suggestion des plus grotesques, Jacquemort « la regarde ». Comment ? Cela n'a pas d'importance car c'est justement la neutralité du verbe qui transmet toute la charge signifiante. Tel un observateur extérieur (« il pouvait toujours l'observer »), il demeure en marge puisque sa vacuité ne lui permet pas d'éprouver quoi que ce soit. De plus, le mot « complexe » invite à une interprétation psychanalytique de cette scène dérangeante. Voyons la traduction :

'I'm surprised that you still let them use paper [...] I think you ought to lick their little bottoms for them...'

She gave it a moment's thought.

'Well', she said, 'you know animals do it for their young... So perhaps a good mother should too...'

Timortis looked at her.

'I think you really do love them,' he said very gravely.

'And, when you come down to it and give it a bit of thought, there's nothing so incredible or impossible about my story of the old woman and the ars(sorry !)enic after all.' [...]

'Take it easy,' said Timortis. 'I'll see what I can do to help you. I've only just realised what a complicated problem it is. [...]

'This is what I call a genuine passion,' Timortis said to himself as he went on his interrupted way.

He would have liked to experience something similar. But as he didn't, he would have to do without it. But he could always observe it from the outside. (HS, pp. 183-184)

D'abord, Chapman instaure une prosodie de l'allitération (en « t » et en « k ») en élaborant la première phrase : « *I think you ought to lick their little bottoms for them.* » Ensuite, l'atténuation créée par le verbe neutre « regarder » est gardée : « *Timortis looked at her* ». Toutefois, la dernière phrase est loin de conserver la concision de l'original, ce qui brise légèrement la force de la scène. Le jeu de mots inopiné « *ars(sorry !)enic* » surprend radicalement puisque Chapman brise la structure narrative du récit pour s'adresser, en tant qu'écrivain réel, directement au lecteur. Doit-on y voir l'incapacité d'un traducteur si créatif de ne pas sauter sur l'occasion parfaite de faire un jeu de mots, ou bien, hypothèse probable¹²⁰, un désir d'actualiser un jeu de mots que Vian aurait bien pu placer consciemment là, sans toutefois le mettre en évidence ?

3.2.3. La nature

Finalement, la nature représente un réseau métaphorique qui marque la prose d'une poéticité très forte. Ce réseau métaphorique poétique est axé sur la flore, la faune, la géologie et la météorologie de ce bout de pays, mais touche également aux enfants. D'ailleurs, comme ceux-ci passent leur temps à jouer au jardin, découvrant et exploitant les pouvoirs magiques de la nature, l'univers naturel et l'univers des enfants se fondent pour ne faire qu'un : les enfants font partie de la nature. Une autre dimension de ce réseau

¹²⁰ Nous qualifions cette hypothèse de probable puisque dans les lettres à l'adresse de son traducteur, Vian s'amuse précisément sur ce thème (*arse-tonishingly, ass-steamed, arsimuations, arsonitions*).

particulier émerge lorsque les enfants et la nature sont mis sur le même plan : la résilience.

Les descriptions de la nature sont particulières en ce qu'elles s'appuient sur une perception étrange tout imprégnée de sensations. Cette étrange perspective est déclenchée par deux procédés stylistiques : la personnification, d'où la nécessité de passer par les sens, et la comparaison. Voici quelques exemples de personnification des éléments naturels, accolés de leur traduction : « Du soleil *coulait* sans bruit sur le rebord de la fenêtre ouverte » (AC, p. 35), « *silent sunshine* glowed *all round the frame* » (HS, p. 15), « la mer *commençait à chanter* dans une tonalité désagréable. Le jardin *s'étendait* dans la lumière *sourde* d'avant l'orage » (AC, p. 190), « *the sea was beginning to sing in a very unpleasant key. The garden* crouched under the resonant metallic light *that heralds a storm* » (HS, p. 232), « le chemin *gémissait* sous les pieds de Jacquemort » (AC, p. 129), « *the road* moaned, groaned, squeaked *and* wailed *under Timortis's plodding feet* » (HS, p. 149), « des arbres multiples *crevaient* le sol » (AC, p. 39), « *numerous trees* cracked *the earth* » (HS, p. 21), « l'immuable édredon *mamelu* à peau rouge » (AC, p. 117), « *the regulation reskinkajurassic eiderup* » (HS, p. 131). Chapman reproduit presque toujours cette personnification, et parfois même l'accentue en se laissant emporter par le rythme et la prosodie : « *the road* moaned, groaned, squeaked *and* wailed ». D'autres fois, ce sont les jeux de mots qui l'emportent sur la personnification : « *the regulation reskinkajurassic eiderup* ». Nous ne sommes pas certaine de la signification de l'obscur néologisme *reskinkajurassic*. Nous pouvons hasarder un lien entre le caractère primitif du maréchal-ferrant (à qui appartient l'édredon) et le *jurassic* ... toutefois, le jeu de mots *eiderup* est créé de toute pièce car l'original n'en contient trace. Il naît de l'attitude typiquement pataphysique qui consiste à considérer la réalité sous un angle différent. Ainsi, au lieu *d'eiderdown*, on inverse la spatialité pour arriver à *eiderup*.

Les comparaisons abondent également dans *L'Arrache-cœur* et donnent à la prose une

poéticité. Comme les exemples qui suivent le soulignent, ces comparaisons se caractérisent par un mélange subtil de poéticité, tantôt belle, tantôt laide, la première décrivant souvent la nature, la seconde, les humains. Ce mélange est une autre manifestation des contrastes et des oppositions qui jalonnent ce roman. Voici quelques exemples de comparaisons, suivies de leur traduction : « le sol était sec comme de l’amiante » (AC, p. 58), « *The earth was dry, like asbestos* » (HS, p. 46), « et tu es là, laid et miteux, comme un âne pelé qui pète dans un salon. » (AC, p. 189), « *And there you sit, ugly and lousy, like a mangy donkey farting in Our Lady’s chamber* » (HS, p. 229), « Le printemps bourrait la terre de mille merveilles qui explosaient de-çà, de-là, en feux diaprés, comme des accros somptueux dans le billard de l’herbe » (AC, p. 85), « *Spring sprinkled the earth with a million miracles of exploding colors, flickering pyrotechnically like sumptuous splashes in the billiard-tables of the glittering green grass* » (HS, p. 85), « il affectait un air bon enfant aussi naturel que des guêtres sur une pompe à purin » (AC, p. 115), « *He was trying to be friendly and managing it about as naturally as a pair of polyhydrae performing a solo on the parish shittapump* » (HS, p. 127), « d’un sourire timide comme un écureuil bleu » (AC, p. 123), « *with a timid smile like a rare smoky-grey squirrel* » (HS, p. 138), « il aimait aussi les chênes mal foutus comme des gros chiens costauds et ébouriffés » (AC, p. 163), « *he loved too the quenching shade of the canine quercetum of great tousled twisted oaks with their ouliporiferous silhouettes like wise shaggy dogs* » (HS, p. 196). Lorsque les comparaisons sont concises, Chapman semble les reproduire littéralement, ou presque. Par contre, lorsque celles-ci sont plus étoffées, son imagination prend les dessus et il invente allègrement de nouvelles images qui gardent toutefois leur caractère saugrenu. En outre, ces ajouts instaurent une prosodie et un rythme qui se démarquent de l’original. Chapman use de procédés d’écriture précis pour créer des images nouvelles, qu’il s’agisse d’allitérations (« *spring sprinkled* », « *million miracles* », « *sumptuous splashes* », « *glittering green grass* »), d’assonances (« *ugly and lousy* », « *like a mangy donkey* ») ou de néologismes (*shittapump*, *ouliporiferous*). La construction du néologisme

ouliporiferous est la contraction d'*odoriferous* et d'*oulipo*... encore une fois, Chapman laisse s'infiltrer ses influences personnelles, ce qui donne une touche inédite au texte.

Finalement, une poéticité se dégage également des passages réservés aux enfants, symboles de la liberté et de la naïveté. Usant de magie pour se soustraire au monde cruel des adultes, ils jouissent de pouvoirs surnaturels qui leur permettent de parler aux insectes, de s'envoler dans les airs pour jouer avec les malinettes, de rapetisser pour passer entre les barreaux de leur cage... Mais plus subtilement, c'est leur capacité de résilience qui forme la métaphore la plus foncièrement signifiante, puisqu'elle s'inscrit dans une dialectique diamétralement opposée à la folie maternelle. En effet, bien qu'étouffés par leur mère, les enfants ne semblent jamais blessés par ses abus destructifs. Voyons la façon dont Joël réagit lorsque sa mère le nettoie en le léchant :

– Qu'est-ce que tu fais, maman ? demanda Joël, étonné.

– Je te nettoie, mon chéri [...]

– Va rejoindre tes frères, mon chéri, dit-elle.

Joël s'en fut en courant. Au bas de l'escalier, il passa son doigt sur sa culotte, entre les fesses, parce qu'il était un peu mouillé. Il haussa les épaules. [...]

Un peu vexé, Joël rejoignit ses frères. (AC, pp. 158-159)

Le fait d'avoir mis « maman » en apposition à la fin de la phrase plutôt qu'au début change sensiblement le degré d'étonnement de Joël face à l'acte on ne peut plus dérangeant. La ponctuation porte aussi une signifiante : la phrase n'est pas exclamative, l'enfant ne saute pas d'indignation. Le point d'interrogation rend la réplique douce et posée. Sa réaction, « Il haussa les épaules [...] Un peu vexé » est presque euphémique, elle ne contient pas de trace de choc. Se résiliant, Joël retourne prestement jouer avec ses frères. L'adverbe « peu » est répété deux fois (« un peu mouillé », « un peu vexé »), ce qui amplifie le caractère

euphémique de la prose et crée un contraste inquiétant. La traduction est sensible aux subtilités charriées par la ponctuation :

'Mummy, what are you doing ?' asked Joel in surprise.

'Just making sure you're really clean, my darling,' said Clementine [...]

'Go back and play with your brothers, darling,' she said.

Joel scampered off. When he got to the bottom of the staircase he slipped a finger in his trousers because his little bum was still lightly damp. He shrugged his shoulders.

[...]

Still a little resentful, vexed and perplexed, Joel went back to find his brothers. (HS, p. 188)

Chapman est attentif aux particularités de la prose qui amplifient l'inquiétante étrangeté de la scène : il reproduit la ponctuation ainsi que la concision des phrases et garde la répétition de l'adverbe d'atténuation « peu » qu'il rend par *lightly* et *little*. Il est intéressant de noter l'ajout de l'adjectif *little* à *bum*, comme il l'a aussi fait lorsqu'il a rendu « fesses » par *little bottoms*. Ces répétitions témoignent d'un travail d'écriture puisque Chapman s'affranchit du texte original pour inscrire son propre mouvement de la parole dans la traduction, comme le démontre aussi l'ajout de *resentful* et *perplexed*. La prosodie de la phrase en est changée puisqu'il instaure des allitérations (en « l », en « t », et en « x ») absentes de l'original : « *Still a little resentful, vexed and perplexed, Joel went back to find his brothers.* »

Cette signifiante de la résilience est d'autant plus profonde qu'elle s'applique également aux éléments naturels qui se fondent symboliquement aux enfants. Lorsque Jacquemort demande aux enfants s'ils trouvent dommage que leur mère ait fait abattre tous les arbres du jardin, ceux-ci lui répondent : « C'était joli, mais ça repoussera » (AC, p. 173).

Jacquemort poursuit : « – Mais pour grimper ? » (AC, p. 173), et ceux-ci renchérissent « – Grimper aux arbres [...] ce n'est plus de notre âge. » (AC, p. 173). En fait, c'est encore de leur âge, seulement, ils s'adonnent désormais à de nouveaux jeux :

Jacquemort, confondu, s'éloigna sans se retourner. S'il s'était retourné il aurait vu trois petites silhouettes s'élever d'un jet vers le ciel et se cacher derrière un nuage pour pouvoir rire à leur aise. Les questions des grandes personnes, c'est vraiment insensé. (AC, p. 174)

De même, lorsque Clémentine fait ériger un mur de rien autour du jardin, les trumeaux, d'abord dubitatifs devant la disparition de la grille qui encerclait le jardin, acceptent ce mur de rien en admettant sa matérialité, ou plutôt, sa non-matérialité, par une logique déboussolante qui montre leur résilience :

- On ne voit plus rien là où il y avait la grille, dit Joël [...]
- C'est comme quand on a les yeux fermés, dit Citroën. Et pourtant on a les yeux ouverts. Il n'y a plus que le jardin qu'on voit.
- C'est comme si le jardin c'était notre oeil, dit Noël, et si ça, c'était les paupières. C'est pas noir et c'est pas blanc et il n'y a pas de couleurs, juste rien. C'est un mur de rien.
- Oui, dit Citroën, c'est sûrement ça. Elle a fait construire un mur de rien pour qu'on ne puisse pas avoir envie de sortir du jardin. Comme ça, tout ce qui n'est pas le jardin c'est rien et on ne peut pas y aller.
- Mais, dit Noël, il n'y a plus rien d'autre ? Il n'y a plus que le ciel ?
- Ça nous suffit, dit Citroën. (AC, p. 182)

La prose utilisée dans les dialogues des enfants et toujours simple ; les phrases sont courtes

et élémentaires. Ces caractéristiques transmettent une naïveté mais aussi une solidarité puisque les personnages se partagent, dans leur réplique respective, le développement d'idées, d'opinions, de théories... cette caractéristique formelle ainsi que la logique déboussolante sont reprises par Chapman, avec quelques changements de ponctuation qui n'enlèvent rien à la signification globale de la situation :

'You can't see anything more where the gates used to be,' said Joel. [...]

'It's like when you've got your eyes shut,' said Alfa Romeo... 'yet we've got our eyes open. And we can't see anything more than the garden.'

'It's as if the garden was our eyes,' said Noel, 'and as if that — as if that was our eyelids. It's not black, and it's not white, and there's no colour... just nothing. It's a wall of nothing.'

'Yes,' said Alfa Romeo, 'that's what it is. She's had a wall built out of nothing so that we won't want to go out of the garden. This way, everything that isn't the garden is nothing — and we can't go there.'

'But isn't there anything else left?' said Noel. 'Is there only the sky now?'

'But that's enough for us!' said Alfa Romeo. (HS, pp. 220-221)

Jamais lésés, les enfants finissent même par accepter la fatalité imposée par leur emprisonnement final. Toutefois, cette résilience ultime n'est que symboliquement sous-entendue dans la dernière phrase du roman et elle est portée par le seul élément naturel qui ne pourra jamais être maîtrisé par Clémentine, celui qui symbolise aussi la vacuité futile de Jacquemort et qui, enfin, évoque la liberté des enfants, le vent : « Derrière lui, la grille [du jardin], peut-être poussée par un courant d'air, se referma avec un claquement profond. Le vent passait entre les barreaux. » (AC, p. 201). Vian joue sur le double entendre que le vent peut toujours passer entre les barreaux de la grille du jardin, et de même, entre ceux de la cage des enfants. Il insinue que les enfants, libres comme l'air, trouveront un moyen de

s'évader, qu'ils puiseront dans leur pouvoir de résilience pour affronter leur sort et sortir indemnes d'une situation fatale. La traduction reste littérale : « *The gates slammed behind him with a final resounding clang. A gust of wind had probably caught them. It went on whistling between the bars.* » (HS, p. 245). Le sous-entendu transparaît aussi de la traduction, mais tout de même moins clairement que dans l'original. Le verbe *whistling* atténue l'image de quelque chose (de quelqu'un) passant entre les barreaux. Toutefois, l'ajout de l'adjectif *final* transmet une fatalité qui n'est pas présente dans l'original. Ainsi, le foyer d'attention est déplacé de la résilience des enfants à la fatalité de leur destin.

Enfin, pour comprendre le sous-entendu, il faut savoir que juste avant leur emprisonnement, Citroën apprend à ses frères un nouveau tour de magie :

- Je sais un autre ! dit-il, sentencieux. Quand on trouvera des puces à fourrure, il faut se faire piquer trois fois.
- Et alors ? demanda Noël.
- Alors, dit Citroën, on pourra devenir aussi petits qu'on voudra.
- Et passer sous les portes ?
- Sous les portes, naturellement, dit Citroën. On pourra devenir aussi petits que les puces. (AC, p. 198)

Aussi petits que des puces, ils peuvent aisément passer entre les barreaux d'une prison. La traduction va ainsi :

'I know another trick !' he said, bombastically. 'When we find some furry fleas, we have to let them nip us three times.'

'What happens then ?' asked Noel.

'Then,' said Alfa Romeo, 'we can grow as small as we like.'

'And creep under doors?'

'Under doors, of course,' said Alfa Romeo. 'We can become as tiny as fleas.' (HS, pp. 240-241)

Il est intéressant de noter l'usage du verbe *grow* pour rendre le verbe « devenir ». Sa connotation organique rappelle la nature, et de fait, comme nous l'avons souligné, les enfants sont très près de la nature. De plus, dans son contexte immédiat, l'énoncé paradoxal « *grow as small as we like* » instaure un contraste qui est absent de l'original.

3.3. Synthèse

Voilà exposés non seulement les réseaux métaphoriques importants de *L'Arrache-cœur* mais aussi la façon particulière dont Vian instaure un sentiment d'inquiétante étrangeté par une dynamique d'écriture précise. La traduction des exemples sélectionnés semble indiquer que Chapman est sensible à la « forme-sens » unique du roman puisqu'il effectue un travail d'écriture dans les chaînes de signifiants ; il ne traduit pas de la langue, mais bien un discours enchâssé dans des réseaux métaphoriques particuliers qui donnent à l'œuvre toute sa symbolique. Pour transmettre cette symbolique, le traducteur doit d'abord intégrer la matière du roman, puis, il doit ré-énoncer un nouveau discours porté par un mode de signifier différent : il doit accomplir une traduction poétique. La comparaison des passages signifiants a mis en relief des différences entre l'original et la traduction. Par exemple, Chapman amplifie le caractère sexuel entre Jacquemort et Clémentine en insérant des ajouts et des jeux de mots. Il insiste sur la fatalité du destin des enfants par l'ajout d'un simple mot. Cependant, Chapman reproduit de très près la signification formelle de la prose, preuve qu'il sent ce que *fait* le texte original et que ne disent pas les mots. De plus, ses nombreux ajouts sont souvent justifiés par un désir de préserver les éléments de mouvement, que ce soit dans les dialogues ou dans les passages descriptifs. Doit-on y voir

la primauté qu'il accorde au corps dans le langage issue de son affection particulière pour le théâtre ? Nous avons en effet noté plusieurs ajouts d'allitérations, éléments prosodiques, et, comme le dit Meschonnic : « Il n'y a pas seulement la prosodie, au sens linguistique [...] il y a du corps, des signes du corps, dans la voix »¹²¹. Ces ajouts pourraient fort bien être la trace de la voix (et de l'écriture) de Chapman. Nous pouvons conclure, à ce stade, que sa traduction porte un rythme différent de l'original puisque le traducteur instaure un nouveau mode de signifier, mais d'une familiarité à l'original assurée par la grande sensibilité de Chapman à la corporalité du langage. Nous pourrions en quelque sorte parler d'une rencontre de deux voix, celle de l'auteur et celle du traducteur, rencontre qui assure, selon Meschonnic, un « traduire-rythme [qui] échappe autant au littéralisme qu'à la langue courante »¹²² et qui permet au texte traduit de se libérer de l'interprétation de l'original et devenir lui-même porteur d'une sémantique unique. Afin de mieux comprendre la poétique de la traduction, tournons-nous à présent vers l'analyse de celle-ci. La comparaison de passages signifiants tirés de la traduction aux passages correspondants de l'original révélera, comme nous l'avons mentionné dans notre méthodologie, le mode de réalisation de la traduction, c'est-à-dire, les dynamiques d'écriture particulières que le traducteur applique afin de créer une poétique unique.

¹²¹ Meschonnic. « Qu'entendez-vous par oralité », p. 21.

¹²² Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, p. 142.

CHAPITRE 4 : La traduction, une activité de création

La lecture isolée de la traduction, sans comparaison avec l'original, nous a laissée l'impression d'avoir affaire à une œuvre aux échos différents. L'histoire reste la même, bien sûr, mais la musique et la prosodie qui s'échappent de la prose ont une tonalité autre. Ce qui saute surtout aux yeux (et aux oreilles) est le foisonnement : l'original est plus concis. Toutefois, nous ne croyons pas que l'allongement soit causé par des contraintes liées au transfert linguistique, aux difficultés issues de la traduction des jeux de mots ou bien à une incapacité de la part du traducteur de sentir ce que *fait* l'original, son rythme. Il semble plutôt que le foisonnement découle de la créativité et de l'imagination débordantes de Chapman (peut-être en avait-il plus que Vian ?) ainsi que d'un réel effort poétique pour créer un rythme et une prosodie au reflet de l'original, mais singuliers et personnels. Dans la préface à la traduction, John Sturrock annonce que « *Stanley Chapman once again, has made what is called a 'free' translation* »¹²³. De fait, cette traduction est dans l'ensemble très différente du texte original. Mais attardons-nous quelques instants sur ce terme de « traduction libre » en l'abordant dans les limites qu'impose notre perspective poétique. Lorsque nous avons analysé la position traductive de Chapman, nous avons appris que ce dernier a toujours senti que Vian avait écrit ses romans de manière spontanée, cette spontanéité étant la chose la plus difficile à capturer lors de la traduction. De plus, Chapman ajoute qu'il a « tenté de faire un livre qui se lirait comme s'il avait été rédigé directement en anglais » tout en se « préoccupant de roman original avec tout le soin (et avec la même liberté sans limites dans l'acrobatie) dont [il aurait entouré] un poème »¹²⁴. Ainsi, pour recréer la fraîcheur et la spontanéité d'une première lecture, Chapman a-t-il dérogé à la prétendue fidélité, entendue au sens traditionnel dans une conception dualiste du langage, et pris toutes les « libertés sans limites dans l'acrobatie ». La traduction libre

¹²³ John Sturrock. « Introduction », dans *Heartsnatcher*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2009.

¹²⁴ Chapman. « Archives : sur Boris Vian », p. 87.

dont parle Sturrock est donc à comprendre à l'aune de cette recherche de spontanéité et de fraîcheur, qui, après tout, témoigne du désir de Chapman d'écrire une œuvre comme si celle-ci avait été écrite originalement dans la langue traduisante, visée qui a été identifiée lorsque nous avons considéré la position traductive.

Dans ce chapitre, nous analyserons des passages signifiants de la traduction que nous comparerons à l'original et ce, dans le but de dégager les traits fondamentaux de la traduction et la poétique unique qui se dessine. Bien que nous venions d'énoncer que la traduction est dans l'ensemble très « libre », nombreux sont les passages traduits littéralement. En effet, il ne faut pas croire que le souci de Chapman d'écrire un livre « comme s'il avait été rédigé directement en anglais » empêche toute littéralité. Certains passages se laissent naturellement traduire mot à mot et ce faisant, le traducteur vise la spontanéité et la fraîcheur. En revanche, d'autres passages sollicitent, à divers degrés, la créativité du traducteur. Nous proposons donc de présenter les passages de la traduction sur la base de leur degré de littéralité pour révéler graduellement le travail créatif de Chapman et parallèlement, pour découvrir le mode de signifier particulier de cette traduction. Nous exposerons d'abord les passages qui sont traduits mot à mot, pour ensuite présenter ceux qui relèvent d'une recreation nécessaire mais ponctuelle. Nous analyserons par la suite ceux qui portent une prosodie personnelle et ajoutent une signifiante qui était tout au plus latente dans l'original. Nous exposerons enfin les passages créés de toute pièce, autrement dit les passages « originaux ». Il s'agit majoritairement d'ajouts de phrases qui, sous la plume de Chapman, transmettent des images et des métaphores nouvelles.

4.1. La traduction littérale, ou presque

Si dans l'ensemble la traduction est créative et foisonnante, de nombreux passages sont

aussi rendus mot à mot. Comme mentionné plus tôt, une part importante de la signifiante de l'original provient de la concision du style, et Chapman y semble sensible puisque par moment, il ne déborde pas, il traduit littéralement, chose surprenante pour un traducteur si créatif dans l'ensemble. Les passages traduits littéralement ont la particularité d'avoir une formule lapidaire, de créer des images fortes, de faire preuve d'une logique infaillible, d'où l'inutilité de reformuler. Voici quelques extraits traduits littéralement : « *The earth was dry, like asbestos.* » (HS, p. 46), « Le sol était sec comme de l'amiante. » (AC, p. 58), « *Great sad, dry, empty abscesses.* » (HS, p. 200), « De grands abcès vidés, secs, tristes. » (AC, p. 166), « *'Anyways, this final definition shows my abnormal common sense. And there's nothing more poetic than common sense.'* » (HS, p. 212), « – Au reste, cette ultime définition témoigne d'un anormal bon sens. Et il n'y a rien de plus poétique que le bon sens. » (AC, p. 175). Il en va de même pour le passage empreint d'une extrême signifiante et d'un triste symbolisme, lorsque les enfants découvrent le mur de rien : « *Nothing. Just clear, empty space. A total absence of everything - as sharp and sudden as a razor slash - rose up before them.* » (HS, p. 220), « Rien. Un vide clair. Une absence totale, subite et nette, comme tranchée au rasoir, se dressait devant eux. » (AC, p. 181). La ponctuation est sensiblement remaniée, mais la concision demeure parlante, l'image, dérangement. D'autres fois, ce sont les passages comiques qui, à l'aide de comparaisons insolites, transmettent une image claire bien qu'absurde :

[...] the smooth clean-cut limbs of the eucalyptus tree like tall, gawky, awkward schoolgirls who've grown up too quickly and overload their necks with green copper bells and jewellery at weekends after emptying their mother's scent-bottle down their necks. (HS, p. 196)

[...] les membres lisses et frais des eucalyptus comme des grandes filles gauches poussées trop vite et qui se parent maladroitement de bijoux de cuivre verdi après

avoir vidé sur leur tête le flacon de parfum de leur mère. (AC, p. 163)

Il y a quelques ajouts, certes, mais, comme nous le verrons, rien de comparable aux créations qui constituent une très grande part de la traduction. Ainsi sont classés dans la présente section les passages les plus littéraux dans l'ensemble, bien qu'ils ne le soient pas *entièrement*.

Certains passages gardent la concision de l'original et les subtils changements sont motivés par un désir de conserver ou même d'amplifier les contrastes et les oppositions créés par la prose. Rappelons que ces contrastes et oppositions forment une part importante du mode de signifier du roman ; le fait qu'ils soient amplifiés par le traducteur montre que celui-ci est bien conscient de ce que *fait* le texte. Dans l'exemple qui suit, il y a contraste entre « mal » et « gentil », contraste que la traduction accentue, en plus d'instaurer une concision encore plus marquée : « *'It'll be hard - but he's soft.'* » (HS, p. 28), « - J'aurai du mal avec lui, mais il est gentil. » (AC, p. 43). Les deux exemples suivants instaurent l'opposition *up/down* : « *This time she was determined not to bring it up. She knew she wouldn't. This time she would manage to keep it down.* » (HS, p. 154), « Cette fois, elle ne vomirait pas. Elle le savait. Maintenant elle conserverait tout. » (AC, p. 132), « *piling it up and ramming it down* » (HS, p. 196), « retirer la terre. Et à la tasser » (AC, p. 164). Ce passage suivant oppose plutôt la latéralité : « *had a black patch over his left eye and his right leg comically crippled.* » (HS, p. 195), « un bandeau noir sur l'œil gauche et une jambe comiquement tordue. » (AC, p. 162). Le prochain passage oppose maintenant la mesure du temps : « *The days are growing shorter [...] And the nights are getting longer* » (HS, p. 214), « Les journées raccourcissent [...] » (AC, p. 177). Sensible à ce que *fait* la prose de l'original Chapman amplifie les contrastes et en crée de nouveaux.

La traduction du passage dans lequel Jacquemort suggère à Clémentine de nettoyer ses fils

avec sa langue est aussi relativement littérale : « *Delicately she pressed open his little buttocks – just a little – and began to lick. Gently and carefully. Scrupulously and conscientiously.* » (HS, p. 188), « Elle lui saisit délicatement les fesses, les écarta un peu et se mit à lécher. Soigneusement. Consciencieusement. » (AC, p. 158) Chapman ajoute tout de même deux adjectifs, qui ne brisent toutefois pas l'image inquiétante. L'ajout de *gently* renforce l'adverbe « délicatement », alors que *scrupulously* renforce « soigneusement ». Il s'agit donc d'un renforcement, et non d'une dilution.

Chapman traduit aussi de façon littérale les mots-valise qui représentent les mois de l'année. Comme Vian, il soude deux noms de mois pour en créer un nouveau, et calque de près le modèle de l'original : « juinet/*Junuly* », « juinout/*Jungust* », « janvier/*Janupril* », « févruin/*Februne* », « avroût/*Aprigust* », « juilletbre/*Julember* », « octobre/*Octoptember* », « novrier/*Novembruary* », « décembre/*Marchember* » et « marillet/*Jularch* ». Seuls les deux derniers mots-valise anglais, par contraintes lexicales, ne suivent pas le modèle de l'original, inversant l'ordre des mois. En effet, que de combiner *December* avec *March* (décars) et *March* avec *July* (marillet) aurait donné lieu à des mots qui s'écarteraient trop de leur souche, qui perdraient leur sonorité de mois de l'année (*Decarch*, *Marly*).

4.2. La traduction des anthroponymes

Certains anthroponymes de *L'Arrache-cœur* se passent d'adaptation : Angel, Noël, Joël et Clémentine peuvent très bien se prononcer en anglais et sont en effet naturalisés en anglais. Il en va autrement pour Jacquemort, Citroën, Culblanc et La Gloire, pour ne mentionner que les protagonistes principaux. Jacquemort est l'union d'un nom propre assez commun accolé d'un mot funeste. On peut aussi penser qu'il est une variation sur le thème de croquemort, Jacquemort devenant à la fin du roman celui qui se charge de repêcher les

morceaux de morts et d'ordures à la surface du ruisseau de sang. La traduction anglaise, *Timortis*, recrée cette idée : *Tim*, nom propre commun, est soudé au mot latin *mortis*, qui évoque également la mort. Mais le choix de ce nom propre porte une plus grande signification qu'il n'en a l'air. La phrase latine *Timor mortis conturbat me* était très utilisée dans les poèmes anglais et écossais à l'époque médiévale. Elle représentait la peur des gens de ne pas savoir quand la mort les frapperait, et par conséquent, le besoin urgent de se repentir aussitôt qu'ils commettaient un péché. Un des thèmes centraux du roman repose justement sur l'absolution des péchés de tous les villageois par La Gloire, responsabilité qui retombera sur Jacquemort à la toute fin du roman. Chapman substitue même le nom *Timortis* par *Timor Mortis* alors qu'il se laisse emporter dans un élan poétique, passage bien sûr absent de l'original : « *Melancholy Timor Mortis, to the village went again* » (HS, p. 148).

La traduction des autres anthroponymes ne relève pas d'une symbolique si poussée, mais démontre toutefois un effort poétique pour garder le naturel de la prose. L'ajout de trémas sur l'anthroponyme français La Gloire complique bizarrement la prononciation, ce qui ajoute une touche humoristique, et la traduction garde ce côté ludique en inventant un nom excessivement religieux : *Glory Hallelujah*. La bonne Culblanc se transforme en *Whitearse*, ce qui est littéral. De plus, les variations sur son nom sont aussi reprises par Chapman. En effet, lorsque les personnages, dégoûtés par son nom, l'appellent simplement Blanche, Chapman écrit *White* ou *Tarse*, omettant l'élément vulgaire. Citroën devient *Alfa Romeo*, une marque de voiture italienne plutôt que française.

4.3. La prosodie de Chapman

À première vue, le foisonnement de la traduction peut sembler gratuit. Cependant, lorsque la traduction est analysée en tant qu'œuvre autonome sans faire l'objet d'une comparaison

serrée avec l'original, on constate qu'il est le résultat d'un véritable travail poétique puisque le traducteur profite de toutes les potentialités du texte original pour créer de nouveaux jeux de mots et de nouvelles sonorités. Voyons quelques cas isolés de jeux de mots et d'allitérations pour ensuite considérer la signifiante unique qui se dégage de la traduction, ce que nous appelons une signifiante prosodique.

4.3.1. Les jeux de mots ponctuels et les allitérations

Chapman aime jouer avec les mots et les jeux auxquels il s'adonne enflent considérablement sa traduction. Voyons un passage où il s'amuse à introduire de nouvelles graphies : « *Thirty feet long, its clear wood curved up at the phront like a stubby phallic Pheonician phlick-kniphe [...]* » (HS, p. 116), « Une barque de dix mètres de long, de bois clair, relevée à l'avant comme un braquemart phénicien, munie d'un balancier léger [...] » (AC, p. 107). D'abord, il est clair que Chapman a voulu jouer avec le son *ph* de *phallic* et *Pheonician* en changeant la graphie des mots pour créer une allitération gratuite. Il s'agit là d'un procédé oulipien qui peut aussi s'insérer dans le *nonsense*. *Front* devient *phront* et *flip knife*, *phlick-kniphe*. Cette idée de *flip knife* vient du mot « braquemart » qui désigne une épée double à deux tranchants, mais aussi, sur une note plus vulgaire, un pénis, d'où l'adjectif *phallic* de Chapman. Ainsi, sa créativité l'emporte sur la prétendue intraduisibilité des jeux de mots.

Non seulement le traducteur arrive-t-il à rendre des jeux verbaux, mais il en instaure aussi de nouveaux. Dans l'exemple qui suit où Culblanc chute dans l'escalier, Chapman profite de son nom (*Whitearse*) pour introduire un jeu de mots, absent de l'original, jouant avec l'expression *to go arse over tip* et créant parallèlement un contraste entre blanc et noir : « *Timortis rubbed his hands with glee as he heard her reaping down the stairs whitarse over blacktip* » (HS, p. 8). À un autre endroit, alors que Clémentine déploie tous ses efforts

pour « assurer » la sécurité de ses enfants, faisant abattre de façon meurtrière les arbres du jardin, Chapman ajoute une expression courante absente de l'original : « *They brought many iron and steel instruments with them, spikes, needles, hooks and crooks, and bright little braziers.* » (HS, p. 195), « Ils portaient de nombreux instruments de fer, des aiguilles, des crochets et des réchauds. » (AC, p. 162). L'expression *by hook or by crook* décrit précisément l'attitude despotique et inconséquente de Clémentine ; *hook* et *crook* peuvent aussi représenter des objets utilisés pour démembrer et tuer des arbres. Ainsi, Chapman joue avec les différents sens des mots que seul commande le contexte.

Voici une courte liste de jeux de mots qui ne figurent pas dans l'original et qui n'ont pas besoin d'élaboration pour être compris : « [...] *an old out-of-date calendar hung on the wall.* » (HS, p. 34), « [...] un vieux calendrier au mur » (AC, p. 48), « [...] *in order to prevent disorder dominating his diocese - or vice violating his... vicarage.* » (HS, p. 52), « [...] afin d'éviter que le désordre et la luxure ne dominent son district. » (AC, p. 63), « *puts a soothing dressing on the salad of our souls* » (HS, p. 91), « vous met un pansement sur l'âme » (AC, p. 89), « *take catmint and catkins* » (HS, p. 100), « la valériane par exemple » (AC, p. 95), « *as hard as hardwood.* » (HS, p. 204), « dures comme du bois. » (AC, p. 170), « *With their spades in their hands they were deep in their digging* » (HS, p. 190), « Pelle en main, ils creusaient » (AC, p. 159). À l'aspect ludique que ces jeux de mots donnent à la prose vient s'ajouter une couche sonore additionnelle composée d'allitération, d'assonance et de rime.

Nous exposons maintenant une sélection des très nombreuses séries d'allitérations, d'assonances et de rimes trouvées dans la traduction, accolées des passages correspondants de l'original : « *spindrift houvered in the hollows of the rock like a jelly of jisom in July » (HS, p. 3), « de l'écume tremblait dans le creux des roches comme une gelée de juillet » (AC, p. 27), « *series of superanguished screams* » (HS, p. 8), « série de cris suraigus »*

(AC, p. 31), « *with broad black beams and thick whitewashed walls* » (HS, p. 17), « de grosses poutres noires et des murs chaulés » (AC, p. 36), « *the eyes of these saints, serpents and satanic monsters gleamed and glittered* » (HS, p. 50), « les yeux des saints, des serpents et des démons brillaient » (AC, p. 61), « '*Vulgar, vulturous, vulpine villagers !*' » (HS, p. 57), « – Gens du village ! » (AC, p. 67), « '*fertilise the fallow furrows of your fields*' » (HS, p. 59), « – Dieu n'aime pas le sainfoin » (AC, p. 68), « *to stop himself hearing the hopeless clamours of the horse* » (HS, p. 88), « pour ne pas percevoir les clameurs désespérées du cheval » (AC, p. 87), « '*You are drab, dull, dirty, disgusting !*' » (HS, p. 166), « – Grossiers, sales, ternes » (AC, p. 142), « *a fantastic salvo of filigree flame forked out from his lips* » (HS, p. 169), « une belle gerbe fuligineuse » (AC, p. 144), « *showed a bleeding tooth on a black background and brought to his bruised mind on this baleful day a blissful vision of little wild hyacinths hiding in the woods* » (HS, p. 174) « une dent sanglante sur fond noir, le fit penser ce jour-là aux petites jacinthes sauvages que l'on trouve dans les bois, » (AC, p. 148), « *a pongy poppa* » (HS, p. 191), « un papa qui sent si mauvais » (AC, p. 160), « *The air all round him was trembling, trembling with roars of anger and anguish at the piercing pain of the monstrous massacre .* » (HS, p. 199) « l'air vibrait, autour de lui, des rugissements de colère et de douleur du massacre. » (AC, p. 166), « *and the fringe of fine foam* » (HS, p. 236), « leur frange d'écume fine » (AC, p. 194), « *he stood stock still, transfixed* » (HS, p. 236), « resta sur place, figé » (AC, p. 194). Ce court aperçu montre le travail prosodique à l'œuvre dans la traduction. Souvent absentes de l'original, les suites d'allitérations, d'assonances et de rimes abondent sous la plume de Chapman.

4.3.2. Les répétitions ajoutées

La traduction se démarque aussi notablement de l'original par des ajouts de répétitions qui imprègnent la prose d'une oralité plus prononcée. Mais encore plus pertinent que

l'inscription d'une oralité est le fait que ces répétitions ajoutent une profondeur psychologique aux personnages, et tout particulièrement à Clémentine. Par exemple, lorsqu'elle réfléchit aux dangers qui menacent ses enfants, elle se rassure en pensant que « – Les microbes perdent leur virulence quand ils ont bien bouilli. » (AC, p. 137). La traduction accentue cette obsession en répétant le mot « bouilli » : « *Microbes lose all their malignancy once they've been boiled and boiled and boiled.* » (HS, p. 160). À un autre endroit, alors que les enfants apprennent à leur mère la façon adéquate de pleurer, ceux-ci se font prendre à leur jeu et commencent véritablement à pleurer. Clémentine, affolée, les implore de cesser : « – Mes chéris ! Mais non ! Ce n'est rien, voyons, c'était pour rire ! Enfin, vous me rendez folle ! » (AC, p. 127). La traduction use de répétitions pour accentuer l'hystérie de Clémentine : « *No, no, my darlings ! I was only pretending. Look, it was only a joke. Stop, stop, stop. Otherwise you'll drive me mad !* » (HS, p. 147). Le même procédé est maintenu lorsque Clémentine ressasse les fléaux susceptibles de s'abattre sur ses enfants, « et la fumée les asphyxie – assez [...] » (AC, p. 186), la traduction est plus hystérique « *The smoke chokes them ! Stop it ! Stop it ! Stop it !* » (HS, p. 226). Les répétitions peuvent aussi ajouter une dimension graphique comme dans le passage où les enfants bavent incessamment sur le tapis : « *If you find that it's fun to dribble, then dribble ... dribble ... dribble...* » (HS, p. 145), « – Si ça vous amuse, bavez. » (AC, p. 126). Tels des filets gluants de salive, les mots coulent et se répètent. Finalement, les répétitions, par l'ajout d'une dimension graphique, créent une poéticité : « *the jigsaws of shadow cut between them by its rays, and the leaves, the leaves, the leaves themselves.* » (HS, p. 195), « les puzzles d'ombre découpés par le jour et les feuilles » (AC, p. 163), « *whose hearts swell inside you, fill you until they are all beat, beat, beat...* » (HS, p. 211), « dont le cœur occupe, à l'intérieur, toute la place » (AC, p. 175). Nous avons mentionné dans l'horizon d'écriture que Chapman affectionnait particulièrement le théâtre. De fait, ces ajouts de répétitions semblent donner au roman une théâtralité, soit une oralité et une corporalité, absentes de l'original. Approfondissons maintenant l'analyse en déplaçant

notre foyer d'observation à l'échelle du roman dans son ensemble. Tentons de découvrir ce que cette prosodie particulière a le pouvoir de créer.

4.3.3. La signifiante prosodique

En plus de créer une musicalité et des sonorités différentes, les ajouts de Chapman instaurent une signifiante que seule porte la traduction, participant au rythme tel que défini par Meschonnic, une signifiante que nous qualifions de prosodique. Prenons d'abord un passage de l'original que nous comparerons avec la traduction. La troisième partie du roman s'ouvre ainsi :

Il tombait une pluie fine et pernicieuse, et on toussait. Le jardin coulait, gluant. On voyait à peine la mer, du même gris que le ciel, et dans la baie, la pluie s'inclinait au gré du vent, hachait l'air de biais. (AC, p. 125)

Cette scène fait figure de prélude symbolique à l'enfermement final et cruel des enfants. Comme elle porte une grande signifiante, les mots sont chargés de sens, propres et figurés. *Pernicieux* transmet une notion malsaine aussi bien morale que physique ; le jardin n'est plus beau du tout ; tout est gris, vague ; la pluie « hache » violemment l'air. La traduction va ainsi :

A thin, snivelling, drivelling, driving, persistent, pernicious, rain was falling and everybody had a cough. The garden was waterlogged and swampy. The sea could hardly be distinguished from the equally grey sky. The wind across the bay chopped the air diagonally, sweeping the willowy rain according to its wispy windy will. (HS, p. 144)

Les six adjectifs initiaux (contre deux dans l'original) forment une séquence d'assonances et d'allitérations, mais il est curieux d'y voir figurer deux mots qui n'ont rien à voir avec les propriétés de la pluie : *snivelling* et *drivelling*. En effet, *drivel* signifie laisser couler de la morve ou de la salive et *snivel* est un archaïsme pour « mucus ». En plus de faire le lien avec le « gluant du jardin », ils introduisent le thème central du jeu auquel les enfants, ennuyés par le mauvais temps, s'adonnent dans leur chambre : baver sur le tapis. Chapman a aussi saisi l'occasion de faire un jeu de mots qui ne figure pas dans l'original en ajoutant « *sweeping the willowy* » (*weeping willow*), tout en ajoutant une répétition de *wi* qui transmet le son du vent « *sweeping the willowy rain according to its wispy windy will* ».

Voici un autre exemple où Chapman ajoute des éléments qui ne sont pas dans l'original pour créer une prosodie personnelle : « *'The sea is right on the doorstep, full of seaspiders, scabs, crabs, scallawags and shellable edibles.'* » (HS, p. 149), « – La mer est pourtant très proche, et pleine de crabes, d'arapèdes et de comestibles écailleux. » (AC, p. 129). Contre toute logique apparente, Chapman place encore une fois des noms qui n'ont rien à voir avec ce qui se trouve dans la mer (*scabs* et *scallawags*) ! Seulement, insérés parmi les autres créatures et participant à une prosodie sérielle, ils passent eux aussi pour des animaux marins. Chapman fait fi du sens étymologique des mots pour leur impartir, grâce à leur stricte musicalité et le contexte dans lequel ils figurent, un sens nouveau. Le culminant *shellable edibles* démontre une virtuosité poétique manifeste.

Nous terminons cette section avec une dernière occurrence de signifiante prosodique : « *Octoptember, all ripeness and perfume. The hard black leaves and the prickly thistles of rusty barbed-wires* » (HS, p. 210), « mois d'octobre odorant et mûr, avec les feuilles noires et dures et les ronces en barbelé rouge » (AC, p. 174). Alors que dans l'original, « barbelé » qualifie « ronces », dans la traduction, le fil de fer devient en quelque sorte une plante sur laquelle poussent les chardons épineux.

4.3.4. Le champ de signifiante marine

Le thème de la mer est très présent dans le roman : la maison de Clémentine se dresse sur la falaise bordée par la mer, Angel s'évade en mer, le climat marin fait souvent l'objet de passages réfléchis et poétiques. Subtile dans l'original, le champ de signifiante marine est accentué dans la traduction et de nombreux ajouts exploitent le thème de la mer. En fait, Chapman insiste et revient tellement sur le thème marin qu'il en fait une métaphore globale de l'œuvre. Ainsi, cette signifiante marine surgit de la prosodie personnelle de Chapman, démarquant la traduction de l'original. Par exemple, cette phrase si simple et concise « Jacquemort avait le cœur serré. » (AC, p. 163) est rendue par « *The cockles of Timortis's heart closed their shells tightly and shrivelled up inside.* » (HS, p. 195). Bien que Chapman détruise la concision parlante de l'original, il introduit une référence implicite à l'expression *warm the cockles of one's heart*, centrée sur le thème de la mer.

Dans l'optique de ce nouveau champ de signifiante propre à la traduction, voyons comment Chapman aborde la traduction du double-entendre mère/mer.

'I'll be able to catch fish. I'll be tied to the apron-strings of the tide...'
'Aha ! What a complex, what an oceanic complex you've got !' fulminated Timortis.
'Don't be so commonplace,' said Angel. 'I know your explanations about getting back to the womb. From tide to apron-strings. It all boils down to the same old thing. Get along with you and analyze your natives. This isn't a Maytree Ark that I've built here. I've had my bellyful of mothers.' (HS, p. 119)

– Je prendrai du poisson. La mer suffit à tout.

– Ah ! Vous l'avez, vous, votre complexe, fulmina Jacquemort.

– Soyez pas vulgaire, dit Angel. Je sais, le retour à la mère, la mer, le même tabac.

Allez donc psychanalyser vos abrutis. Les mères, j'en ai ma claque. (AC, p. 110)

Les jeux de mots dont use Chapman sont tissés à même le champ de signifiante marine du roman. Vrai, la concision est perdue, il y a foisonnement évident. Mais ce débordement n'est pas gratuit. Au contraire, il est signifiante. D'abord, le « *tied to the apron-strings of the tide* » annonce cette dépendance à la mer (*tide*), ou à la mère, de l'expression *to be tied to one's mother's apron*. Ensuite, il y a double entendre dans la traduction cette fois-ci avec le « *oceanic complex* » qui peut à la fois signifier un complexe énorme et un complexe lié à la mer. Mais, outre ce véritable travail d'écriture, ce qui démontre une créativité est le « *Maytree Ark* » qui joue sur l'homophonie avec *matriarch*, laissant sous-entendre une dominance maternelle. L'horizon d'écriture de Chapman, en l'occurrence, sa passion pour le *nonsense*, peut expliquer l'aisance qu'il a à traduire des passages qui, à première vue, semblent intraduisibles. En effet, se tenir sur la tête pour observer le monde peut souvent s'avérer utile lorsqu'il s'agit de résoudre des problèmes en apparence insolubles !

Les quelques exemples qui suivent sont aussi marqués d'un foisonnement, mais réitèrent tous le thème de la mer : « *the transparency was washed away like the tide and his melting flesh grew solid again.* » (HS, p. 25), « la transparence disparut et il se solidifia de nouveau. » (AC, p. 42), « *and seaseed for the queer little silver fish.* » (HS, p. 122), « de grains de dix pour les amateurs. » (AC, p. 111), « *foaming with thistledown frogs, holy toads and effervescent water* » (HS, p. 148), « pleins de grenouilles » (AC, p. 129), « *The sea was black, the sky was grey* » (HS, p. 148), « le temps était gris et mouillé » (AC, p. 128), « *in liquid mother-of-pearl* » (HS, p. 191), (rien d'équivalent dans l'original), « *like a legendary knockless monster. Or a water-scorpion. Or a water-spider.* » (HS, p. 136), « comme une notonecte. Ou une nêpe. Ou une araignée. » (AC, p. 122). Ce dernier

exemple, en plus de souligner le caractère aquatique des animaux décrits, instaure un jeu de mots absent de l'original : *knockless monster*, au lieu du bien connu *Loch Ness monster*.

Voici un autre passage où Chapman ajoute des éléments qui riment et qui évoquent la mer alors que l'original est plus concis : « *Timortis looked at it all in careful detail - at all these landscapes, seascapes, goatscapes that he would never see again [...]* » (HS, p. 235), « Jacquemort posait sur tout cela des regards attentifs ; sur tous ces paysages qu'il ne reverrait plus [...] » (AC, p. 193). Outre l'ajout de *seascapes* qui cadre bien dans le champ de signification marine, le fait d'avoir ajouté le mot *goatscape*, inversion de *scapegoat* pour des besoins d'uniformité avec le contexte lexical, n'est pas fortuit du tout puisque Jacquemort contemple le paysage une dernière fois avant de devenir le bouc émissaire du village. Ainsi, non seulement le traducteur joue-t-il avec les mots mais de plus, il construit ses jeux de mots à partir des différents réseaux métaphoriques de l'œuvre.

4.4. Les créations globales

Nous avons vu comment les créations de Chapman participent à une sémantique unique, et nous allons à présent approfondir cette notion de création. Cependant, ce ne sont pas toutes les créations qui donnent une signification particulière à la traduction ; certaines sont fortuites et ne servent en rien la poésie, brisant même le mode de signifier qui survient de la concision du style de l'original. Voyons d'abord les créations « vides » qui ne s'inscrivent pas dans le mode de signifier du roman, pour ensuite se tourner vers celles, plus fécondes, qui portent et emportent le texte vers une sémantique unique.

4.4.1. Les créations « vides »

Nous présentons d'abord quelques exemples où la concision est brisée et rien de plus n'est

ajouté, si ce n'est que le nombre de mots et une certaine lourdeur : « *Timortis frowned deeply for a full minute, hesitated for another of only fifty-nine seconds, and then went back into the dining-room* » (HS, pp. 104-105), « Jacquemort attendit un instant en fronçant le sourcil. Il hésita, puis revint à la salle à manger. » (AC, p. 99), « '*Already six years, three months, five days, two hours and seven minutes that I've been burying myself [...]*' » (HS, p. 178), « Déjà six ans, trois jours et deux heures que je suis venu m'enterrer [...] » (AC, p. 150), « *Phrognollipaws was nestling comfortably between two branches eight feet seven inches above the ground [...]* » (HS, p. 191), « Poirogale, niché confortablement entre deux branches [...] » (AC, p. 160), « *However, in order to stop the kitchen turning into a vale of tears or a wailing wall [...]* » (HS, p. 138), « Cependant, afin d'éviter que sa cuisine ne prît des allures de vallée de larmes, [...] » (AC, p. 123), « *Clementine, in the kitchen, was making all sorts of gorgeous things for them with sugar and milk and spice* » (HS, p. 144), « Clémentine, dans la cuisine, préparait des purées au lait. » (AC, p. 125). Il semble que ces récréations ne fassent que confirmer la foisonnante imagination et la verve sans borne de Chapman. Utilisant l'original comme point de départ, il s'aventure loin, mais peut-être inutilement ?

Toutefois, Chapman ne détruit pas systématiquement le rythme particulier de *L'Arrache-cœur* qui découle, en partie, de la concision du style. Il recrée pour respecter les jeux de mots, il en instaure de nouveaux, il recrée des passages plus ou moins longs. Certes, quelques fois, ses récréations n'ajoutent rien à la signification globale de l'œuvre. Voyons maintenant les passages recréés de toute pièce où Chapman invente, sans souci d'un prétendu respect de l'original ou d'une supposée fidélité, de nouvelles images, de nouvelles métaphores, de nouvelles comparaisons, de nouveaux paysages, et plus simplement encore, de nouveaux mots.

4.4.2. Les néologismes

Entamons cette section avec la traduction des néologismes. Vian aime jouer avec les mots et en créer de nouveaux. *L'Arrache-cœur* abonde en néologismes, et Chapman invente allègrement pour les rendre, ou pour en créer de son cru.

Une portion considérable des néologismes (français et anglais) se rapporte à la flore. Voici une liste partielle de quelques noms de plantes des plus fantaisistes, tous tirés d'un seul passage (page 38 de l'original, page 20 de la traduction) : « *calaïos/amizaltzes* », « *ormandes sauvages/wild powaroses* », « *rêviole lustrée/lustrous dreamrape* », « *garillias crémeux/creamy ginger fenellacas* », « *araucarias/monkeypuzzle trees* », « *des haies de cormarin/hedges of seacrocus* ». Chapman ajoute des variétés dans cette énumération pourtant déjà si foisonnante : *marienbuds*, *straphanging yellowplush*, *ninastangas*, *marazardins*, *green cormorant shag*, *bruinzozos*, *barbed bazabobos*, et *palmy gamboge rays of drunken African cotton suns*. Cette fantaisie marquée pour la flore est présente à l'échelle entière de la traduction. Nous pourrions y voir une manifestation des influences littéraires de Chapman, plus précisément celle d'Edward Lear. En effet, celui-ci, qui avait une prédilection pour la nature, inventa de toutes pièces une botanique délirante¹²⁵. À l'image du père du *nonsense*, Chapman invente à son tour une botanique surréelle.

Ses inventions ne s'arrêtent pas au domaine de la flore. Chapman transforme des verbes et des adverbes : « *adzing away* » (HS, p. 43) pour « tailler la poutre » (AC, p. 56) ; « *circumnambulated* » (HS, p. 78) pour « tournait avec lenteur » (AC, p. 79), « *febrifaciently* » (HS, p. 186) pour « fébrilement » (AC, p. 157). D'autres néologismes relèvent d'une logique tellement absurde que nous ne pouvons nous prononcer ni sur leur souche ni sur leur sens : « *jinkeyed village* » (HS, p. 148), « *belligereligious imagery* »

¹²⁵ Benayoun, *Les dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*, p. 62.

(HS, p. 164), « *hateful hensureness* » (HS, p. 102), « *it's unputtupable* » (HS, p. 110), « *harpsicorkscrewing* » (HS, p. 211).

On pourrait penser que Chapman s'inspire, pour créer de nouveaux mots, de cette tendance typiquement vianesque, mais si l'on considère le contexte plus global dans lequel évolue le traducteur, son rapport au langage et à la littérature, on se rend compte que ses influences excèdent l'œuvre de Vian. Cette tendance à triturer les mots trouve racine dans le *nonsense*, tel qu'exemplifié chez Carroll ou Lear, mais elle est également caractéristique du projet de l'Oulipo et du Collège de 'Pataphysique. Ainsi, cette traduction ne cherche pas à « copier » l'original, jusque dans les mécanismes de construction de néologismes ; elle s'inscrit dans l'horizon d'écriture de Chapman.

4.4.3. Les jeux de mots en tant que principes d'écriture

L'importance des jeux de mots dans la prose vianesque a déjà été soulignée. Cependant, il est pertinent à ce point de distinguer deux catégories de jeux de mots. D'abord, il y a les jeux de mots ponctuels qui ont une fonction ludique, qui sont là pour amuser et qui ne dépendent pas du contexte plus global de l'œuvre pour être compris. La traduction de ce type de jeu de mots est relativement simple puisqu'elle n'a pas une grande incidence sur la symbolique plus globale de l'œuvre. Dans l'énumération de la phrase « À la charpente affaissée pendaient des objets divers, des vieilles lames de scie, une souris verte, des instruments en mauvais état, des serre-joints, tout un bric-à-brac » (AC, p. 49), Vian insère une souris verte, jouant sur la double acception du mot souris. La traduction en fait de même, avec un lexique et des expressions différents : « *From the overloaded and sagging roof timbers hung various objects such as old saw blades, dislocated jack planes of all trades, damaged tools, broken vices, chipped chisels and a whole load of junk.* » (HS, p. 34). Ainsi, Chapman prend comme patron l'original pour construire un jeu de mots, lequel

sert la même fonction ludique.

Passons outre les jeux de mots ponctuels qui parsèment *L'Arrache-cœur* pour examiner la deuxième catégorie, les jeux de mots qui forment un système d'écriture. Jacqueline Henry nous informe que la contrainte associée à la traduction des jeux de mots qui constituent en eux-mêmes le principe du texte est plus grande mais que « le traducteur jouit aussi d'une plus grande liberté dans la recherche d'une équivalence, car [...] la multiplicité des astuces verbales peut permettre des déplacements et des compensations d'un point du texte à un autre »¹²⁶. Ainsi, là où l'original offre un jeu de mots, le traducteur n'est pas tenu de le reproduire au même endroit. Tout ce qui importe est qu'il respecte la fonction du principe d'écriture que remplissent les jeux de mots dans l'œuvre globale. Voyons quelques cas de ce phénomène. Dans les répliques du maréchal-ferrant, Vian joue avec les mots : « maréchala le ferrant » (AC, p. 112), « ferranta le maréchal » (AC, p. 113). Alors que la traduction de ce passage précis ne reproduit pas le patron, Chapman joue sur les possibilités offertes par *blacksmith* dans un autre passage où l'original ne contient pas de trace de ce jeu : « *'Morning,' replied the smith, blackly. [...] 'Whoa there !' the smith's black voice called [...]* » (HS, p. 92). Ces jeux verbaux prennent toute leur signification du contexte dans lequel ils se trouvent. En effet, la forge du maréchal-ferrant est un endroit obscur et étouffant : « *The blacksmith emerged from the black hole [...] Timortis coughed in the sudden obscurity [...] It was extremely dark inside* » (HS, pp. 92-93).

Chapman reprend encore ce patron lors de la foire aux vieux, bien qu'il n'y ait pas de jeu de mots dans l'original. Le jeu se base sur le nom (inventé par Chapman) de l'homme qui tient la foire, *Gerry Mander*, et s'inspire du modèle de jeu décrit ci-dessus : « *mandered Gerry* » (HS, p. 31), « *gerried Mander* » (HS, p. 31), et débordant de la contrainte apparente, ajoute « *in a voice full of merry danger* » (HS, p. 31), pour le plaisir de la rime.

¹²⁶ Jacqueline Henry. *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 55.

La création ne s'arrête toutefois pas là. Dans le même passage, Chapman rend le titre « maquignon municipal » par un néologisme, *municipal knacketeer*, élargissant du coup ses possibilités de jeu. Ainsi, il ajoute « *agreed the knacketeer municipally* » (HS, p. 31), « *mandered on the gerryteer* » (HS, p. 32) et « *manderknacked Gerry* » (HS, p. 33). De plus, il est intéressant de noter l'intertextualité de la racine du néologisme *knacketeer*, de *knacker* qui signifie « équarrisseur » et non « maquignon ». Doit-on y voir un lien avec la pièce qui rendit Vian célèbre auprès des pataphysiciens, *l'Équarrissage pour tous* ? D'ailleurs, dans un autre passage où le petit apprenti semble tomber raide mort, Vian écrit : « [...] le petit apprenti laissa tomber sa hachette et s'affala, le nez en avant, sur le tronc de chêne qu'il équarrissait. » (AC, p. 50). Pris dans ce réseau sémantique de la mort et de la morbidité, le verbe « équarrir » transmet davantage l'idée d'équarrissage des animaux, donc d'abattage et de dépeçage, que celui d'équarrissage d'un bloc de bois, idée que la traduction reprend en rendant ainsi le passage : « [...] *the little apprentice let his hatchet drop and fell prostrate, face forward, on the oak trunk that he had been knacking.* » (HS, p. 36). Hors contexte, l'usage du verbe *knacker* est inapproprié. Ce n'est que pris dans ce réseau sémantique de la mort et de la morbidité que le verbe trouve son sens particulier, sa signification.

4.4.4. Les références intertextuelles

L'exemple de la signification d'un mot (équarrissage) qui renvoie à une autre œuvre de Vian nous conduit au thème de l'intertextualité. Ce concept, forgé par Julia Kristeva¹²⁷, fait référence aux relations qui lient les différents énoncés littéraires, témoignant des rapports que l'œuvre entretient avec d'autres textes. Dans le cas à l'étude, l'intertextualité survient de la traduction. Elle prend comme cible les autres romans de Vian et l'entourage littéraire pataphysique.

¹²⁷ Julia Kristeva. *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 35.

Un premier ajout de Chapman fait clairement référence au cher ami de Vian, l'oulipien et pataphysicien Raymond Queneau : « – *That's not why I came, she pointed out. I don't mind doing our other exercices, but I don't care for your exercices in style.* » (HS, pp. 109-110), « – Je ne suis pas venue pour ça, observa-t-elle. Je veux bien le truc, mais pas causer. » (AC, p. 102). Chapman introduit une référence au livre de Queneau, *Exercices de style*, traduit *Exercices in Style* par Barbara Wright.

Il y a également dans la traduction quelques détails qui évoquent d'autres œuvres de Vian. Chapman, avant de traduire *L'Arrache-cœur*, a traduit *L'Écume des jours* (*Froth on the Daydream*), et des réminiscences sont à trouver dans sa traduction : « *water was boiling, rising to the rim in a froth that was immediately whisked away like a daydream* » (HS, p. 29), « *to be walking on the calm water in the midst of a daydreaming wreath of foam* » (HS, p. 136), « *with arpeggios and clavicocktails of castanets* » (HS, p. 211). Dans *L'Herbe Rouge*, le protagoniste se nomme Saphir Lazuli, et sous la plume de Chapman, le bleu de cobalt des limaces devient un « *lapis lazuli blue* » (HS, p. 191)... Absentes de l'original, ces subtilités indiquent la volonté de Chapman de faire passer « le plus de Vian possible » dans un seul roman, d'accomplir une sorte de translation littéraire.

D'autres ajouts sont motivés par l'extrême dévouement que Chapman portait à la 'pataphysique. Ainsi, la « vieille voiture solide, carrossée en canadienne » (AC, p. 55) d'Angel devient-elle « *a tough old Pata-Morgana-Lafayette convertible moke-truck* » (HS, p. 42), le « cierge éternel » (AC, p. 142) se transforme-t-il en « *green candle* » (HS, p. 166), titre d'un recueil d'Alfred Jarry, le « merdre » (AC, p. 45) du *Roi Ubu* également de Jarry, devient-il un incompréhensible « *pschittr* » (HS, p. 29). Pour apprécier ce néologisme catastrophique, des plus pataphysiques d'ailleurs, il faut bien sûr connaître le « merdre » de Jarry et la dissertation extensive que Chapman avait un jour faite sur les

possibles traductions de ce mot emblématique de la 'pataphysique. Enfin, Chapman, homme de théâtre et éminent shakespearien traduit étrangement « Son lit. Son lit, tout de suite. » (AC, p. 159) par « *Her bed. Her kingdom for her bed. She'd have to lie down. Straight away.* » (HS, p. 189) On ne peut manquer d'y voir une allusion à la célèbre réplique de la pièce *Richard III* « *A horse, a horse, my kingdom for a horse!* ».

4.4.5. Les créations pour une sémantique unique

Cette dernière section analysera la création de passages plus importants. La traduction de ces passages a ceci de particulier qu'elle développe des images et des métaphores présentes sous forme embryonnaire dans l'original. Voyons deux passages où la création d'images et de métaphores est révélatrice d'un travail poétique sur les chaînes de signifiants. Dans le premier passage, Jacquemort, rebuté et découragé par Culblanc qui, au lieu de répondre à ses questions psychanalytiques, s'obstine à se livrer à des séances sexuelles des plus bestiales, flaire l'odeur de la fille pour se calmer :

Jacquemort se fatiguait de ce mutisme épuisant, et il fallait l'odeur de ses mains, l'odeur du sexe de cette fille, pour le consoler de n'avoir pu tirer d'elle que des réponses vagues à des questions précises. (AC, p. 91)

La traduction est marquée d'un important foisonnement qui puise néanmoins dans la substance même du roman, qui en exploite ses thèmes périphériques :

Timortis was bored with this exhausting and exhaustive mutism, and needed the perfume of the girl, gathered in the young undergrowth of the dewy jungle that he had been exploring between her thighs and that still lingered on his hands, to console him for having been unable to drag anything more out of her than

hopelessly vague responses to his mercilessly precise questions. (HS, p. 94)

D'abord, Chapman, fidèle à lui-même, insère les couples « *exhausting and exhaustive* » et « *hopelessly* » et « *mercilessly* » qui participent à sa prosodie personnelle. Ensuite, il insiste sur les traits particuliers de chaque personnage : la bonne est jeune (« *young undergrowth* ») et obstinément fermée (« *hopelessly vague responses* ») ; l'obsession sexuelle de Jacquemort est amplifiée par le long passage explicite « *gathered in the young undergrowth of the dewy jungle that he had been exploring between her thighs* », et sa froide implacabilité est suggérée par l'adverbe « *mercilessly* ». Bref, ces traits de caractère, bien qu'ajoutés de toutes pièces dans la traduction, s'appliquent quand même très bien aux personnages.

Exploitant encore la dynamique entre Jacquemort et Culblanc, voici un autre passage où la traduction crée sa propre symbolique. Jacquemort, après une autre séance sexuelle avec la bonne, se couche dans son lit, fatigué et tourmenté. Il entend à l'étage la bonne se coucher : « Lointains s'apaisèrent les petits grincements du sommier de la nurse qui se couchait pleine. » (AC, p. 76). Il ferme les yeux sur ses « rétines lacérées par les lanières rêches de visions insolites. » (AC, p. 76). La traduction apporte des images nouvelles : « *In another part of the house the chirruping mechanical birds of the exhausted nurse's bedsprings slowly sank behind their lockgates into the silent cages of sleep.* » (HS, p. 71). Les « petits grincements du sommier » se transforment en échos de pépiements d'oiseaux mécaniques, l'adjectif mécanique pouvant faire allusion à l'aspect machinal de leurs rapports sexuels. L'ajout du mot *silent*, en plus d'instaurer un contraste avec le *chirruping*, réitère le mutisme de la bonne. Ainsi, la brutalité vicieuse de leurs rapports est réitérée puisque Jacquemort ferme les yeux sur des pupilles « *lacerated by the vicious brutality of so many unaccustomed sights.* » (HS, p. 71).

Pour terminer notre analyse, examinons un passage perçu par Chapman comme étant une sorte de parabole à la vie de Vian et voyons comment cette intimité l'incite à s'inscrire profondément dans l'acte d'écriture qu'est la traduction. Jacquemort y fait une description mentale du vol des malinettes, petits oiseaux imaginaires des plus fragiles. Chapman a un jour énoncé que « les battements du cœur palpitant de l'écrivain lui-même sont décrits dans un chapitre comme le vol migratoire d'une race d'oiseaux immatériels »¹²⁸. Le passage se lit comme suit :

Curious, their habit of singing together in single, thumping, fluttering and seemingly electronic chords. The leaders of the valentinian flight formation took the base on tympani and drums, those at the sides and in the middle were on cellos and violas, and the following chorus came in equally with the woodwind and brass - any harpsicorkscrewing stragglers chancing a few subtle, if diminished, harmonic embroideries and embellishments with arpeggios and clavicocktails of castanets. They all started and stopped together at the same moment, although the intervals between the chords were strangely irregular. (HS, p. 210-11)

Curieuse cette habitude de chanter en accords : les oiseaux de pointe donnaient la basse, ceux du milieu, la tonique, les autres se répartissaient également la dominante et la sensible, et quelques-uns se risquaient à des enrichissements plus subtils, voire diminués. Tous attaquaient et s'arrêtaient à la même seconde à intervalles pourtant irréguliers. (AC, p. 220)

Chapman a transformé le chant des malinettes en véritable concerto dans lequel les instruments, réels ou imaginaires, se succèdent et se chevauchent dans une dynamique électronique singulière. Il ajoute les adjectifs *thumping* et *fluttering* qui, en plus de

¹²⁸ Chapman, « Archives : sur Boris Vian », pp. 90-91.

qualifier les accords, peuvent aussi faire référence à des particularités cardiaques. *Thumping* peut en effet signifier « taper sur un instrument » ou « battre en cadence » comme il peut aussi vouloir dire « battre la chamade », tel un cœur affolé (« *thumping beat of a heart* »). *Fluttering* peut qualifier l'oscillation ou la vibration nerveuse d'une note de musique ; il peut faire référence à la légèreté et la rapidité du vol des malinettes ; il peut aussi qualifier des pulsations cardiaques faibles et irrégulières¹²⁹. On voit clairement comment le traducteur compare le vol de malinettes aux battements du cœur (malade) de Vian. L'ajout de l'adjectif *valentinian* pour qualifier la volée d'oiseaux confirme cette insistance sur cet organe de l'affectivité et des sentiments. D'ailleurs, un peu plus loin dans le chapitre, lorsque Vian fait une description de l'aspect des courbes aériennes décrites par les malinettes, les comparant à « la courbe affectueuse que l'on nomme cardioïde » (AC, p. 176), Chapman écrit « *the lover's cardioid cardiograph - a graph in the shape of a heart.* » (HS, p. 212), insistant de plus belle sur l'organe cardiaque.

4.5. Synthèse

À la lueur des passages analysés, il est clair que l'acte du traduire chez Chapman est porté avant tout par une créativité sans limites. Nous avons vu que le traducteur rend certains passages de façon littérale, mais dans l'ensemble, sa pratique se situe bien au-delà du mot à mot : il instaure ses propres jeux de mots, ponctuels ou globaux, il ajoute des répétitions, il développe une prosodie bien particulière, il fait émerger des significances nouvelles, il façonne des néologismes inédits, il insère des références intertextuelles... Toutes ces stratégies traductives donnent à la prose du texte traduit une authenticité et une originalité qui, selon nous, sont tributaires de la subjectivité du traducteur, subjectivité balisée par deux notions importantes ; d'une part, une position traductive qui dicte clairement ses

¹²⁹ Il est intéressant de remarquer l'usage, par Vian lui-même dans une des lettres qu'il a écrites à Chapman du mot *fluttering* : « *I had a bad time taking care of a fluttering heart* » (tiré du recueil *Boris Vian's Letters to Stanley Chapman r.*). Plus de raison de supposer le jeu sur la polysémie de ce mot.

intentions et la visée qu'il tente atteindre, et d'autre part, un horizon d'écriture qui lui impose une systématique, ou plutôt une cohérence dans ses choix traductifs. En fait, il serait à ce stade plus juste de parler de mode d'écriture que de choix traductifs puisqu'en s'inscrivant comme il le fait dans l'acte traductif, Chapman instaure son propre mouvement de la parole dans l'écriture, il y a inscrit un rythme. De plus, son inclination pour la poésie et le théâtre ne fait qu'accentuer ce *mouvement de la parole* en ce sens que Chapman, sensible à la corporalité du langage, met celle-ci en avant-plan dans son écriture. Ainsi, nous pouvons confirmer ce que nous avons déjà énoncé dans la synthèse de la section précédente : sa traduction n'est pas portée par le sens de l'original. En inventant son propre mode de signifier, elle porte son propre sens. Le traducteur invente, au même titre que l'écrivain, et les nombreux exemples apportés corroborent fermement la créativité dont a usé Chapman dans son mode de réalisation de la traduction. Meschonnic nous rappelle que « plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte [...] dans un autre temps et une autre langue, en faire un texte »¹³⁰. Selon la terminologie bermanienne, *faire texte* assure la poéticité d'une traduction. Dans cette optique, on peut croire que Chapman reste fidèle à son projet de traduction, qu'il réitère dans le passage suivant :

Pour qu'un tel livre puisse susciter d'un lecteur anglais des réactions analogues à celles d'un Français, il lui faut une traduction poétique, et c'est celle qui a été faite, plutôt qu'une traduction mot à mot (sic). Boris Vian, lui-même traducteur, l'aurait bien compris¹³¹.

Ce qui est remarquable dans cette citation n'est pas le fait que Chapman se soit donné pour tâche d'accomplir une traduction poétique, visée réussie selon notre analyse, mais plutôt,

¹³⁰ Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 27.

¹³¹ Chapman, « Archives : sur Boris Vian », p. 91.

qu'il croit que Boris Vian « l'aurait bien compris ». Outre son souci d'écrire un livre comme s'il avait été écrit pour la première fois en anglais, donc d'écrire une œuvre originale, Chapman cherche particulièrement à rendre justice à l'homme qu'était Vian, un homme avec qui il aura échangé une éphémère correspondance, un homme qu'il aura admiré jusqu'à sa mort, un pataphysicien des plus remarquables.

Conclusion

Nous n'avons pu, dans un travail d'une envergure si modeste, explorer toutes les dimensions psychologiques, sociales et poétiques de *L'Arrache-cœur*. Nous nous sommes concentrée sur ce que nous avons jugé le plus pertinent, selon nos intérêts personnels, selon notre lecture-analyse, comme aurait pu dire Meschonnic. Nous n'avons pas abordé la dimension religieuse qui met en scène le curé exalté, ses messes anarchiques et ses entretiens joviaux avec Jacquemort. Nous n'avons pas parlé de La Gloire, personnage discret mais combien important dans ses fonctions expiatoires qui revêtent une signifiante sociale. Nous n'avons pas fait mention du gouffre qui sépare les femmes des hommes. Nous avons légèrement abordé la fatalité de l'existence, mais il aurait été intéressant de l'approfondir. En effet, Vian n'a pas écrit un roman moraliste, mais *L'Arrache-cœur* comporte néanmoins une réflexion sociale noire et lucide, comme tranchée au rasoir : « On ne reste pas parce qu'on aime certaines personnes ; on s'en va parce qu'on en déteste d'autres. Il n'y a que le moche qui vous fasse agir. On est lâche. » (AC, p. 120). De même, nous n'avons pas analysé la dimension temporelle ; le temps semble élastique et coule étrangement dans *L'Arrache-cœur*. Nonobstant, nous avons efficacement tracé les contours de la marque originelle de cette écriture qui est « certifiée par une éthique des contrastes et par la place accordée à la critique jubilatoire de la langue dans les jeux de mots »¹³².

En plus de la dense complexité de l'original, la traduction bourgeoise de nouvelles ramifications : le projet d'une analyse exhaustive verse dans un certain idéalisme. Cependant, nous espérons que la critique de la traduction que nous avons entreprise éclaire non seulement les enjeux qui ont dicté le projet de Chapman, mais également, ceux qui sous-tendent toute traduction. Au cœur de ces enjeux figure l'indissolubilité de la forme et

¹³² Mitura, *L'écriture vianesque : traduction de la prose*, p. 233.

du contenu, qui est la conséquence même de l'inscription d'un sujet, auteur ou traducteur, dans l'acte d'écriture, original ou traduction. Comme la prose vianesque pousse à son paroxysme ce continu entre la forme et le contenu, nous croyons que la critique de la traduction de *L'Arrache-cœur* est pertinente, tant pour la traductologique que pour la poétique.

Que dire du rapport qu'entretient la traduction avec l'original, son éthicité ? Car s'il est vrai que la traduction de Chapman est extrêmement libre, au sens établi plus tôt, nous commettrions une grave erreur en déclarant que les libertés du traducteur compromettent la « fidélité » de sa traduction. Michel Ballard nous rappelle que « c'est par l'utilisation naturelle de la langue maternelle que l'on accomplit d'instinct dans une autre langue l'acte de création qui correspond à l'intention de signifier de l'auteur et dont on a une trace dans le texte de départ »¹³³. C'est donc le souci de respecter « l'intention de signifier » de Vian qui motive la créativité de Chapman. Or, les traces de l'« intention de signifier » de l'auteur laissées dans le texte de départ ne sont surtout pas à trouver exclusivement au niveau linguistique ; puisque l'intention de signifier naît de la vision unique qu'un auteur a du langage et du monde qui l'entoure, les traces se manifestent plus globalement dans la poétique d'un texte. Ici apparaît toute la pertinence d'avoir établi un fort lien de parenté intellectuelle entre Vian et Chapman. Puisque ce dernier partageait avec Vian une certaine vision (pataphysique) du monde et du langage, il est raisonnable de supposer qu'il avait pour la poétique de Vian une sensibilité aiguë. En fait, nous croyons, peut-être à tort, que cette sensibilité découle directement du fait que la poétique de Vian était en quelque sorte aussi la sienne. Ainsi, la prose singulière de Vian l'a invité, ou du moins incité, à passer à l'acte d'écriture, lequel trouve sa source et se déploie dans l'acte du traduire. Nous pouvons conclure d'une telle situation que l'œuvre est réellement au service de la traduction.

¹³³ Michel Ballard. « Créativité et traduction », *Target*, vol. 9, n° 1, 1997, p. 91.

Les deux hommes aimaient jouer avec les mots pour les affranchir des cadres restreints qu'imposent les définitions. Ils opposaient tous deux les mots conçus en tant qu'*êtres* aux mots conçus en tant que *fonctions* toujours susceptibles de variations. Sur cette idée de variations, il aurait été intéressant de développer dans le présent travail la notion de contraintes promue par l'Oulipo et l'Outrapo, commissions du Collège de 'Pataphysique dans lesquelles Chapman s'est investi, et de voir à quel point celui-ci les a mises à profit dans l'acte traductif. Car s'il ne fait aucun doute que Chapman est parvenu à insuffler à sa traduction une poéticité, son éthicité reste plus complexe à saisir puisqu'elle semble reposer en grande partie sur des principes d'écriture qui surpassent la simple prose vianesque, à savoir, les contraintes d'écriture de l'Oulipo et de l'Outrapo. Nous avons mentionné lors de l'analyse de la prose vianesque que les mots et les phrases, loin de former les briques qui servent à l'échafaudage de l'œuvre, forment plutôt les contraintes à l'intérieur desquelles devient possible la découverte de l'univers romanesque. Lors de la traduction de ces contraintes, « plus le traducteur s'éloigne de la littéralité, plus il prend donc de liberté ; toutefois, celle-ci ne réside pas dans l'absence de contrainte, mais dans le choix de la contrainte »¹³⁴. Ainsi, la créativité de Chapman se déploie à l'intérieur des cadres qu'il a choisis comme formant ses propres contraintes : ajouts d'allitérations, de rimes, d'assonances, de répétitions, d'éléments intertextuels, de jeux de mots... L'éthique de la traduction de Chapman est donc à mesurer à l'aune des principes d'écriture oulipiens et outrapiens, principes qui sont très voisins de l'écriture proprement vianesque. Mais puisque nous n'avons pas abordé dans notre travail ce concept de contraintes, sa pertinence ayant émergé à l'issue de l'analyse nous nous contenterons d'énoncer ceci : la créativité de Chapman se manifeste dans les contraintes que représentent, d'une part, le mode de signifier unique de *L'Arrache-cœur*, ce que *fait* le langage, et d'autre part, le désir de faire comme si le texte avait été directement écrit en anglais. Mais comme Chapman a souvent

¹³⁴ Isabelle Collombat. « L'Oulipo du traducteur », *Semen*, vol. 19, 2005, p. 6.

lui-même déploré cette idée de contraintes, et qu'il avait une telle tendance à les transformer en potentialités, il serait plus juste d'affirmer, en conclusion, que l'écriture vianesque, en plus de l'avoir invité à « traduire-écrire », lui a permis de déployer une créativité personnelle pour produire une traduction toute tissée de potentialités.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Vian, Boris. *Boris Vian's Letters to Stanley Chapman r.*, London, London Institute of 'Pataphysics, 2009.

---. *Heartsnatcher*. Traduit par Stanley Chapman. Champaign, Dalkey Archive Press, (édition originale en 1968), 2009.

---. *L'Arrache-cœur*, Paris, Librairie Générale Française, (édition originale en 1953), 2011.

CORPUS SECONDAIRE

Critique vianesque, Oulipo et 'Pataphysique

Arnaud, Noël. « Boris Vian et la 'pataphysique », dans Noël Arnaud, Henri Baudin et Jenny H. Batlay (dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy vol. 2*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1977, pp. 385-402.

---. « Humour ? Pataphysique ? Rigolade ? », dans Marc Lapprand (dir.), *Trois fous du langage : Vian, Queneau, Prévert : actes du colloque Vian-Queneau-Prévert Université de Victoria (Canada)*, Nancy, Presses Universitaires Nancy, 1992, pp. 19-36.

---. *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1976.

Batlay, Jenny H. « Les jeux de mots et de l'art dans Rock-Monsieur », dans Noël Arnaud, Henri Baudin et Jenny H. Batlay (dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy vol. 2*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1977, pp. 239-274.

Baudin, Henri. *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

- Benayoun, Robert. *Les dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Seuil, 1984.
- Bens, Jacques. « Postface. Un langage-univers », dans *L'Arrache-cœur*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1963, pp. 175-184.
- Boggio, Philippe. « Rêves et irrévérence », dans *Le Monde Hors Série : Boris Vian un génie d'avance*, Paris, Société éditrice du Monde, 2013, 122 p.
- Carassus, Émilien. « L'Arrache-cœur », dans Noël Arnaud, Henri Baudin et Jenny H. Batlay (dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy vol. 1*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1977, pp. 407-424.
- Chapman, Stanley. « Archives : sur Boris Vian », *Viridis Candela : Le correspondancier du Collège de 'Pataphysique*, vol. 23, 2013, pp. 85-95.
- . « L'Outrapiste », *Viridis Candela : Le correspondancier du Collège de 'Pataphysique*, vol. 23, 2013, pp. 47-55.
- . « A Few Letters from Boris Vian », dans *Boris Vian's Letters to Stanley Chapman r.*, London, London Institute of 'Pataphysics, 2009.
- . « One Step Back in the Time Machine », dans *'Pataphysics, What's That ?*, London, London Institute of 'Pataphysics, 2006, pp. 5-7.
- Clancier, Anne. « Du fantastique chez Queneau et Vian », dans Marc Lapprand (dir.), *Trois fous du langage : Vian, Queneau, Prévert : actes du colloque Vian-Queneau-Prévert Université de Victoria (Canada)* Nancy, Presses Universitaires Nancy, 1992, pp. 203-227.
- Collombat, Isabelle. « L'Oulipo du traducteur », *Semen*, vol. 19, 2005, pp. 1-14.
- Galerie de l'UQAM et Collège de 'pataphysique. *La 'Pataphysique d'Alfred Jarry au Collège de 'pataphysique*, Montréal, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, 1989.
- Jarry, Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, édité par Sylvain Goudemare, Paris, Cartouche, Collection Collège de 'Pataphysique, 2004.

- Lapprand, Marc. « Avant-propos », dans Marc Lapprand (dir.), *Trois fous du langage : Vian, Queneau, Prévert : actes du colloque Vian-Queneau-Prévert Université de Victoria (Canada)* Nancy, Presses Universitaires Nancy, 1992, pp. 13-17.
- Le Lionnais, François. « Postface », dans *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- Mitura, Magdalena. *L'écriture vianesque : traduction de la prose*, Oxford, Publications Universitaires Européennes, Peter Lang, 2008.
- Pestureau, Gilbert. « Préface », dans *L'Arrache-cœur*, Paris, Librairie Générale Française, 2011, pp. 7-12.
- Petitfaux, Dominique. « Le Chenapan du Collège », *Viridis Candela : Le correspondancier du Collège de 'Pataphysique*, vol. 23, 2013, pp. 7-30.
- Queneau, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- Sturrock, John. « Introduction », dans *Heartsnatcher*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2009.
- Vian, Boris et Guy Laforet. *Traité de civisme par Boris Vian : Présentations, notes et commentaires de Guy Laforet*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- Von Bariter, Milie. « Le bâtisseur de théâtres », *Viridis Candela : Le correspondancier du Collège de 'Pataphysique*, vol. 23, 2013, pp. 67-70.

Linguistique, poétique et traductologie

- Ballard, Michel. « Créativité et traduction », *Target*, vol. 9, n° 1, 1997, pp. 85-110.
- Benveniste, Émile. *Dernières leçons : Collège de France, 1968 et 1969*, Paris, Gallimard, Seuil, Hautes études, 2012.
- . *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 2, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1974.
- . *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 1, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1966.

- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1995.
- . *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris, Seuil, 1999 (édition originale en 1985).
- Delisle, Jean. « L'évaluation des traductions par l'historien », *Meta*, vol. 46, n° 2, 2001, pp. 209-226.
- Henry, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- Kristeva, Julia. « Préface. Émile Benveniste, un linguiste qui ne dit ni ne cache, mais signifie », dans Jean-Claude Coquet ; Irène Fenoglio (dir.), *Dernières leçons : Collège de France, 1968 et 1969*, Paris, Gallimard, Seuil, Hautes études, 2012, pp. 13-40.
- . *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- . *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- . « La force dans le langage », dans Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons (dir.), *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 9-19.
- . « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, sur la tâche de l'écrivain de l'histoire », dans Antoine Berman (dir.), *Les tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, pp. 181-229.
- . *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- . *Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture : poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, Chemin, 1970.
- . *Pour la poétique III : une parole écriture*, Paris, Gallimard, Chemin, 1973.
- . « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue Française*, n°56, 1982, pp. 6-23.

Michon, Pascal. « Poétique restreinte, poétique généralisée », dans Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons (dir.), *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 23-37.

Wright, Barbara. « Translating Queneau », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 17, n° 3, 1997, pp. 75-7

