

## Traduire la/les voix d'Icelander

**Audrey Coussy**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/466>

DOI : [10.4000/lcc.466](https://doi.org/10.4000/lcc.466)

ISSN : 2430-4247

**Éditeur**

Université Aix-Marseille (AMU)

**Référence électronique**

Audrey Coussy, « Traduire la/les voix d'Icelander », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/466> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.466>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

---

# Traduire la/les voix d'Icelander

Audrey Coussy

---

- 1 *Icelander*, premier roman de l'auteur américain Dustin Long, raconte l'enquête menée par Notre Héroïne, fille de la célèbre et regrettée détective Emily Bean, pour retrouver le meurtrier de son amie Shirley MacGuffin. Elle se retrouve impliquée bien malgré elle alors qu'elle évolue parmi une myriade de personnages qui, loin de se contenter de leur statut de "secondaires", envahissent l'espace narratif au risque de noyer la voix de l'héroïne. Sa quête est autant policière que personnelle, alors qu'elle travaille à s'affirmer au fil des pages. Comment se faire entendre face à l'autre ? L'affirmation de soi passe par la langue : « le rapport à soi, à la pensée, aux autres, passe et repasse sans cesse par le langage » (Meschonnic, 2007, 20). Le roman lui aussi affirme son identité à travers ces multiples personnages, sur un ton comique et doux-amer. Il revient alors au traducteur de faire parler ces voix dans la langue d'arrivée, de faire entendre leur poétique aussi bien dans le discours direct qu'indirect, pour permettre au personnage principal et à l'œuvre dans son ensemble de retrouver leur poétique en français. Nous entendons poétique selon la définition de Meschonnic : « elle englobe tout ce qu'on peut appeler arts du langage. En ce sens un roman n'est un roman que s'il a du poème en lui » (28).
- 2 C'est en nous basant sur notre démarche de traduction, notre « négociation »<sup>1</sup> entre l'œuvre originale et l'œuvre traduite, que nous proposons d'aborder ces questions d'identité à travers le prisme de l'oralité et de l'altérité. Nous verrons dans un premier temps comment le caractère forcé de leurs voix est indicateur du lien entre trois personnages, avant de voir à travers l'exemple de Prescott que l'oralité peut se perdre dans l'altérité. Nous nous pencherons ensuite sur l'étrangeté de la voix de Blaise qui vient montrer un rapport de conflit permanent avec la langue, et nous concluons sur sa femme, Shirley, qui impose sa voix au-delà de la mort.

## 1. L'oralité forcée au centre de l'identité : Angus, Leshio et Lorenz

- 3 La première chose qui lie ces trois personnalités bien différentes, c'est Shirley MacGuffin. Angus O'Malvins était considéré par Shirley « comme une sorte de mentor, bien qu'elle n'ait jamais eu la témérité de lui faire lire ses écrits » (Long, 2010, 68) ; Philip Leshio était l'agent littéraire de Shirley (97) ; quant au Dr Michael Lorenz, il explique que Shirley lui « avait demandé une fois de l'aide pour un des projets sur lesquels elle travaillait durant les derniers jours de sa vie » (42). Ce lien est par ailleurs concrétisé par leur projet commun de soirée en l'honneur de Shirley comme l'annonce Leshio p. 64<sup>2</sup>, soirée qui ouvre la dernière partie du roman et révélera au lecteur à quel point les identités de ces personnages s'entrelacent. Ne pas prêter attention aux indices disséminés dans le texte, tels que la récurrence des termes « malice » et « sourire malicieux » qui tour à tour s'appliquent à Leshio (64), Lorenz (41) et Angus (189), ce serait faire passer à la trappe un des niveaux de lecture qui font la richesse de ce récit.
- 4 Autre point commun entre eux : une personnalité imposante, si imposante même qu'elle en frôle la caricature. Pour Lorenz, elle s'illustre moins par l'oralité que par l'apparence, qui tient du grotesque : « Il était vêtu de manière assez ridicule, pensa Notre Héroïne (pantalons orange et veste verte), et en parlant il jouait avec une grosse bague voyante qui ornait sa main droite » (41), sans oublier le « nez bulbeux » dont il est affublé. Dustin Long transfère l'accent ici sur les particularités physiques de Lorenz afin de faire écho à celles, orales, de Leshio et Angus ; Lorenz apparaît en personne dans le texte le temps de quatre pages en tout et pour tout, mais il est fait mention trois fois de son « nez » (41, 43, 44) et trois fois de sa bague (41, 42, 44) qualifiée d'« absurde » (44) par Baxter. Ces effets de répétition soulignent une fois de plus sa forte personnalité, ainsi que l'aspect étudié de sa performance. Sa voix ne se fait remarquer que par son caractère insistant ; il enchaîne les questions, utilise des modaux d'obligation et la présence d'italiques (« mais elle était votre amie », 43), sans oublier l'action elle-même qui est explicitement mentionnée<sup>3</sup>.
- 5 Les choses se compliquent un peu avec le personnage de Leshio car son oralité joue sur une référence culturelle bien précise. Lors de la première apparition du personnage, elle est caractérisée en anglais de « Oxonian » (Long, 2006, 67), terme qui désigne un membre, passé ou présent, de l'université d'Oxford ainsi qu'un habitant de la ville d'Oxford. Le ton et le vocabulaire que Leshio emploie sont la seule trace de cette origine, car aucun autre indice ne vient la confirmer : « Notre Héroïne savait qu'il résidait et travaillait à New Uruk City. Elle n'avait jamais pu déterminer s'il était vraiment lié de près ou de loin à Oxford » (Long, 2010, 63). L'identité de Leshio découle donc directement de son oralité, et c'est elle qui pose problème au traducteur : comment retranscrire en français un accent spécifiquement anglais ? On touche ici au domaine du culturel. On fait alors appel aux attentes et préconceptions du lectorat d'arrivée pour mieux faire passer l'humour et le caractère forcé de cette voix, qui a un impact direct sur l'intrigue. À partir du discours de Leshio, on se fait le portrait d'un universitaire bon-enfant mais pédant, se montrant assez familier avec ses interlocuteurs et utilisant un langage faussement décontracté. Ceci apparaît tout particulièrement dans cet échange entre les détectives Wible & Pacheco (retranscrit de leur point de vue) et Leshio :

<p>“Egad! You fellows nearly frightened the dickens out of me!” (...)</p> <p>“Right ho.” He grinned at us maliciously. “And you’re those chaps who made such a botch of the Bean-Ymirsons’s L’anse aux Meadows case, yes?” (Long, 2006, 102-3)</p>	<p>« Saperlipopette ! Chers amis, vous m’avez presque fichu le trouillomètre à zéro ! » (...)</p> <p>- Dans le mille, répondit-il en nous adressant un sourire malicieux. Et vous êtes ces gentlemen qui ont fait un travail de cochon lors de l’affaire de L’Anse aux Meadows des Bean-Ymirson, n’est-ce pas ? (Long, 2010, 96-7)</p>
--	--

- 6 Le choix de traduction que nous avons fait porte sur l’aspect désuet et lettré du personnage plus que sur ses pseudo-origines oxfordiennes. On perd l’humour spécifique de « egad » et « frightened the dickens » pour donner à entendre quelque chose de moins marqué culturellement, mais dont le côté décalé vient souligner le ridicule de la langue parlée par Leshio. « Right oh » est encore une expression très orale, d’où le familier « dans le mille », d’un style très oral lui aussi. C’est avec « chaps » que nous avons pu rappeler la mention faite à Oxford en choisissant d’utiliser « gentlemen », qui ne manquera pas d’évoquer l’Angleterre au lecteur français ; s’il n’est pas du même registre familier que « chaps », il s’harmonise avec le vocabulaire souvent emprunté de Leshio et peut faire l’objet d’une utilisation ironique dans ce contexte. Le plus important, c’est que l’on tire les mêmes conclusions<sup>4</sup> en lisant l’œuvre originale et l’œuvre traduite : il y a quelque chose de louche chez ce Leshio tant le trait est grossi.
- 7 Mais cela n’est rien à côté d’Angus O’Malvins, le mentor de Shirley, dont l’oralité vient littéralement déformer les mots. Avant même de savoir à quoi il ressemble, c’est sa voix qui l’introduit, qui le définit : « Why, hullo thair, and whae are ye ? » (Long, 2006, 70). Le lecteur s’imagine alors une sorte d’Hagrid lettré, ayant étudié à Oxford et décrit comme « ven[ant] de la haute » (Long, 2010, 67), et sa description physique, qui elle n’arrive que bien plus tard, vient confirmer cette image mentale<sup>5</sup>. Pour faire entendre la voix d’Angus, le traducteur doit reproduire ce jeu physique, visuel avec le texte ; se contenter de mentionner un accent ferait perdre toute sa substance au personnage et étoufferait un des rebondissements majeurs de l’intrigue. Nous nous retrouvons alors face à un défi de taille : Angus parle le scots, langue régionale d’Écosse, comme l’indiquent clairement le vocabulaire et l’orthographe employés. Pour donner à entendre (et à lire) ce dialecte sans pour autant tomber dans le calque pesant, nous avons créé une poétique exploitant au maximum les outils et références de la langue française. La voix d’Angus transpire une bonhomie exagérée, comme s’il cherchait à tout prix à être considéré comme quelqu’un de simple et sympathique, sans prétention aucune. Il met ainsi de lui-même ses origines sociales aisées au second plan, ce que nous avons décidé d’exploiter dans notre traduction. C’est en effet son côté "populaire" que nous avons mis en avant, faisant appel à une parodie du parler paysan (foisonnant de « j’étions ») pour recréer la présence d’un dialecte en français, tandis que l’instauration d’un roulement de « r » dès que la consonne apparaît (et elle apparaît très souvent) vient étirer le texte, comme dans ce passage où il s’entretient avec Notre Héroïne (le focalisateur) :

<p>“Hullo ! An ah wis surtain ah’d be the first ane here,” he said, his burr sounding thicker than ever. (...)      “Ach, ye knae better than thah, poppet ; yir ainly tae caw me Angus.” (Long, 2006, 197-8)</p>	<p>« Bonsoirrr ! Et j’étions cerrrtain que je serrrions l’prrrremier arrrivé ici, dit-il, son ronronnement semblant plus épais que jamais. (...)      – Ah, t’sais bien que tu dois pas dirrre ça, poupette ; appelle-moi donc Angus. » (Long, 2010, 183)</p>
---	---

- 8 En confrontant le texte anglais au texte français, une évidence s’impose : la poétique du texte français échoue en partie, parce que ce n’est qu’en partie, justement, qu’elle traduit ce que l’« œuvre fait à sa langue » (Meschonnic, 2007, 30), l’œuvre désignant ici l’œuvre originale. La langue utilisée en français n’est pas marquée régionalement, contrairement à l’originale. La lecture se fait également plus facile en français, alors que le discours anglais présente un véritable défi au lecteur, qui doit souvent s’y reprendre à deux fois pour comprendre Angus. Si l’oralité est moins alambiquée dans la traduction, elle reste tout de même très présente. Ce personnage prouve bien qu’il n’y a pas d’un côté le sens et de l’autre le signe, ce « binaire fond-forme, plaqué sur langue de départ-langue d’arrivée » (15) que Meschonnic déplore ; pour pouvoir traduire l’oralité d’Angus, il faut justement l’envisager comme une continuité et ne pas privilégier le sens sur la forme, et vice-versa.
- 9 C’est une harmonie du traduire bien fragile que celle-là, et bien difficile à obtenir. Elle fait écho à l’harmonie que l’on trouve dans les voix de Lorenz, Leshio et Angus ; sous couvert de clamer leurs différences, elles se placent sur un même plan d’oralité forcée et sont bien plus semblables qu’il n’y paraît au premier abord. Elles font preuve d’une maîtrise presque parfaite dans leur exagération et leur affirmation de soi, ce qui n’est pas le cas pour tous les personnages.

## 2. Prescott ou l’échec de la voix face à l’altérité

- 10 On retrouve cette notion d’oralité forcée chez le personnage de Prescott, dans le sens où il se force à utiliser une voix qui ne lui est pas naturelle ; il devient alors un ressort à la fois comique et pathétique. Le lecteur comprend rapidement que Prescott subit une identité qui lui est imposée de l’extérieur et n’a jamais vraiment l’occasion de s’affirmer ou de trouver sa voie/voix. Quand il rencontre Notre Héroïne après que cette dernière a fait une mauvaise chute, il est alors le futur jeune héritier de Vanaheim, société royaliste évoluant dans un monde souterrain islandais indépendant, un rôle qu’il n’a pas choisi<sup>6</sup>. Il décide alors de son propre chef, fait rare, de ramener Notre Héroïne dans ses quartiers et de la soigner. Il est indiqué ensuite que la famille Bean-Ymirson décide de l’adopter et de le ramener avec eux à la surface pour éviter qu’il ne soit victime d’un putsch (Long, 2010, 58). Quid de l’avis de Prescott ? Il n’en est fait mention nulle part.
- 11 Le voilà ainsi arraché à la vie qu’il a toujours connue, à l’identité qu’il a toujours connue, pour se retrouver dans un lieu aux mœurs et à la langue différentes. En effet, le « peuple caché » (57) de Vanaheim ne parle pas l’anglais mais le vanaheimique. Prescott doit s’adapter, trouver une nouvelle oralité. La seule trace de cette oralité dans un discours direct apparaît dans un souvenir de Notre Héroïne, mais celle-ci mentionne qu’il s’agit d’une traduction. On ne peut donc apprécier la voix de Prescott qu’indirectement :

<p>“In Vanaheim, ‘snow’ is so all-around, it has many words,” he told me once (I translate from the original Vanaheimic). “When its color cannot be seen and it moves as if with life in it, we call it <i>vatn</i>. When it is so cold that it is hard like stone, we call it <i>ís</i>. Only when it is soft and white do we call it <i>snjór</i>.” (Long, 2006, 127)</p>	<p>« À Vanaheim, “la neige” est tellement partout, elle a beaucoup de mots, m’avait-il dit une fois (je traduis du vanaheimique d’origine). Quand on ne peut pas voir sa couleur et qu’elle bouge comme si elle avait de la vie à l’intérieur, on l’appelle <i>vatn</i>. Quand elle est tellement froide qu’elle est dure comme la pierre, on l’appelle <i>ís</i>. C’est seulement quand elle est douce et blanche qu’on l’appelle <i>snjór</i>. » (Long, 2010, 119)</p>
---	--

- 12 Notre traduction française ici suit le style donné en anglais, qui joue légèrement de la syntaxe et de la grammaire pour donner une impression d'étrangeté faisant écho à l'approximation des mots ressentie et évoquée par Prescott. Cette étrangeté est légère et nous n'avons pas décidé de l'amplifier en français ; comparée directement à la version originale, elle offre d'ailleurs un effet moins prononcé. Peut-être aurait-il été préférable d'accentuer un peu plus le décalage vers la fin de l'extrait, en déplaçant par exemple le « seulement » pour le rendre moins naturel. Cette oralité particulière du personnage crée une certaine poésie qui vient renforcer son image de naïf maladroit (« un Prescott enclin aux accidents », « Prescott était tout simplement impressionné par la capacité de cet homme à trouver des pièces de monnaie dans l'oreille des gens », 67). La supposée traduction brouille les pistes, car au final l'impression ressort que Prescott ne maîtrise même pas sa langue d'origine. Un nouvel échec pour lui.
- 13 Ne se sentant pas à sa place à la surface, il décide de quitter Notre Héroïne après des années de vie commune et de retourner à Vanaheim pour reprendre sa place d'héritier. On pourrait croire qu'en retrouvant volontairement ses racines (il reprend son prénom vanaheimique, Freysgoð, dont il n'avait « pris la version anglicisée du nom que lors de son adoption par les Bean-Ymirson », 194), il dépasserait son échec précédent. Peine perdue. Il s'avère qu'il a été subtilement manipulé par sa demi-sœur Gerd, qui a toujours rêvé de régner sur Vanaheim mais ne pouvait le faire sans lui. Il en reste néanmoins persuadé qu'il a désiré cette nouvelle identité, beaucoup plus sombre et agressive. C'est sans compter sur sa voix.
- 14 C'est elle, en effet, qui vient mettre à mal cette nouvelle assurance. Contrairement à Leshio ou Angus, il ne maîtrise pas du tout cette oralité forcée et le ridicule de son discours prête à sourire, comme illustré dans sa confrontation finale avec Notre Héroïne :

<p>“So, are you too pusillanimous, then, to face me to my face?” came the response.  “Freysgoð,” I pronounced, still refusing to turn. (...)  “Rotate to face me or I will percolate your companion.”  “I think you mean ‘perforate,’” I said, turning but keeping my eyes lowered. (...)  “You constructed me to feel unintelligent in the past, however you are incapable of doing so any longer. (...) I am the deity of my nation, and I will elocute as I will.”  (Long, 2006, 223-4)</p>	<p>- Alors, es-tu donc trop pusillanime pour me faire face en face? vint la réponse.  - Freysgoð, prononçai-je, refusant toujours de me retourner. (...)  - Pivote pour me faire face ou je vais percoler ton compagnon.  - Je pense que tu veux dire “perforer”, répliquai-je en me retournant, mais les yeux baissés. (...)  « Tu m’as construit pour me faire sentir non intelligent dans le passé, cependant tu n’en es plus capable, désormais. (...) Je suis la déité de ma nation, et je m’élocuterai comme je le désire. » (Long, 2010, 206)</p>
--	--

- 15 Le décalage entre un ton pompeux et un vocabulaire approximatif souligne le ridicule du personnage et l’échec de sa prétendue éloquence. Il a beau être fier de la « nouvelle fluidité de [son] élocution » (207), il ne dégage qu’une impression de malaise et de méconnaissance. Ce qu’il fait à l’anglais, comme dirait Meschonnic, nous avons choisi de le faire à notre tour au français. « Percoler » se substitue à « perforer », comme dans le texte original, mais c’est avec « non intelligent » et « élocuterai » que nous avons malmené la langue. Là où « unintelligent » et « elocute » existent parfaitement en anglais (même si « elocute » ne serait pas utilisé en temps normal comme Prescott l’utilise), nous avons décidé de déformer, d’introduire de l’altérité dans notre traduction. Nous avons eu une approche quasi-similaire avec une autre expression déformée de Prescott :

<p>“I am not the bad one. I aspire for you to perceive the veracity of this. You and your family were always the bad ones, who reciprocated great ills to my nation.”  “Do you mean ‘precipitated great ills’?” I asked. (Long, 2006, 225)</p>	<p>- Je ne suis pas le méchant de l’histoire. J’aspire à ce que tu perçoives cette vérité. Ta famille et toi avez toujours été les méchants, qui ont plébiscité de grands malheurs sur ma nation.  - Est-ce que tu veux dire “précipité de grands malheurs”? demandai-je. (Long, 2010, 207)</p>
--	---

- 16 Ici, en plus de retranscrire l’altérité, il a fallu adapter la maladresse de Prescott. En se contentant de traduire littéralement « reciprocated » par « réciproqué », on ne produit qu’une poésie affaiblie. L’aspect étrange et comique du jeu sur le sens ne doit pas faire oublier l’oralité parallèle créée entre « reciprocated » et « precipitated » ; l’erreur doit être aussi vraisemblable et compréhensible en français qu’elle ne l’est en anglais. L’invention d’un terme détournerait l’attention de cet aspect-là sans y ajouter grand-chose. « Précipité » faisant partie de l’expression communément admise, il a constitué notre point de départ pour baser notre choix de traduction de « reciprocated » ; « plébiscité » a emporté la mise grâce aux sonorités très proches qu’il partage avec « précipité », et ce sans sacrifier l’humour du texte.
- 17 En cherchant à s’affirmer à travers son discours, Prescott place son identité dans sa voix, et l’échec de cette recherche de soi arrive donc par l’oralité. La violence dont il est capable dans la dernière partie du roman ne fait que souligner cette impuissance à se faire entendre des autres, mais également de lui-même.

### 3. À l'aise, Blaise ? Voix et conflit

- 18 Si Prescott bataille avec sa propre identité, le personnage de Blaise Duplain, lui, bataille avec le langage. Son identité n'est pas fuyante, au contraire ; il a un caractère bien trempé et constitue un ancrage, un repère, aussi bien pour le lecteur que pour Notre Héroïne. La description physique qui est faite de lui met en avant cette puissance masculine qu'il incarne : « ses yeux étaient d'un bleu givré et son cou recouvert d'une barbe sombre qui était plus le résultat de sa négligence à la raser que d'une réelle intention de la laisser pousser » (44). Son attitude bougonne et sans artifice vient enfoncer le clou : « peut-être que Duplain discutait avec son propriétaire, mais il se contentait de saluer tous les autres habitants avec des invectives alambiquées », et il est précisé qu'Emily Bean, la mère de Notre Héroïne, lui a porté secours par le passé car elle voyait « plus loin que le côté bourru et taciturne de Duplain » (45). Cette identité n'est jamais remise en question, même s'il arrive parfois à Blaise d'éprouver une certaine jalousie, vis-à-vis du père de Notre Héroïne dans l'extrait suivant :

<p>On the upper level, Jon Ymirson—bare-chested in the unseasonal humidity of late March—swings a hammer, driving nails into wood, affixing one plank to another. Jack stud, king stud. (...) He is more competent than me in the building arts, and the workers have taken to him as one of their own. (Long, 2006, 145)</p>	<p>À l'étage supérieur, Jon Ymirson (torse nu dans l'humidité hors saison de fin mars) balance un marteau, enfonce des clous dans le bois, fixe une palplanche à une autre. Charpentier bien charpenté sachant monter une charpente. (...) Il est plus compétent que moi dans l'art de construire, et les ouvriers l'ont adopté comme un des leurs. (Long, 2010, 135)</p>
---	---

- 19 Le ressentiment de Blaise passe ici par l'expression « Jack stud, king stud », qui joue sur deux niveaux de compréhension : les deux termes font partie d'un vocabulaire spécifique à la construction, mais on peut également interpréter « stud » comme « étalon », « tombeur ». Jon Ymirson devient alors le « roi des tombeurs ». Traduire mot-à-mot ne résoudrait rien en français : le trait d'esprit de Blaise disparaîtrait. Sans cette expression, Blaise pourrait très bien ne faire que constater ce qu'il décrit. En français, nous avons décidé d'adapter l'image sans perdre le rythme interne de l'expression. Il nous a été possible de garder la référence au domaine de la construction, et ainsi préserver l'harmonie et la cohérence avec le reste de la scène. Pour reproduire le jeu oral, nous nous sommes basés sur une approche culturelle française, en pensant à la structure de locutions type *tongue-twister* telles que "un chasseur sachant chasser", mais sans vouloir absolument grossir le trait. L'effet miroir disparaît en français, mais la traduction crée un écho interne qui participe à une poésie dans la langue d'arrivée. Cet extrait démontre par la même occasion que Blaise est capable de jouer avec les mots, mais c'est là une de ses rares occurrences maîtrisées.
- 20 En effet, le rapport principal que Blaise entretient avec le langage relève plus du domaine de la violence, du conflit. Au vu de la description du personnage qui a été faite plus haut, on peut déduire que les mots n'ont jamais été son fort. Il ne faut cependant pas oublier un point important : Blaise est « un Québécois pur souche, pas un de ces Montréalais » qui a émigré « à New Crúiskeen depuis la ville de Québec en 1981 » (44).



Une partie des difficultés qu'il rencontre avec l'oralité découle donc de son statut d'étranger ; la mention « pas un de ces Montréalais » vient préciser qu'il ne fait pas partie des Canadiens bilingues. Au contraire, la formulation insiste sur une certaine fierté à ne pas connaître, ou plus précisément à ne pas *vouloir* employer l'anglais. La mort de sa femme Shirley, déclencheur de l'intrigue, change la donne et le pousse à mener une enquête parallèle, ses instincts d'ancien inspecteur de la police refaisant surface. Mais tout ceci ne se fait pas facilement, on le voit dans les passages où il est poussé à devenir narrateur : « Je ne me fais pas enquêteur séance tenante. (...) Il se passe un certain temps avant que je commence enfin à lire pour le sens et que, avec une grande douleur, je me fasse enquêteur » (85-6). Ces passages où il tient le rôle de focalisateur interne sont caractérisés par cette violence des sentiments, retranscrite par l'entrée violente du personnage dans l'oralité. La douleur qui l'habite en vient à supplanter aux yeux du lecteur l'altérité présente dans la voix, dans la langue "blaisienne", et c'est cette douleur qui empêche Blaise de tomber dans le ridicule de Prescott.

- 21 Comment reproduire l'idiolecte de Blaise sans le faire tourner à la caricature ? Voilà le défi principal pour le traducteur, la ligne à ne surtout pas franchir, au risque d'effacer la dimension plus sérieuse et dramatique d'un récit qui privilégie l'humour et l'ironie. Il a fallu se poser la question de la nationalité canadienne du personnage, le point de départ de toute l'approche traduisante en ce qui le concerne. Une première tentative a été d'inclure des termes québécois dans la traduction, mais elle a vite tourné court. Au final, ce qui constitue l'oralité bien particulière de Blaise, c'est *l'étrangeté*, et non *l'étranger* ; aucun mot, français ou québécois, ne fait son apparition dans son discours. Le seul moment où il est mentionné qu'il s'exprime en français ne rapporte pas ses propos : « everyone else in town he greeted only with French invective » (Long, 2006, 45). Ce que le texte anglais fait, c'est jouer sur la syntaxe, sur la grammaire, pour donner cette notion d'étrangeté et d'utilisation approximative de la langue. C'est dans cette optique-là que nous avons construit la voix française du personnage. La première fois où l'on entre dans la tête de Blaise est assez représentative et marquante pour le lecteur :

<p>It is yesterday morning. I have just returned to my home, and I am receiving a call telling me that my wife is dead. (...) First my face turns pink and bloated, and the red blood flows through the tendrils in my eyeballs. It is a time when I do not deny the water from my eyes.</p> <p>I hear myself but I do not attend much to what I hear. I am trying to attract my attention, heaving and yelling, and hitting myself in the chest and head. There is more of this, and my hand is bleeding when I again take notice. (Long, 2006, 90-1)</p>	<p>Il est hier matin. Je viens juste de rentrer en ma demeure, et je reçois un appel me disant que ma femme n'est plus. (...) D'abord mon visage devient rose et gonflé, et le sang rouge déferle à travers les vrilles de mes globes oculaires. À ce moment, je ne refuse pas la présence d'eau dans mes yeux.</p> <p>Je m'entends moi-même, mais je ne prends pas vraiment garde à ce que j'entends. J'essaie d'attirer mon attention, en soupirant, en hurlant, en me frappant le torse et la tête. La scène se répète, et ma main saigne lorsque je reprends conscience. (Long, 2010, 85-6)</p>
--	---

- 22 L'étrangeté est légèrement moins marquée en français, et c'est un choix délibéré ; la poétique que nous recherchions était moins axée sur l'aspect forcé que sur un léger sentiment d'inconfort à la lecture. Nous disons « léger » car le texte doit pouvoir

porter ; Blaise arrive à faire passer son raisonnement et ses émotions, même si cela relève constamment du conflit. Sa voix finit par s'affirmer dans le texte, à l'aide notamment d'expressions typiques : une structure en « il est [date/moment de la journée] », ou encore la récurrence de « vocable » pour « word » dans la traduction qui vient aider à exprimer l'étrangeté là où parfois la syntaxe française ne le permet pas.

#### 4. Shirley MacGuffin : la présence de l'absente

- 23 Shirley est le personnage par lequel tout arrive, comme nous l'avons évoqué. C'est son meurtre qui donne prétexte à l'intrigue, et son nom l'indique dès le départ ; le terme McGuffin (ou MacGuffin), popularisé par Hitchcock, désigne un élément de l'intrigue qui fait avancer l'action, et c'est bien le rôle premier de Shirley. Cela pourrait également être son seul et unique rôle si sa voix ne se faisait pas de plus en plus forte au fil des pages, s'insinuant dans la narration d'autres personnages pour dépasser le statut d'*outsider* imposé par son décès. Elle arrive même à s'approprier un passage dans la partie « Ludo » (découpée en plusieurs narrations), effectuant un bref retour des morts pour affirmer énigmatiquement : « je suis un poisson » (123).
- 24 C'est dans la narration de Nathan, l'acteur-romancier américain, qu'elle fait entendre sa voix par le discours direct, et c'est la présence de son oralité qui ressort de ces passages. Sa rencontre puis sa discussion avec Nathan occupent en effet la place centrale de l'histoire racontée par l'acteur : même si le point de départ est sa visite de Vanaheim, ce n'est que lorsque Shirley fait son apparition que cette visite trouve sa place dans le récit global. Sa voix encadre celle de Nathan lors d'un long dialogue, le recadre même lorsque celui-ci divague à cause des vapeurs quelque peu hallucinogènes du lieu (152-8, 168-170), et c'est par cette oralité que les émotions de Shirley transparaissent : « sa voix tremblait un peu, comme de la musique provenant d'une cassette endommagée par le soleil » (117), « sa voix a semblé vraiment gentille quand elle a enfin parlé, alors tout était OK » (169). Ce que l'on remarque également c'est que sa voix est très marquée par l'écriture, par un jargon très littéraire que nous avons conservé en français :

<p>(...) I would have shaped the stories such that they culminated climactically, but I would not have allowed that climax to be the sole focus of the book. (...) Ideally, then, I would leave the reader turned on with a few unresolved strands that might lead to further climax upon intense reflection of the experience. (...) The suggestive... And perhaps some form of narrative cuddling afterward. (Long, 2006, 167)</p>	<p>(...) J'aurais certes construit les histoires de façon à ce qu'elles culminent en un paroxysme, mais je n'aurais pas laissé cette acmé être la seule finalité du livre. (...) Dans l'idéal, j'aurais laissé le lecteur excité par quelques fils d'intrigue non résolus, qui pourraient mener à un autre paroxysme après l'expérience de lecture, en revivant intérieurement le récit. (...) Tout dans la suggestion... Et peut-être une sorte de câlin narratif après tout ça. (Long, 2010, 155)</p>
--	---

- 25 Sa voix est marquée par l'écriture car c'est à travers l'écriture qu'elle s'est toujours exprimée, et c'est cette trace écrite qui lui permet de se réapproprier sa voix au sein du roman.

- 26 Une oralité par l'écriture, une écriture par l'oralité : voilà ce que le lecteur constate lorsque Blaise parcourt les journaux intimes de sa femme à la recherche d'un indice sur le coupable. Les extraits qui habitent sa narration (nouvelle utilisation de la narration d'un autre pour donner à entendre Shirley) soulignent l'attention que Shirley porte à l'oralité dans ses écrits :

<p>By way of example, a representative salutation from one of her letters : Lisp and stutter ; bless your throat. My aim is true. (Long, 2006, 105-6)</p>	<p>Par exemple, une formule de salutation caractéristique dans une de ses lettres : Zézaie et bégaie, sans que ta gorge ne se blesse. Mes intentions sont justes. (Long, 2010, 100)</p>
---	---

- 27 Notre traduction ici est influencée par les deux paragraphes qui suivent cette phrase et dans lesquels Blaise en décortique le moindre mot afin de trouver le sens caché. « Lisp » et « stutter » ne posant pas de problèmes, nous les avons conservés. « Bless » fait écho à « Blaise » dans l'interprétation donnée par le Québécois (« "Bless" shares consonance with my name ») ; nous avons donc modifié le « que ta gorge soit bénie » littéral et nous sommes appuyés sur la mention faite par Blaise de la légende de Saint Blaise qui « empêcha une fois un homme de s'étrangler avec une arête », d'où l'utilisation de l'expression par Shirley. Nous pouvons alors reproduire la poétique du texte original sans avoir à apporter trop de modifications. « Aim » ne pouvait être traduit simplement par « but » car, en plus de ce sens, on retrouve également tout un jeu sur « aim/aimer » qui fait s'interroger Blaise sur les sentiments de sa femme. Nous avons reproduit cet effet en jouant sur « attentions/intentions », presque identiques visuellement et phonétiquement. Le jeu sur les origines québécoises de Blaise est perdu, certes, mais chercher à le garder à tout prix aurait sacrifié la cohérence et la poétique du texte dans son ensemble.
- 28 La voix de Shirley continue à prendre de l'ampleur dans la seconde moitié du roman et se retrouve incarnée physiquement par la Maison à deux niveaux qu'elle a conçue de A à Z et dans laquelle Blaise va faire avancer son enquête. Le jeu de mots du nom anglais, « Two-Story House », est explicité dans le texte : « La Maison à deux niveaux est appelée ainsi parce qu'elle est censée raconter deux histoires, et aussi parce qu'elle est construite sur deux niveaux » (147). Pour la traduction de ce nom, nous avons choisi « niveaux » car il permet d'exprimer les deux sens (niveaux de lecture et étages), contrairement à « La Maison aux deux histoires ». Il était primordial de conserver ce jeu de mots car ce lieu constitue l'apogée de l'oralité du personnage et forme un écho avec la structure à plusieurs niveaux du roman lui-même. La demeure matérialise deux histoires disséminées dans toutes les pièces à l'aide d'un code couleur : elle a été créée dans ce but, sa forme et son contenu s'adaptant aux deux histoires. Le discours de Shirley ne s'adapte donc pas aux lieux, aux circonstances, aux autres ; il se sert de ces éléments pour mieux les diriger, même depuis la tombe. D'une position supposément passive en début d'intrigue, le personnage retrouve une position active au fil du roman, si bien qu'on en finirait presque par oublier qu'elle est morte, qu'elle n'est plus.
- 29 En conclusion, *Icelander* se construit sur une multitude de voix qui aident à établir les différents niveaux de lecture du texte, tout comme Notre Héroïne construit son oralité dans cette altérité ultra-présente. Plus elle avance, plus elle s'affirme, jusqu'à devenir le narrateur unique de la dernière partie, « Cluedo ». Aurait-elle pu en arriver là sans la

voix des autres ? Rien n'est moins sûr, car « l'identité n'advient que par l'altérité » (Meschonnic, 2007, 30). Ceci s'applique aussi au traducteur : pour retranscrire l'oralité de l'œuvre, il identifie les différentes voix qui la tissent pour leur redonner toute leur place dans la traduction, afin de conserver une poétique cohérente et porteuse. Selon Meschonnic, c'est bien « le rythme, non l'interprétation, [qui] fait la différence entre les traductions » (1999, 221).

- 30 Prendre en considération la voix de l'autre pour mieux trouver la sienne : n'est-ce pas là l'essence du traduire ? « La traduction est, bien sûr, la désignation que l'on fait d'un autre, mais c'est aussi une recherche de soi. Et c'est la recherche de soi comme elle doit s'accomplir et pourtant y consent si rarement : par une écoute attentive de la parole d'un autre » (Bonnefoy 33).

---

## BIBLIOGRAPHIE

Bonnefoy, Yves. *La Petite phrase et La Longue phrase*. Paris : La TILV éditeur, 1994.

Eco, Umberto. *Mouse or Rat ? Translation as Negotiation*. London : Phoenix, 2003.

Long, Dustin. *Icelandier*. New York/San Francisco : Grove Press/McSweeney's Books, 2006.

—. *Icelandier*. Trad. Audrey Coussy. Paris : Asphalte éditions, 2010.

Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier, 1999.

—. *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse : Verdier, 2007.

## NOTES

1. Umberto Eco utilise ce terme pour désigner sa vision/théorie de la traduction dans *Mouse or Rat ? Translation as Negotiation*.
2. « Angus sera présent, (...) ainsi qu'un de mes anciens collègues du nom de Lorenz. (...) Rien de formel, juste partir à la pêche au sens de la vie, Shirley se trouvant, évidemment, au vertex de nos lignes. »
3. « Lorenz insisted » (Long, 2006, 43).
4. « The aim of a translation, more than producing any literal 'equivalence', is to create the same effect in the mind of the reader (obviously according to the translator's interpretation) as the original text wanted to create » (Eco 56).
5. « Une barbe blanche fournie recouvrait la majeure partie d'un visage autrement rougeaud, et ses pommettes hautes le forçaient à plisser les yeux constamment » (183).
6. « Prescott se promenait alors dans les régions reculées de Vanaheim (boudant à cause de la vie contraignante qui l'attendrait après son imminente accession au trône) et il l'avait entendue tomber dans un bruit fracassant » (Long, 2010, 57).

---

AUTEUR

AUDREY COUSSY

Aix-Marseille Université  
audrey.coussy@gmail.com