

LES GENS DE DUBLIN EN TRADUCTION DANS LA TRILOGIE DE
BARRYTOWN DE RODDY DOYLE

By JANICE EGAN, B.A.

A Thesis Submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of the
Requirements for the Degree Master of Arts

McMaster University © Copyright by Janice Egan, September 2011

McMaster University MASTER OF ARTS (2011) Hamilton, Ontario (French)

TITLE: Les gens de Dublin en traduction dans la Trilogie de Barrytown de Roddy Doyle AUTHOR: Janice Egan, B.A. (Dublin City University) SUPERVISOR: Professor M. Kliffer NUMBER OF PAGES: v, 104.

SOMMAIRE

En écrivant La Trilogie de Barrytown l'auteur, Roddy Doyle, a choisi d'utiliser le parler des gens de Dublin, en Irlande. Par conséquent les histoires sont pleines de caractéristiques du vernaculaire comme, par exemple, des expressions familières, de l'argot et des termes culturels. Nous faisons un examen du langage de Doyle et les défis spécifiques qu'il pose pour les traducteurs afin d'analyser leurs méthodes. Nous faisons appel à la capacité du traducteur à interpréter le sens de l'original et à sa créativité pour le rendre dans la langue cible. Nous étudions l'aspect lanagier et l'aspect culturel des traductions. Une interview avec l'un des traducteurs, Bernard Cohen, nous donne plus d'information sur le processus de traduction et le rôle que les traducteurs jouent dans le monde de la traductologie (l'étude de la traduction) aujourd'hui.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank, first and foremost, Dr. Kliffer for his encouragement and patience as supervisor of my MA thesis. I also extend my gratitude to all of my other professors whose classes I very much enjoyed during my Masters degree. My studies revived my interest in French and more specifically my interest in translation. Dr. Ahmed, in her capacity as Director of the French department, was extremely helpful throughout, and I thank her for her understanding. Thank you to Béatrice for making sure that all the administrative aspects were taken care of with a smile. Discussions with fellow graduate students were interesting but in particular I would like to thank Dersim Barwari for acting as a sounding board for my ideas, and for her friendship. Lastly I thank my family for bearing with me through this year of study and for keeping everything in perspective for me.

TABLE DES MATIERES

Sommaire	iii
Acknowledgements	iv
Introduction	1
Chapitre 1	
Une analyse langagière	10
Le langage- la langue vernaculaire	16
Les expressions familières	21
L'argot	33
Les termes culturels	38
Chapitre 2	
La question culturelle	49
L'humour	53
L'éducation	58
L'ambiance de l'endroit	65
Les jurons	70
Chapitre 3	
Les traducteurs et le processus de traduire	83
Conclusion	94
Bibliographie	96
Appendice 1	100
Appendice 2	101

Introduction

Cette thèse a pour but d'analyser la traduction de l'anglais en français des trois premiers romans de Roddy Doyle : *The Commitments*, *The Snapper* et *The Van*. Elle sera divisée en trois parties, la première étant linguistique, la seconde culturelle et la troisième historique. Ces romans sont tellement *irlandais* depuis leur usage de la langue anglaise jusqu'au style de l'écriture de Roddy Doyle qu'ils présentent beaucoup d'exemples des défis souvent rencontrés par les traducteurs. Ce que l'on va découvrir est que la variété d'anglais à traduire est très spécifique à Dublin et à la vie des gens de la classe ouvrière que Roddy Doyle veut nous présenter. Cette idée est exprimée dans les mots d'Alan Parker, directeur du film *The Commitments* en 1991 qui nous donne sa propre version du parler distinct d'Irlande en disant :

'For centuries the Irish were forced to speak English. They got their own back by using it better. From Wilde to Shaw to Beckett to Behan. But the truth is, that the Irish haven't been using English for years. They have their own language. And it isn't Gaelic.' (Parker, 1991)

Ces mots se trouvent comme une note préliminaire de *Tosser's Glossary*, un glossaire qui était nécessaire pour les anglophones en Amérique du nord pour qu'ils puissent comprendre quelques mots de l'argot de Dublin-nord. On dit qu'il y avait des problèmes de traduction intra-linguale, c'est à dire des problèmes de compréhension entre ceux qui parlaient pratiquement la même

langue. Michael Cronin dans son livre *Translation goes to the Movies*, remarque aussi que dans *The Commitments*, 'language becomes central to both the promotion of the film and the framing of the cultural distinctiveness of the film itself.' On peut soutenir que c'est un cas identique pour le livre *The Commitments* et pour *The Snapper* et *The Van* aussi. Pour que cet argument soit convaincant, il faut noter qu'au début des trois traductions il dit à la première page qu'il s'agit de traductions de « l'anglais d'Irlande. » Donc on souligne ici qu'il y a une différence entre l'anglais de Roddy Doyle et l'anglais standard.

De cette façon on voit qu'une connaissance très profonde de cette langue « dublinoise » est nécessaire pour éviter de mauvaises interprétations des mots de Roddy Doyle. Il faut prendre en considération les problèmes de syntaxe où on voit l'influence de la langue irlandaise¹ sur la langue anglaise. L'argot est un trait frappant, ainsi que les expressions familières et, tandis qu'il y a souvent des équivalents en français, parfois on fait appel à la créativité des traducteurs pour rendre le sens de l'original pour les lecteurs francophones. Nous allons étudier des sujets plus larges, tels que la traduction de l'humour dans les textes, le traitement des termes culturels et le maintien de l'ambiance originale du lieu. Nous trouvons une explication de ce que l'on veut faire entendre par la notion de « lieu » dans le livre *Translation Studies*, où Susan Bassnett cite Robert Adams qui expliquait :

'Paris cannot be London or New York, it must be Paris ; our hero
must be Pierre, not Peter ; he must drink an aperitif, not a

¹ Souvent appelée le gaélique, connue comme l'irlandais par les Irlandais.

cocktail ; smoke Gauloises, not Kents ; and walk down the rue du Bac, not Back Street. On the other hand, when he is introduced to a lady, he'll sound silly if he says, 'I am enchanted, Madame.' (Basnett 119)

Toutes ces questions sont liées d'une façon ou d'une autre à la langue utilisée par l'auteur et les choix que les traducteurs font en traduisant ses mots. La culture de Dublin qui est représentée dans ces histoires est tellement liée au langage de l'auteur et vice versa que l'importance de maintenir un registre pareil dans les versions françaises est d'une suprême importance. Pour ceux qui s'intéressent à la traduction, il est apparent que nous allons faire référence aux multiples théories de la traduction tout au long de la thèse quand elles s'appliquent et aux méthodes utilisées par les traducteurs. Le fait qu'il y ait trois traducteurs différents (un pour chacun des romans), nous permettra de faire une comparaison entre leur traitement des termes et leurs styles de traduction.

Avant de continuer, nous allons faire quelques remarques sur l'auteur et les trois romans qui font l'objet de notre étude. Roddy Doyle, un auteur contemporain qui habite toujours à Dublin, est né à Dublin en 1958. Il a grandi à Killbarrack, une banlieue de Dublin, où il a aussi enseigné pendant quatorze ans avant de devenir auteur à plein temps. Ses étudiants et les gens de Kilbarrack lui ont fourni l'inspiration pour les trois romans de La Trilogie de Barrytown, ses trois premiers romans (White 8). Les sujets d'intérêt de ces histoires ne sont pas tellement irlandais, mais plutôt universels ; le désenchantement et l'espoir parmi

les jeunes dublinois dans *The Commitments*, une grossesse non prévue dans *The Snapper* et le chômage dans *The Van*. Pour Roddy Doyle, il s'agit surtout de présenter ces problèmes dans le contexte irlandais et les réactions typiquement irlandaises des gens de Dublin. Un but de la thèse est de voir si cette essence irlandaise peut être traduite pour les lecteurs francophones.

Les romans originaux ont été écrits à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix. Les traductions françaises n'ont paru qu'en 1996. Entretemps, Alan Parker a produit le film *The Commitments* (1991) qui a été salué par les critiques, et Stephen Frears a produit les deux autres volets de la trilogie : *The Snapper* en 1993, et *The Van* en 1996. Ces deux derniers ont été sélectionnés à Cannes. Roddy Doyle a gagné *The Booker Prize*² pour son quatrième roman *Paddy Clarke Ha ! Ha ! Ha !* en 1993. Par conséquent, Doyle était un auteur des plus prometteurs au moment de la parution des traductions françaises de ces trois premiers romans et on peut spéculer qu'il était assez bien connu en France comme écrivain contemporain irlandais grâce à la publicité des films.

Le premier chapitre aura alors comme sujet le langage de Roddy Doyle. Roddy Doyle écrit dans le vernaculaire contemporain urbain de Dublin (McGuire 80) qui est plein d'argot, d'expressions familières et de termes culturels (White 3). L'argot est une grande partie de l'hiberno-anglais du dialogue des romans et comme la communication de l'argot « est une question de contexte » (Share x), l'usage de l'argot nous situe chez les gens de la classe ouvrière de Dublin-nord.

² Prix littéraire prestigieux de la littérature contemporaine décerné aux auteurs du Commonwealth et de l'Irlande.

Les expressions familières, très spécifiques à une langue, ont parfois une signification plus profonde qui n'est pas évidente pour une personne non-irlandaise. Il est souvent difficile de trouver des équivalents parce que ces expressions prennent naissance dans une culture déterminée et ne se traduisent pas directement pour une autre culture qui ne partage pas la même histoire. On fait appel à la capacité du traducteur à interpréter le sens de l'original et à sa créativité pour le rendre dans la langue cible. En particulier on utilisera l'approche du traducteur Di Jin qui est '*the message-oriented approach*' (Jin 44). Cette méthode nous conseille d'être fidèles au message de l'auteur et en même temps au texte cible et au génie de la langue du texte d'arrivée. À nouveau on voit combien une bonne interprétation de l'original est essentielle en traduction pour que le message soit bien entendu.

Quant aux termes culturels, nous voulons voir comment ils sont traduits et si les traducteurs ont choisi de garder les termes dans la langue originale ou s'ils ont décidé de les rendre en français. Ici on aborde des théories de la traduction comme celles de Walter Benjamin ou Schleiermacher où l'on décide soit de garder l'étrangeté du texte original pour les lecteurs, soit de choisir de camoufler cette étrangeté du texte original pour que les lecteurs n'aient pas à affronter des termes non-familiers qui pourraient interrompre la continuité de l'histoire. Cela dépend des choix du traducteur et si, selon Schleiermacher, « on laisse l'auteur en tranquillité, autant que possible [et] on dirige le lecteur vers ce dernier » (Lefevere 5, ma traduction), ou si le traducteur décide de « domestiquer » la traduction où il utilisera des termes plus français en dirigeant le texte à traduire

vers le lecteur (Lefevere 5, ma traduction). On examinera les résultats de leurs décisions.

Dans le deuxième chapitre nous examinerons comment l'humour se traduit, et étudierons l'usage des jurons qui jouent des rôles différents dans les cultures différentes. On sait que souvent les cultures ne partagent pas le même sens de l'humour, mais un autre problème de ces traductions est que parfois on fait des calembours pour créer l'humour dans la langue originale qui n'est pas facile à traduire quand on ne travaille pas avec les mêmes mots en traduction. Quant aux jurons et leur usage excessif dans ces romans, il faut comprendre que les jurons utilisés par Doyle ne sont pas tous des mots abusifs ou blasphématoires. Leur fonction dépend des rapports entre les locuteurs et du contexte de leur usage (Ghassempur 34). On va faire une étude de la fonction des jurons avec l'aide d'auteurs comme Ruth Wajnryb.

Un autre point important qui mérite sa propre section est celui de l'éducation. Les protagonistes de Doyle ne sont pas cultivés et ce fait se reflète intentionnellement dans le dialogue où souvent les interlocuteurs font des fautes de grammaire. C'est la mère de la famille Rabbitte, Veronica, qui corrige ces fautes. Elle est consciente du système dominant de valeurs sociales qui victimisera ses enfants à partir de valeurs élitistes d'identité linguistique (McGuire 84). Pour cette raison les exemples de ces fautes et corrections sont très importants, même s'ils sont subtils. Il est intéressant aussi de voir comment les allusions aux systèmes d'éducation se traduisent. Ceux-ci diffèrent entre l'Irlande et la France mais on veut donner l'impression juste aux lecteurs

francophones par rapport au niveau d'éducation des gens en question. Donc il faut voir si les traducteurs y réussissent.

Dans la section consacrée au lieu nous examinerons le traitement des noms et prénoms des personnages, des noms de rues, de journaux et de magasins, entre autres qui transmettent un sens du lieu aux lecteurs. Nous tenons à montrer l'importance du lieu en définissant un groupe de gens et les événements qui ont lieu dans ces histoires. Nous voulons voir si les approches des traducteurs gardent l'essence de Dublin où l'action se déroule.

Le troisième chapitre de la thèse porte sur le processus de ces traductions, depuis la décision initiale de faire une traduction jusqu'aux méthodes et aux sources des traducteurs. Cette information sera basée sur des réponses du traducteur de *The Van*, Bernard Cohen, et de l'auteur, Roddy Doyle, aux questionnaires qui sont inclus comme des appendices à la fin de la thèse. Nous espérons surtout donner une perspective plus compréhensive du processus. À notre époque de communication, la traduction est très importante comme méthode de communication entre les cultures variées. Ce qui est aussi important, mais souvent ignoré, est la communication qui doit exister entre toutes les personnes qui font partie de ce processus ; l'auteur, le traducteur et ses sources d'information, ainsi que la maison d'édition. Tous ces contacts sont indispensables pour permettre une bonne compréhension du texte et sa traduction efficace et fidèle pour les lecteurs d'une langue étrangère.

Cela mène à la notion de ces traductions comme une ressource inestimable pour les futurs traducteurs de Roddy Doyle. Est-ce que les

traducteurs conservent les notes de leur travail et est-ce que cette information est à la portée de tous les traducteurs contemporains et futurs ? Est-ce qu'il y a une communauté de traducteurs français qui se développe où les traducteurs s'organisent pour l'intérêt commun de ses membres ? Si on regarde l'histoire des traducteurs français on voit qu'ils ont fait des notes sur leurs traductions et que cette forme d'analyse était aussi importante que la traduction elle-même. Par exemple, Horguelin est plein d'exemples de commentaires faits par les traducteurs français tout au long des siècles. En fait, on pourrait soutenir que sans ces écritures de traducteurs du passé, l'histoire de la traduction en France serait plus spéculative qu'elle ne l'est. Il semble qu'aujourd'hui les traducteurs se cachent, ne soient pas reconnus, et que l'on ne sache rien du tout de leurs pensées sur leur travail ni sur les œuvres qu'ils traduisent. Dans les traductions de Roddy Doyle la seule trace du traducteur sont les notes de bas de page et seulement un traducteur a mis un remerciement à la fin du livre traduit. Autrement on ne sait rien des liens des traducteurs avec l'auteur ou avec l'œuvre en général. Dans le cas des traductions à l'étude dans cette thèse, il semble que les trois traductions soient sorties en même temps, étant publiées en 1996. Nous allons donc voir si les trois traducteurs en question étaient en contact. Bref, nous verrons si la production de ces traductions se basait sur une approche holistique qui incluait la communication entre toutes les personnes impliquées. Surtout, il est nécessaire que les traducteurs jouent un plus grand rôle dans le développement de la traduction pour que la traductologie (l'étude de la traduction) puisse se développer comme une discipline. Il est difficile de faire

des études de traduction si l'on se voit toujours obligé de raisonner à partir de conjectures. Tout cela serait moins hypothétique si on savait les vraies idées et notions du traducteur en voie de traduire.

En conclusion, comme les romans de Roddy Doyle ne sont pas une critique mais une représentation de la vie à Dublin à la fin des années 80, ma thèse n'est pas une critique de la traduction mais une analyse et un commentaire pour montrer les méthodes que les traducteurs ont à leur disposition et les choix qu'ils font en traduisant. Alors pourquoi ne pas inclure le travail du traducteur ? Certainement, cette information ne ferait qu'augmenter la compréhension du texte original et le plaisir de la lecture.

Chapitre 1

Une analyse langagière

Un aspect de cette étude est un examen assez général de la langue de Roddy Doyle et de sa traduction en français où je choisirai des exemples des textes qui montrent le mieux les idées que je propose. Ce qui est intéressant est que ces romans présentent des difficultés de compréhension aux lecteurs anglophones qui ne connaissent pas le dialecte utilisé par l'auteur. Quand ces difficultés de compréhension existent entre les gens qui parlent la même langue on fait référence à des problèmes de traduction intra-linguale. Un bon exemple est le mot anglais '*gooter*', que Doyle utilise pour signifier le pénis. Ce mot argotique était courant parmi les petits garçons à l'école en 1974 ou 1975 où Roddy Doyle était enseignant, mais il a disparu après. Malgré le fait qu'il n'existe plus comme terme, il fait partie de la langue vernaculaire que Doyle et quelques amis se rappellent. Alors il y avait des débats sur la vraie existence de ce mot (Reynolds 16). Mais cet exemple montre en fait le sort de beaucoup de mots argotiques qui sont inventés pour des raisons locales et immédiates, et qui peuvent être modifiés selon la mode d'une langue ou bien tomber en désuétude avant d'avoir atteint le niveau d'un rapport formel (Share x).

Ces défis dans le monde anglophone de l'auteur nous indiquent la possibilité de vraies difficultés pour la traduction interlinguale, c'est à dire entre des langues distinctes. Quels sont les éléments de la langue de départ qui présentent des défis aux traducteurs ? Nous allons étudier des expressions familières, de l'argot et des termes culturels.

Nous savons que Roddy Doyle, en écrivant ces romans, ne pensait pas à un public particulier du monde anglophone. Il dit dans l'interview avec Caramine White qu'il écrit pour lui-même et qu'il ne pense pas aux gens qui ne vont lire ses livres qu'après qu'il aura fini le roman et que ce dernier sera prêt à être publié. À ce moment-là il commence à penser aux lecteurs possibles et se demande s'ils comprendront le dialogue ou pas, mais il est déjà trop tard pour changer les choses (164). Dans notre questionnaire nous lui avons demandé s'il avait pensé à ses œuvres en traduction pour les francophones et il a répondu qu'il n'avait jamais pensé à la traduction de ses œuvres dans n'importe quelle langue, bien que *The Commitments* et *The Snapper* aient été traduits en allemand avant qu'il ait écrit *The Van* (voir Appendice 1, questions 1 et 5).

Il utilise la forme d'une prose phonétique dialogique qui nous indique l'accent de ces gens lequel correspond à leur classe sociale et économique. Évidemment l'accent spécifique ne se traduit pas en français et pour cette raison les autres éléments de la langue (les expressions familières, l'argot, les termes culturels) deviennent plus importants pour que le lecteur francophone en soit pleinement conscient. C'est pour cette raison-là que le traitement de ces éléments par les traducteurs est tellement important.

Ce qui est intéressant aussi est que l'on a gardé les titres des traductions en anglais. Nous spéculons que c'est le succès des films qui a décidé la maison d'édition à garder les titres anglais. Le film, *The Commitments*, a connu un grand succès en Europe et en Amérique du Nord en 1991. *The Snapper* (1993) et *The Van* (1996) ont été sélectionnés à Cannes. Toute la promotion de ces

films d'Irlande devait avoir un impact sur les lecteurs francophones qui, en choisissant ces romans, devaient savoir qu'ils n'étaient pas d'origine française, ni d'un auteur francophone. Nous nous demandons si ces faits influencent d'une certaine manière les attentes des lecteurs par rapport au langage utilisé dans la traduction. Est-ce que, consciemment ou inconsciemment, le lecteur informé cherche des influences du texte original quand il lit une traduction?

Le traitement des titres anglais diffère entre les trois traducteurs et il est peut-être un résultat de l'usage du mot anglais dans la traduction. Dans *The Commitments* lorsque l'on fait référence à ce titre dans l'histoire il est toujours dans le même contexte, comme le nom du groupe musical. La traductrice a choisi de donner tout simplement l'équivalent du titre anglais en français dans une note de bas de page par : « Les Engagements » (*The Commitments* trans. 23), mais par la suite on n'utilise jamais le titre français. Le choix de traduire le titre est peut-être utile pour aider le lecteur à comprendre que, Jimmy Jr., le manager de ce groupe, veut que les membres, typiquement désenchantés par et indifférents au monde autour d'eux, soient engagés à porter la musique soul aux gens de Dublin. Ce qui est plus important, ce sens d'engagement et de complicité est au cœur de l'histoire, et la compréhension de cette idée est évidemment cruciale dès le début.

Le titre *The Snapper* est en fait une abréviation du terme anglais 'whippersnapper' qui veut dire bébé. On n'utilise jamais le mot anglais, *snapper*, dans la traduction et par conséquent le traducteur n'a pas l'occasion de donner une explication de ce mot. C'est la tâche du lecteur de déchiffrer le sens du mot

anglais, une chose qui n'est pas trop difficile à faire, étant donné que l'histoire commence par l'annonce de la grossesse de Sharon et que l'on suit le développement du bébé in vitro jusqu'à sa naissance à la fin du roman. Tandis que le mot *snapper* apparaît quelquefois dans l'original, le traducteur emploie des équivalents variés pour le représenter dans la version française. Donc *The Snapper* est seulement le titre et il n'est pas nécessaire d'employer le mot anglais parce que, contrairement au titre *The Commitments*, ce n'est pas un nom, et sa signification est plus évidente, ou au moins plus facile à saisir. Les multiples équivalents en français, (« le petiot » (*The Snapper* trans. 99), « des bébés » (158) et « le petit » (274)) suffissent à l'expliquer.

Il en va tout autrement avec *The Van*, où ce titre renvoie à une camionnette où on vend des frites. Un problème est que le mot *van* existe en français mais il signifie, selon Le Petit Robert (1985), soit « une sorte de panier à fond plat...qui sert à vanner » soit un « fourgon servant au transport des chevaux de course. » Alors ces définitions spécifiques déjà en existence pour le lecteur francophone nous indiquent qu'il devrait tirer la signification du mot du contexte. Nous nous demandons si une explication serait utile au début du roman pour clarifier le sens du titre. Ce point nous semble plus nécessaire quand on note que la première fois que l'on rencontre ce mot est sur la deuxième page de l'original où on mentionne le '*Mr. Whippy Van*' (*The Van 2*), traduit comme « un van Whippy » (*The Van* trans. 13). Ce terme est très spécifique à la culture irlandaise et il signifie un marchand de glaces ambulant en camionnette. Nous voyons que le sens du mot « van » est compliqué par l'adjectif « Whippy » qui ne

dit rien au lecteur francophone. D'ailleurs, le contexte n'aide pas le lecteur à comprendre que le mot « van » veut dire camionnette quand il lit seulement que Jimmy Sr. « entendait...un van Whippy, mais qu'il semblait assez éloigné » (13). De plus, on n'apprend qu'à la page 273 que ce type de camionnette vend des glaces et qu'il joue de la musique pour attirer l'attention des gens.

La première fois que le lecteur rencontre le mot « van » où il fait référence au *van* du titre est sur la page 82 de l'original : '*the chipper van*' (*The Van* 82) qui se traduit comme « le van du marchand de frites » (*The Van* trans. 127). Cette traduction est très claire mais toujours on ne sait pas que l'on parle du *van* du titre. De cette façon nous réitérons qu'une explication du titre dès le début, aiderait le lecteur francophone à mieux comprendre le déroulement de l'histoire et avec moins de doute de la mention du mot « van » ailleurs dans le roman (par exemple '*the van*' (*The Van* 94) traduit comme « le van » (*The Van* trans. 145) et '*a chipper van*' (*The Van* 107) comme « un van à frites » (*The Van* trans. 164)). Ce qui est curieux est que dans *The Snapper* le traducteur utilise tout simplement le mot « la camionnette » (204) pour traduire '*the van*' dans le contexte où on distingue entre « la friterie » (c'est à dire le magasin où on achète des frites), et la version ambulante, la camionnette (*The Van* 143). On peut spéculer que la traductrice a considéré le succès du film et le fait qu'il a déjà, peut-être, introduit cette notion d'un van aux lecteurs éventuels du roman et c'est pour cette raison qu'elle n'éprouvait pas le besoin de l'expliquer d'une manière plus explicite. Le fait que l'on ne met pas le mot en italique dans la traduction confirme peut-être cette idée aussi.

Voilà donc les approches différentes des traducteurs du traitement des titres des romans. Ils choisissent soit d'aider le lecteur à comprendre le sens du titre (il en va ainsi des *Commitments*) soit de laisser le lecteur tirer le sens du contexte, même si cela n'est pas tout de suite évident.

Quant au style des traducteurs on peut dire que tous les trois ont suivi le style de l'auteur pour qui le dialogue est central dans les trois histoires. On fait penser à Bakhtin qui a dit que *'[t]he novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of social diversity of speech types'* (Bakhtin 263). Doyle a choisi d'utiliser le vernaculaire de ses protagonistes pour essayer de leur donner une voix littéraire, ou plus simplement, pour donner une plus grande signification sociale au langage de cette classe ouvrière, pour le rendre plus acceptable en général. Comme Doyle a dit lui-même, *'I can press home the locality of the characters by making them speak in a particular way'* (Reynolds 17). Il ne fait pas de descriptions détaillées des personnages. Nous les connaissons en écoutant leur dialogue ; leurs monologues et leurs conversations. Selon Steiner *'certain cultures speak less than others'* (18), mais les Irlandais sont des gens verbeux et l'Irlande a une tradition longue de l'histoire orale dans sa langue native irlandaise. Un fait à noter est que toute langue est liée au contexte social et culturel dans lequel elle se produit (France 22, ma traduction). Selon McGuire *'Language is stratified according to social activity and every register is a typification, a style pertaining to certain groups'* (84). Doyle transcrit la vraie façon de parler de ses protagonistes et par conséquent il ajoute *'a special sense of place'* au roman (Wolter 174).

Le langage - la langue vernaculaire

Il faut tout d'abord décrire la langue utilisée par Roddy Doyle dans les romans originaux et la fonction de cette langue dans les histoires. Cette connaissance nous aidera à identifier les défis que le texte présente aux traducteurs. Doyle utilise un dialecte socioéconomique et géographique, le premier étant le résultat du deuxième. Ceux d'entre vous qui connaissent la ville de Dublin, savent que la ville est divisée en deux par la rivière Liffey. Il y a notamment une différence entre l'accent et les expressions utilisées selon le côté de la rivière où l'on se trouve. Cette division langagière reflète la division économique et sociale aussi. Traditionnellement au sud de la rivière (et au temps de ces histoires à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix), on trouve des ouvriers cols blancs, et des gens plus cultivés. Le gouvernement a construit des maisons de lotissement au côté nord de la rivière où les ouvriers à col bleu ont déménagé des bas quartiers du centre ville pendant les années cinquante. Les histoires de Roddy Doyle ont lieu au nord de la ville, et ses personnages sont moins cultivés et ils parlent un vernaculaire très spécifique du nord de la ville, de la classe ouvrière.

Il faut noter qu'en Irlande l'anglais que l'on parle n'est pas la langue officielle du pays et qu'il est beaucoup influencé par la langue officielle qui est la langue irlandaise, connue par les Irlandais comme l'irlandais et par les non-irlandais comme le gaélique. La définition de l'irlandais dans *Le Petit Robert* (1985) est un « groupe des dialectes celtiques parlés en Irlande. » Tout de suite

on prend conscience de la division géographique linguistique et de la longue histoire de la langue aussi. L'irlandais a été apporté en Irlande par les envahisseurs celtes du cinquième siècle av. J.C et il était la langue principale du pays jusqu'au dix-neuvième siècle. Alors l'anglais que les gens parlent en Irlande est un mélange de la langue irlandaise et de l'anglais standard d'Angleterre et on l'appelle l'hiberno-anglais (Share xi). Plus spécifiquement le dialecte de l'hiberno-anglais que Doyle emploie est une langue qui « reflète un style de parler qui est stigmatisé en société » (Ghassempur 14). Un lecteur Irlandais saurait que ces protagonistes habitent au nord de Dublin étant donné l'usage de l'argot, des expressions familières et l'orthographe non-standard des mots. Nous allons étudier si les traducteurs gardent ces éléments de la langue originale et s'ils sont transparents pour les lecteurs francophones.

Roddy Doyle nous donne une idée de la vie quotidienne des gens de Dublin et tandis que les thèmes qu'il traite sont universels, c'est surtout la mentalité et les méthodes employées pour affronter leurs problèmes par les gens dublinois qu'il nous montre. Il nous présente les problèmes et les défis de la classe ouvrière du nord de Dublin en utilisant leur langue. Le Petit Robert (1985) définit la langue vernaculaire comme « la langue parlée seulement à l'intérieur d'une communauté » et Steiner dit que « differences of dialect have polarized to the degree that we are almost dealing with distinct tongues » (Steiner 31). On n'utilise pas de vernaculaire ni de dialecte français dans les traductions mais pour garder la visée de l'auteur de représenter la classe ouvrière, il est nécessaire de garder les éléments de la langue qui les identifient, et qui sont

l'usage de l'argot, d'expressions familières et d'un orthographe non-standard des mots.

L'autre chose que nous voulons montrer est que la grammaire et la syntaxe de l'hiberno-anglais, influencées par la langue irlandaise, sont parfois difficiles à comprendre, ou finissent par une interprétation erronée. Un bon exemple se trouve dans *The Commitments* quand Jimmy Jr. fait référence aux quelques amis avec qui il travaille, '*I went for a few scoops with a few o' the lads ou' o' work*' (141). La traductrice, pourtant, a traduit cette phrase comme « Je suis allé boire quelques bières avec des copains chômeurs » où elle a entendu la signification de '*out o' work*' d'être au chômage (*The Commitments* trans. 188). S'il parlait de ses amis au chômage, Jimmy Jr. aurait dit autre chose comme '*the lads on the dole*' où '*the dole*' fait référence à l'allocation de chômage. On trouve la même phrase dans *The Snapper* où Sharon a apporté du poisson pour le dîner. Elle l'a pris du supermarché où elle travaille comme elle explique à sa mère en disant, '*I got these out o' work*' (111). Bien sûr la signification est plus facile à déchiffrer du contexte, et la structure grammaticale qui est identique à celle en haut est entendue et traduite comme « Je les ai pris au boulot » (*The Snapper* trans. 160).

Un autre exemple est dans *The Snapper* quand Linda entre dans la salle en disant que Darren vient de la frapper, '*Daddy, Darren's after hittin' me*' (4). Sa phrase en anglais nous dit que le fait est complet, que son frère, Darren, vient de la frapper. Mais quand nous lisons la traduction on voit que le traducteur a mal

compris la syntaxe de l'hiberno-anglais et que dans la traduction l'événement n'a pas encore eu lieu « Darren veut me frapper » (*The Snapper* trad. 13). On a un changement de temps et par conséquent des circonstances.

Un autre exemple se trouve dans la scène de *The Snapper* où Jackie demande à Sharon pourquoi elle n'a rien dit du marin antérieurement et Sharon ne peut pas lui dire la vérité qui est qu'elles n'étaient jamais assez proches comme amies, '*because we're not that close; or weren't anyway*' (142). Sharon nous indique qu'avant elle n'a pas considéré Jackie comme une très bonne amie, mais que leur amitié devient peut-être plus précieuse pour elle maintenant. Ce sens d'amélioration est perdu dans la traduction parce que le temps des verbes était autrefois mal compris. Alors la traduction est, « parce que nous ne sommes pas assez proches pour ça. Ou que nous ne le sommes plus » (*The Snapper* trad. 203). Doyle a utilisé 'the simple past' (weren't) qui s'est transformé au présent dans la traduction. On note que dans la traduction on a l'impression que l'amitié entre Jackie et Sharon est devenue pire qu'avant, ce qui évidemment n'est pas le cas.

Un dernier exemple, également trouvé dans *The Snapper*, qui nous montre une autre modification des faits est quand Jimmy Sr. est en train d'expliquer à sa femme, Veronica, comment il aurait pulvérisé l'homme avec qui il s'est battu au pub, sauf que ses amis Bimbo et Bertie se sont interposés pour mettre fin à la bagarre, '*Bimbo an' Bertie got in between us. Just as well...I'd've destroyed him*' (144). On ne sait pas si Jimmy Sr. aurait été le vainqueur ou pas, même si nous

devinons (et Veronica aussi) que ses amis l'ont sauvé d'une rossée terrible. C'est ce manque de confiance en Jimmy Sr. qui rend la situation amusante, et dès que ses amis ont mis fin à la bagarre, Jimmy Sr. peut garder sa dignité. Il a commencé la rixe pour que sa fille, Sharon, ne soit pas déshonorée, et grâce à ses amis il n'a pas vraiment perdu la bagarre. Toute cette hilarité et ce doute ne sont pas présents dans la traduction, « Bimbo et Bertie se sont interposés. Mais rien à faire...Je l'ai pulvérisé » (*The Snapper* trad. 206). Dans la version française, Jimmy Sr. semble être beaucoup plus violent et plus sûr de lui et ses amis ne jouent pas le même rôle non plus. La traductrice a changé l'histoire en changeant les mots de Jimmy Sr. Le temps a changé du plus que parfait au passé composé, et le résultat est que dans la traduction Jimmy Sr. a pulvérisé quelqu'un et ses amis ne pouvaient pas l'arrêter. Il n'est vraiment pas l'homologue de son personnage dans la version anglaise.

Ce qui est évident est qu'une très bonne connaissance de la langue de Roddy Doyle est nécessaire pour bien comprendre ce que ses protagonistes disent et les manières dont ils s'expriment. Une connaissance de la langue source est essentielle pour la rendre avec précision dans la langue cible, ou autrement dit, les traducteurs doivent avoir une très bonne connaissance de la langue de départ et de ses usages pour bien comprendre ce que l'auteur dit. Doyle explique dans son interview avec Caramine White qu'il utilise la langue que ses personnages parlent (White 181). Selon Ghassempur il est crucial d'apprendre la façon de parler des personnages parce qu'il n'y a pas beaucoup de passages descriptifs ni de commentaires d'auteur (Ghassempur 13). De plus

Michael Cronin note ‘the importance of accent and dialectical variety within a language to express class...and national identity’ (19).

L’idée d’être fidèle aux deux maîtres est la prémisse sur laquelle la théorie du Professeur Jin est basée. Cette théorie de « L’intégrité artistique » (‘Artistic Integrity’) veut dire que le traducteur devrait avoir une très bonne compréhension de la langue de départ (nécessaire pour que ce dernier puisse atteindre un niveau de créativité pareil à celui de l’auteur pour rendre les mêmes idées, le même sens) et avoir la capacité d’être créatif avec sa langue maternelle en utilisant les termes que les lecteurs francophones comprennent. Mais, selon le Professeur Jin, ‘*Real loyalty can only be realized when the translation is produced in accordance with the genius of the target language, free from the interference of the genius of the source language*’ (Jin 42). Cette créativité de la part du traducteur n’est pas possible si on ne comprend pas la créativité de l’auteur. Donc la traduction doit continuer à développer de nouveaux styles qui correspondent aux nouvelles méthodes d’écriture, comme celle de Roddy Doyle.

Les expressions familières

Si on cherche une définition du mot anglais, *colloquial*, on trouve une partie de l’explication très intéressante. *The Oxford English Reference Dictionary* (2003) nous explique qu’un mot qui est *colloquial* n’est pas littéraire. Pas de surprise alors que ces romans de Roddy Doyle étaient critiqués pour n’être pas assez littéraires, un fait qui a amené le Ministre de l’éducation en Irlande à enlever les romans de Doyle du programme scolaire en Irlande (White 182). Cette décision

provient du fait que le langage que Doyle emploie est un langage peu soutenu, mais on ne peut pas dire par conséquent que ces romans ne sont pas dignes d'être considérés comme littéraires. Doyle explique que « la décision d'utiliser le vernaculaire est une décision littéraire » (White 182, ma traduction). Chez Doyle la langue parlée est devenue la langue écrite.

Les expressions familières constituent une partie de la langue familière, la langue de tous les jours utilisée par les gens en parlant. Roddy Doyle a écrit les trois romans qui font l'objet de notre étude sous la forme d'une prose phonétique dialogique et donc nous tenons pour acquis l'usage d'expressions familières. L'idiome des protagonistes est le vernaculaire du nord de la ville de Dublin et ces gens expriment les traits de leurs vies en utilisant cet idiome distinct (Donnelly 28). Bien sûr on entend beaucoup de ces expressions partout en Irlande, la plupart sont plutôt irlandais que tout simplement dublinois. Un très bon exemple est le mot, '*grand*' qui peut signifier des niveaux variables du bien, et qui peut décrire le bien-être d'une personne, une situation ou ce que l'on pense de quelque chose ou de quelqu'un. C'est un mot que l'on utilise beaucoup en Irlande et comme on note dans les exemples suivants, il n'existe pas d'équivalent exact en français. Ce qui est intéressant est que l'on voit la gamme des définitions de ce mot polysémique en traduction, et on remarque comment la définition change selon le contexte. Par exemple :

'*That's grand*' (*The Commitments* 163) se traduit comme « C'est génial » (*The Commitments* trans. 216) quant à une situation.

'Grand' (*The Snapper* 168) se traduit comme « Géant » (*The Snapper* trans. 239) qui veut dire tout simplement d'accord.

'Grand' (*The Snapper* 171) se traduit comme « Impeccable » (*The Snapper* trans. 243) où Sharon fait référence aux visites prénatales, avec un soupçon de sarcasme.

'I'm grand' (*The Snapper* 178) se traduit comme « Moi, ça va » (*The Snapper* trans. 253) référence au bien-être de Sharon, mais se traduit un peu plus loin comme « Super » (*The Snapper* trans. 268 et 303), et plus loin encore comme « Génial » (292).

La phrase 'Your mammy's grand' (*The Snapper* 191) est traduit comme « Ta maman est extra » (*The Snapper* trans. 271).

'his kids were grand' (*The Snapper* 193) traduit comme « ses gosses étaient sensass » (*The Snapper* trans. 273).

'They were grand' (*The Van* 10) traduit comme « Super ! » (*The Van* trans. 24) référence aux hamburgers que l'on avait mangés.

'Grand' (*The Van* 16) traduit comme « Super ! » (*The Van* trans. 33) quant aux classes que Veronica suit à l'école.

'She'd be grand' (*The Van* 27) se traduit comme « elle serait en super forme » (*The Van* trans. 49) quant au bien-être de Sharon, et 'I'm grand' (*The Van* 30) comme « Super ! » (*The Van* trans. 53) quant au bien-être de Jimmy Sr.

'*He'd be grand in a minute*' (*The Van* 31) se traduit comme « Dans une minute il assurerait » (*The Van* trans. 54) et '*It was grand now*' (*The Van* 31) quant à la situation, comme « Elle fonctionnait maousse maintenant » (*The Van* trans. 54)

'*He was grand now though*' (*The Van* 31) se traduit comme « Mais ça allait très bien maintenant » (*The Van* trans. 55), et plus loin comme « Il était en pleine forme » (102) et encore comme « Il avait la pêche » (160).

'*Grand*' (*The Van* 55) se traduit comme, « Parfait » (*The Van* trans. 88) quant à la situation.

'*I'm grand*' (*The Van* 70) se traduit comme « Je suis super bien » (*The Van* trans. 112) quant au bien-être de Bimbo, mais peut-être un peu trop fort intensif comme traduction étant donné qu'il pleurait juste avant de dire cela et qu'il est en train d'informer Jimmy Sr qu'il vient d'être licencié. La phrase '*I'm grand*' de cet exemple veut dire plutôt '*I'm okay*'.

'*That's grand so*' (*The Van* 100) traduit comme « Alors, c'est géant ! » (*The Van* trans. 153) quant à la situation.

Évidemment la polysémie de ce mot est bien traitée par les traducteurs, étant donné les variations utilisées. Nous nous demandons si les lecteurs anglophones non-irlandais seraient aussi conscients de toutes ces significations.

On note le contraire quand on fait un examen des salutations dans les deux langues. On a une pléthore de mots pour dire bonjour à quelqu'un en

hiberno-anglais, et on manque de cette diversité en français. Mais les traducteurs ont trouvé des moyens créatifs pour surmonter ce problème. Par exemple, dans la scène où Sharon dit bonjour à ses amies au pub le soir,

- *Hiyis, she said when she got there.*
- *Oh, howyeh, Sharon.*
- *Hiyeh, Sharon.*
- *Howyeh, Sharon.*
- *Hiyis, said Sharon.*' (*The Snapper* 12) le traducteur a mis,

- « - Sa-lut, dit-elle en arrivant à leur portée.
- Oh, saluuuut, Sharon.
- Saaaalut, Sharon.
- Sa-lut, répéta Sharon. » (*The Snapper* trans. 23)

Il est vrai que les versions du vernaculaire dublinois consistent en des changements d'orthographe qui sont réfléchis dans la traduction, et on pourrait dire peut-être que la traduction montre mieux que l'original le fait que ses amies ont beaucoup bu ! Dommage que l'on ait oublié la salutation d'une des amies.

Plus loin dans *The Snapper* 'Howyis' (21) se traduit comme, « S'lut » (*The Snapper* trans. 36) où Jimmy Jr. arrive à la maison le soir et comme « Ça va ? » dans *The Van* (47) quand c'est Darren disant bonjour à quelques filles en route à la maison, et encore comme « Salut » (32) quand c'est Jimmy Sr qui dit bonjour à ses amis le soir au pub. Ces exemples-ci nous montrent la distinction typique entre les formes différentes de salutations en français qui dépendent de la situation et des locuteurs qui s'adressent. Une telle différenciation n'est pas aussi évidente en anglais, et surtout chez les gens qui parlent un vernaculaire.

'Howyeh' se traduit dans *The Snapper* comme « Bonjour » (48) où le chien dit bonjour à Sharon avec l'aide de ses sœurs, et « Salut ! » (245) quand Jimmy Sr. dit bonjour à son fils qui vient de rentrer à la maison le soir. Cette

salutation se traduit dans *The Van* comme « Ça boume ? » (51) où Jimmy Jr arrive à la maison à l'improviste et dit bonjour à son père, et comme « La pêche, Malcolm ? » (55) où Jimmy Sr dit bonsoir à l'un des videurs du pub en entrant.

Un objectif de notre étude est de montrer le besoin d'une base de données pour la langue de Roddy Doyle pour les traductions de ces futurs romans. Nous croyons qu'une telle ressource serait très utile étant donné que Doyle est un écrivain prolifique doté d'un style original. En voici un exemple pertinent, le mot 'brilliant' qui signifie, selon Roddy Doyle '*anything less than disastrous*' (Doyle 2010, 3). Voici un mot que Doyle aime utiliser souvent et qu'il a choisi comme le titre de son histoire courte en 2011. Écrite spécifiquement pour le défilé de la fête de Saint Patrick à Dublin la même année, l'histoire montre les multiples usages de ce mot polysémique. Nous allons faire un examen bref de son usage dans les trois romans de notre étude.

Dans *The Commitments* les amis de Jimmy Jr utilise le mot 'brilliant' (19) pour décrire la musique soul qu'ils viennent d'entendre chez Jimmy. Les traductions du mot sont, « Flashant ! » et « Géant ! » (*The Commitments* trad. 35). Dans *The Snapper* Darren exprime sa joie quand il apprend que son père va monter un nouveau club cycliste du quartier en utilisant le mot 'brilliant' (184) traduit comme, « C'est génial » (*The Snapper* trans. 261). Il s'exclame 'Brilliant' (*The Snapper* 184) pour montrer qu'il était très satisfait du nom du club, traduit comme, « Ah, géant ! » (*The Snapper* trans. 262). Dans *The Van* Jimmy Sr. décrit le goût de la première tasse de thé le matin comme '*brilliant; brilliant*' (45), traduit comme, « grandiose. Carrément grandiose » (*The Van* trans. 75). Et

comme un dernier exemple dans *The Van*, la description par Jimmy Sr. de la chanson officielle d'Irlande pour la Coupe du Monde comme « démente » (*The Van* trans. 187). Il serait très utile d'avoir des notes des traducteurs pour voir leur raisonnement sur leur manière de traduire et les choix qu'ils ont faits en traduisant ces expressions.

Les expressions familières, très spécifiques à une langue, ont parfois une signification plus profonde qui n'est pas évidente pour une personne non-irlandaise. Il est souvent difficile de trouver des équivalents parce ces expressions prennent naissance dans une culture déterminée et elles ne se traduisent pas directement pour une autre culture qui ne partage pas la même histoire. Une telle expression familière est 'mickey money' trouvée dans *The Commitments* (31) et traduit comme « l'argent de poche » (*The Commitments* trad. 48). Ce terme en fait veut dire plutôt, l'argent de ménage, et sa traduction est très importante. Cette partie de l'histoire nous dit comment, Outspan, un membre de *The Commitments* essaie d'économiser assez d'argent pour acheter une guitare électrique. On sait qu'il est au chômage, mais qu'il fait des petits boulots (parfois illégaux) pour gagner plus d'argent. On imagine qu'il aurait dû attendre longtemps avant d'être capable d'acheter sa nouvelle guitare, sauf que sa mère lui a donné une grande portion de l'argent de ménage. En fait on sait que la générosité de sa mère l'a fait pleurer et quand on se rend compte du fait que l'on vivait pendant une récession économique à ce temps-là, sa gentillesse paraît être encore plus altruiste. Mais les lecteurs francophones n'ont pas la possibilité de se rendre compte des grands sacrifices qu'a faits une mère qui

aime son fils. Ils ne comprennent pas qu'elle lui a donné de l'argent supplémentaire qu'elle s'est donné beaucoup de mal d'épargner. Quand on lit « l'argent de poche » dans la traduction on a l'impression qu'Outspan avait droit à cet argent, ce qui n'est pas le cas.

Un autre mot historique est 'crack' qui signifie comme nom, le divertissement, et comme adjectif, amusant. En fait ce mot signifie plutôt l'esprit de s'amuser avec les autres. Une très bonne traduction se trouve dans *The Commitments* où '*It was brilliant crack*' (160) se traduit comme, « On rigolait bien » (*The Commitments* trans. 211). C'est Imelda qui fait référence au temps qu'ils ont passé ensemble comme *The Commitments*. '*The crack would be good*' (*The Van* 63) est traduit comme, « On s'amuserait bien » (*The Van* trans. 100) où l'on se réfère à la fête de Noël chez Bimbo. Aussi dans *The Van* '*but it was great crack all the same*' (137) se traduit comme, « mais ils s'étaient bien marrés quand même » (*The Van* trans. 205) qui est une bonne description de ce qui se passait entre les amis qui goutaient les hamburgers pour décider lesquels vendre au public. Les amis s'amusaient bien ensemble dans la cuisine chez Bimbo.

Le mot 'gas' en hiberno-anglais veut dire drôle, et les traducteurs ont bien compris la signification et ont choisi des traductions argotiques. Cet exemple en fait nous montre que souvent il est difficile de distinguer entre l'argot et les expressions familières, et que les deux sont liés l'un à l'autre. Le problème est peut-être qu'il n'existe pas de définition formelle de l'argot (Share xi). Alors la phrase '*It was fuckin' gas*' (*The Snapper* 94) se traduit comme « C'était assez fendant » (*The Snapper* trans. 136) dont le langage est très familier, peut-être

pour compenser au fait de ne pas avoir traduit le juron de l'original. Le traducteur de *The Snapper* n'utilise jamais la même expression où 'gas' (105) se traduit comme « À pisser par terre » (*The Snapper* trans. 152), et puis comme « plus excitant » (*The Snapper* trans. 193). La prochaine fois la traduction de 'that's gas' (139) est « Oh, c'est trop ça » (*The Snapper* trans. 198) et 'it was great gas' (149) se rend comme « c'était toujours poilant » (*The Snapper* trans. 213). En comparaison la traductrice de *The Van* traduit 'It had been great gas' (2) comme « on s'était marré » (*The Van* trans. 13), la même expression qu'elle a utilisée en traduisant le mot 'crack,' comme nous l'avons vu ci-dessus. La prochaine fois elle utilise l'expression « c'était marrant » (*The Van* trans. 27) et encore « marrant » (*The Van* trans. 35). Nous voyons qu'il n'y a pas d'uniformité ni de cohérence stylistique dans les traductions, le résultat d'avoir décidé de « saucissonner » la trilogie entre trois traducteurs différents (Voir Appendice 2, question 7).

Le sexe est souvent un sujet tabou mais l'emploi des euphémismes est une façon d'en parler en société sans se sentir trop bégueule. Dans les romans originaux de Doyle, tout le monde emploie les mêmes euphémismes sans tenir compte de l'âge, ni du sexe de la personne qui parle. Mais comme nous allons le voir, le langage des jeunes, par rapport au sexe, est souvent plus vulgaire que celui des personnes plus âgées dans les traductions.

L'expression la plus populaire utilisée dans les trois romans pour le sexe est 'a ride.' Jimmy Jr l'utilise dans *The Commitments* en disant, 'The odd ride now an' again' (6), traduit comme « un petit coup de temps en temps » (*The*

Commitments trans. 17). Il en est de même dans *The Snapper* quand Sharon est sortie un soir avec Jackie et elle dit, 'He's a ride, isn't he ?' (205) traduit comme, « C'est un super-coup, non, ce mec ? (*The Snapper* trans. 289). Pourtant, quand Jimmy Sr demande à sa femme, Veronica, 'I suppose a ride's ou' of the question ?' (*The Snapper* 73) c'est le ton de sa voix et l'élément de doute dans les mots 'I suppose' qui indiquent aux lecteurs anglophones qu'il a plus de respect pour sa femme, même s'il utilise le même mot argotique, 'a ride', pour faire référence au sexe avec elle. Cette information implicite devient explicite dans la traduction où Jimmy Sr dit, « Je suppose qu'un petit câlin est exclu... (*The Snapper* trans. 108) et nous notons que le langage est plus subtil.

Quand Jimmy Sr. annonce à ses amis au pub que Sharon est enceinte il utilise l'expression familière 'up the pole' en le disant, 'Young Sharon's after gettin'herself up the pole' (*The Snapper* 63). Cette phrase a été traduite comme « La petite Sharon est enceinte » (*The Snapper* trans. 95). On a perdu complètement le registre et le sociolecte de l'original. Pourquoi ce langage plus formel de la traduction ? Jimmy Sr parle avec des amis d'un sujet dont il n'est pas très fier. C'est plutôt une remarque faite en passant qu'une annonce. Pourtant dans la scène où Jimmy Jr dit à son père qu'il va se marier, tout de suite Jimmy Sr demande si elle est enceinte et il pense 'he'd have killed him if he'd put her up the pole' (*The Van* 100). La langue de la traduction de sa pensée est plus grossière, « Il l'aurait tué s'il l'avait engrossée » (*The Van* trans. 153).

'Oh Jesus, I'm scarleh' (*The Commitments* 56), dit Natalie juste avant que les filles chantent seules devant le groupe pour la première fois. La traduction est « Oh, Bon Dieu, j'ai honte » qui évoque son sentiment de timidité et d'embarras (*The Commitments* trans. 80). La traductrice utilise la même expression partout dans la traduction, qui est une bonne solution parce que ce sont les filles qui la disent et que cette expression a la même signification tout le temps. Le traducteur dans *The Snapper* utilise la même expression aussi, sauf une fois quand, Mary, l'amie de Sharon dit 'You're scarleh. He must be.' (*The Snapper* 54), quant à la paternité du bébé. Jackie, en plaisantant, a demandé si le père était marié, mais cette question a été une mauvaise surprise pour Sharon et son visage est devenu tout rouge. Dans cette situation, la réaction de Sharon en est une de peur que ses amies n'apprennent son secret et elle est tout de suite choquée. Le traducteur a traduit la phrase comme, « Tu es rouge comme une pivoine » (*The Snapper* trans. 83) qui marche très bien parce qu'elle décrit l'apparence physique de Sharon, qui reflète tout ce que ses amies peuvent voir. Nous avons déjà vu cette méthode de traduire dans *The Van* où la phrase de Sharon, 'I'm scarleh' est traduite comme, « Je suis cramoisie » (*The Snapper* 249). À ce point dans l'histoire nous ne sommes pas sûrs si elle en est gênée par le comportement de Bimbo et de son père ou si elle est incrédule du fait que tous les trois travaillent dans le van à frites sans trop savoir ce qu'ils doivent faire. Il est possible aussi qu'elle exprime tout simplement la grande inquiétude de voir la foule qui s'avanceit vers le van quand ils n'étaient pas vraiment prêts. Le

traducteur a bien compris cette ambiguïté émotive et a traduit la phrase très littéralement, sans référence à une émotion spécifique.

L'expression 'messing with' a plusieurs sens, le plus simple étant plaisanter, où dans *The Snapper* Jimmy Sr vient de demander à Veronica « un petit câlin » et quand elle répond que c'est possible, il est tellement surpris qu'il doit confirmer en demandant, 'You're not messin' now ?'(73), traduit comme « Tu blagues pas ? » (*The Snapper* trans. 109). Plus loin dans l'histoire Jimmy Sr propose qu'ils créent leur propre club cycliste et son fils ne le croit pas et en fait pense que son père se moque de lui. Il dit à son père, 'You're messin'" (183), traduit comme « Tu te fous de moi » (*The Snapper* trans. 260).

Le prochain sens est de raconter des histoires qui ne sont pas vraies, comme dans *The Van* où Bimbo regard Bertie pour vérifier qu'il n'est pas vraiment sorti avec une jeune femme, 'making sure he was only messing' (40), se traduit comme « pour s'assurer qu'il faisait simplement l'imbécile » (*The Van* trans. 67), et aussi 'they were only messing' (76) se traduit comme, « ils ne faisaient que dire des conneries » (*The Van* trans. 119). 'Messing' peut signifier aussi faire le clown où les jeunes de l'équipe de foot ont soulevé Bébé Harrison pour le mettre dans le van à frites et il a crié, 'Fuck off messin' (238), traduit comme, « Arrêtez ce bordel » (*The Van* trans. 350).

La phrase 'messing with' a une autre signification aussi qui est tripoter ou jouer avec, qui était le sens dans *The Snapper* quand Sharon faisait semblant de faire les valises pour partir de la maison, quand en fait elle n'avait aucune intention de partir. Quand Jimmy Sr. est entré dans sa chambre pour lui

demander de rester, Sharon '*stopped messing with the clothes*' (161), qui veut dire qu'elle a arrêté de jouer avec les vêtements. Malheureusement le traducteur a mal compris la signification et il a traduit cette phrase comme, « elle cessa de mettre de la pagaille » (*The Snapper* trad. 229).

L'argot

L'usage de l'argot dans le dialogue des trois romans est une indication de la classe sociale des protagonistes. Ceci doit être une compensation du fait que l'accent qui est audible dans les versions anglaises et qui sert d'indicateur social pour aux lecteurs anglophones, n'existe pas dans les versions françaises. De cette façon le vocabulaire est très important et il faut garder la langue argotique pour que l'on puisse garder le même registre que dans les textes originaux. Heureusement la plupart du temps cela n'est pas trop difficile à faire, étant donné que la France et l'Irlande sont deux pays de l'ouest de l'Europe partageant des divisions sociales et économiques analogues.

Roddy Doyle croit que l'argot est une forme fascinante, et peu reconnue, de la créativité (Reynolds 16, ma traduction). Ce point devient plus poignant quand nous nous rendons compte que l'argot constitue toujours une partie contemporaine d'une langue et une partie vivante qui continue à évoluer. L'hiberno-anglais, la langue des protagonistes de Doyle, est une langue non-formelle qui n'a jamais été réglée. C'est une langue hybride, créée par les Irlandais pour garder des influences de la langue nationale d'Irlande qui a été presque effacée par l'introduction de l'anglais. Les Irlandais en tant que gens

colonisés ont essayé d'éviter une domination linguistique totale par les Anglais. L'hiberno-anglais est le résultat de la créativité linguistique d'une nation. En comparaison, le français, grâce à l'Académie Française, est une langue beaucoup plus standardisée. Aussi nous regardons la langue française comme une langue de colonisateurs. Mais malgré ces différences, et loin de l'Académie Française, la langue française de tous les jours continue à évoluer, influencée par les diverses communautés linguistiques en France et celles des immigrés. En fait on pourrait faire une comparaison entre la situation contemporaine en France et celle d'Irlande pendant le dix-neuvième siècle, sauf que ce sont souvent les immigrés en France qui changent la langue française et la mélangent avec leurs propres langues nationales, créant un français parfois hybride. Tout cela indique que le français et l'hiberno-anglais sont tous les deux des langues dynamiques et, en revenant au premier point, des langues créatives.

La plupart du temps les traducteurs trouvent les mots équivalents et du même registre comme dans le cas du mot '*mots*' (qui veut dire les petites amies ou les femmes), traduit comme « les meufs » dans *The Commitments* et *The Van*. Aussi le mot '*gaff*' (qui veut dire un domicile), traduit comme « troquet » et « piaule » dans *The Commitments* et comme « piaule » dans *The Van*. Ces exemples montrent une ingéniosité de la part des traducteurs parce que ces mots anglais ne se trouvent tout simplement pas dans le dictionnaire. Ils évoquent une certaine familiarité avec le langage argotique de Dublin ; peut-être des liens personnels avec quelqu'un en Irlande ?

D'un autre côté le mot 'spa' a posé des problèmes pour la traductrice de *The Commitments*, qui n'a pas compris la signification du mot. 'Spa' est un adjectif très péjoratif qui veut dire que quelqu'un est vraiment nul. La traductrice l'a traduit comme, « fontaine » qui ne signifie rien pour les lecteurs francophones. Nous avons aussi des difficultés avec la traduction dans *The Snapper*, où 'He's still a spa' (203) se traduit comme, « Il dégouline quand même » (*The Snapper* trad. 282). La meilleure traduction se trouve dans *The Van* où 'They were spas' (24) se traduit comme, « Ils étaient nuls » (*The Van* trad. 44). La traductrice de *The Van* remercie à Declan McCavana qui l'a guidée « lors de [leur] 'Promenade au phare' » dans *The Van* de Roddy Doyle, et on voit clairement combien cette ressource était très précieuse et avantageuse. Nous savons que Robert Cohen n'a pas eu accès à un tel luxe. Il connaissait l'Irlande et il l'avait visitée auparavant mais il n'y avait pas une personne particulière qui l'avait aidé (voir l'Appendice 2 question 3).

Il est très important de rendre compte du fait que ces mots argotiques sont, pour les personnages des romans, les mots de tous les jours. Il n'est pas vrai qu'ils les dispersent entre les mots d'une langue plus standard. En fait pour ces gens de la classe ouvrière du nord de Dublin, cette langue argotique est pratiquement leur langue standard. On trouve un point similaire chez Ghassempur qui dit, '*Slang is their language, their mother tongue and they strongly identify with it*' (14). Un point à noter est que dans l'écriture de Doyle les gens n'emploient pas un grand vocabulaire varié, et le résultat est la répétition des mêmes mots, à cause du vocabulaire limité. Ce fait se trouve aussi chez

Ghassempur, '*There is little variation of language among the characters; their lexicon is limited and characterised by repetitive use of language*' (15). Ce vocabulaire limité montre bien le fait que les protagonistes de Doyle ne sont pas bien cultivés et pour cette raison nous rencontrons les mêmes mots argotiques encore et toujours. Souvent ce n'est pas le cas dans les textes traduits, comme on le voit dans ces exemples suivants, où on verra des termes multiples pour désigner un mot argotique du texte original.

En examinant le traitement de l'adjectif, '*deadly*' on trouve les traductions suivantes dans *The Commitments* : « géant, », « redoutable », « génial », « fabuleux » et « béton ». Dans *The Snapper* on trouve « d'enfer » et dans *The Van* il se traduit comme « flashant. »

Ces différences sont dues aux choix des traducteurs différents mais nous verrons maintenant que le même traducteur utilise des variations en traduisant le même mot anglais aussi. Puis, tandis que Doyle emploie le mot '*rapid*' pour signifier chouette, ce mot est traduit comme, « super », « un morceau d'enfer » et « [q]uelle claque » par la traductrice de *The Commitments*. Encore on trouvera « génial » et « d'enfer » dans *The Snapper*.

Cette variété du vocabulaire est un trait stylistique du français mais on se demande si elle convient dans le contexte de ces romans. Est-ce qu'un vocabulaire aussi limité serait préférable pour capter le style de Roddy Doyle ? Le résultat du style typique du français est que les lecteurs francophones ne sont pas conscients de cet aspect du vocabulaire limité des interlocuteurs, et par conséquent leur manque d'éducation est moins apparent aussi. Pourtant, d'un

autre côté, on pourrait dire que toutes les significations des termes employés par Roddy Doyle ne sont peut-être pas aussi évidents aux anglophones non-irlandais et que les lecteurs francophones auraient une meilleure idée de ce qu'il veut vraiment dire parce que les synonymes utilisés expliquent mieux le sens. On a déjà fait une remarque similaire dans la section des expressions familières. Il est vrai que Roddy Doyle n'a pas façonné la langue de ses romans selon les attentes d'un public hors de l'Irlande.

Il se trouve des instants dans les trois traductions où le registre est plus argotique que celui de l'original. Nous avons l'impression en lisant *The Commitments* qu'en général le français est beaucoup plus standard que le niveau d'anglais dans la version originale. Mais on trouve quand même des exemples où le registre est plus familier que l'original. Par exemple, quand le mot 'money' (5) est traduit comme, « le fric » (*The Commitments* trans. 16) et 'Holdin' hands, that's ou" (8) se traduit comme « Se tenir par la main, c'est ringard » (*The Commitments* trans. 20). Quelques exemples dans *The Snapper* sont, 'house' (20) traduit comme « cette baraque » (*The Snapper* trans. 35), 'the dogs' (24) traduit comme « les clebs » (*The Snapper* trans. 41) et 'doctors' (76) comme « les toubibs » (*The Snapper* trans. 113). Il est vrai que les romans de Doyle nous fournissent un rapport de la langue familière de Dublin des années quatre-vingt et quatre-vingt dix, et que les traductions nous montrent qu'une telle langue argotique existait aussi en France aux années quatre-vingt dix, au temps où elles se publiaient.

Les termes culturels

Dans cette section nous allons focaliser sur le traitement des noms des groupes sociaux, des noms des émissions à la télé et des acronymes. Même si les protagonistes parlent en français dans les traductions, l'histoire a lieu toujours à Dublin et ce sont les termes culturels qui nous se situent en Irlande et qui sont très spécifiques à la nation irlandaise. Nous allons examiner le traitement de ces termes, en voyant comment les traducteurs ont réussi à les traduire pour les lecteurs francophones. Les méthodes employées diffèrent selon le traducteur et selon le mot en question. Selon Donnelly, '*Doyle's achievement has been, surely that he has created characters who have convincingly expressed their own lives within their own distinctive idioms*' (28) et les termes culturels constituent une partie importante de ces idiomes.

L'un des premiers termes que nous rencontrons dans *The Commitments* est '*The Tube*' qui est le nom d'une émission à la télé pour la promotion des nouveaux groupes musicaux. La référence est assez importante étant donné le thème du livre. C'est dommage que ce terme ait été mal traduit dans la version française. On l'a entendu tout simplement comme référence à la télévision elle-même. Mais '*the tube*' est une phrase argotique qui signifie la télé dans quelques parties d'Angleterre mais on ne l'utilise pas de la même façon en Irlande.

La télé est une source d'information et d'influence étrangère et '[Ireland's] *cultural insularity is being infiltrated by the television set in the corner of the living-room*' (Donnelly 25). L'Irlande est influencée essentiellement par

l'Amérique du Nord et par le Royaume-Uni, mais elle a aussi ses propres émissions sur les chaînes nationales. Les noms des chaînes locales sont mentionnés dans *The Commitments* et *The Snapper* et les deux traducteurs les gardent comme « RTE », « RTE2 » et « Sky » probablement car leurs significations sont évidentes selon le contexte.

Une des émissions de l'Angleterre mentionnée dans *The Commitments* et dans *The Snapper* était '*Top of the Pops*', une émission hebdomadaire musicale qui était comme un palmarès des chansons les plus populaires du moment. Cette émission n'était pas connue des Français en 1996 quand on a publié les traductions pour la première fois. Le nom a été traduit comme « Top de la Pop » sans commentaire ou explication (*The Commitments* trans. 19 et *The Snapper* trans. 103). Mais postérieurement cette émission a été télévisée dans d'autres pays dont la France en 2001. On l'a appelée *Top of the Pops* en français aussi mais on n'a pas changé le nom dans les nouvelles éditions des livres qui ont paru en 2006.

La traductrice de *The Commitments* a employé quatre façons différentes pour traduire les quatre noms des émissions qui se trouvent dans le livre. Comme on vient de voir *Top of the Pops* se traduit comme « Top de la Pop » et celle-ci est le seul cas où elle a traduit le nom en français. On n'a pas d'explication de la nature de cette émission.

La prochaine émission s'appelle '*Bosco*' en anglais et la traductrice garde le nom et elle met une note en bas de page qui explique que *Bosco* est « présentateur de télé pour enfants (NdT) » (*The Commitments* trans. 92). La

note est nécessaire parce que personne vivant en dehors d'Irlande ne saurait qui est Bosco. Pourtant à ce moment-là de l'histoire les jeunes membres du groupe parlent des femmes, jeunes et plus âgées, avec qui les jeunes hommes pourraient sortir. Ce qui rend la mention de Bosco étonnante comme une petite-amie éventuelle, est le fait que Bosco était une marionnette à gaine et son sexe était ambigu. On n'était pas sûr si la marionnette représentait un garçon ou une fille de cinq ans. Cette information ne fait pas partie de la note en bas de page et nous voyons alors comment l'information dans la note est limitée et moins amusante qu'elle aurait été si la traductrice avait expliqué que Bosco était une marionnette.

La troisième émission s'appelle '*Jim'll Fix It*' et encore une fois on garde le nom anglais, le mettant en italique dans le texte français. Cette fois on ne donne plus d'information parce qu'elle n'est pas nécessaire pour comprendre le texte. La quatrième émission s'appelle '*Blankety Blank*' et on sait dans le texte original que '*Dean was watching Blankety Blank*' (*The Commitments* 141). Cette phrase se traduit comme « Dean regardait un jeu télévisé, « Blankety Blank » » (*The Commitments* trans. 188). Voici un autre moyen d'incorporer un peu plus d'information sur le sujet au lieu d'utiliser une note en bas de page.

En faisant un examen similaire de *The Snapper* on trouve la même émission '*Blankety Blank*' traduit comme « Blankety Blank » mais avec une note en bas de page qui donne une explication brève de l'émission, « « Ça alors ! », un show populaire de la télévision britannique » (*The Snapper* trans. 27). Ce qui est un peu bizarre est qu'il y avait une émission à la télé en France en 1996,

l'année de la publication de cette traduction, qui était basée sur *Blankety Blank*, mais cette émission s'appelait Les Bons Génies, avec le présentateur Patrice Laffont. Nous n'avons pas trouvé de référence à une émission intitulée « Ça alors ! », et nous ne sommes pas sûre de sa signification ici. La seule autre émission dans *The Snapper* est *Miami Vice*, traduit comme *Miami Vice* en italique. C'est Jimmy Sr qui fait des remarques sur cette émission et par conséquent, il n'y a rien de plus à dire.

Dans *The Van* on fait référence à cinq émissions et la traductrice fait des remarques sur quatre d'entre elles sous la forme de notes en bas de page. On ne sait pas pourquoi la traductrice n'a pas donné d'explication de l'émission « Thirtysomething ». Tous les noms sont gardés en anglais, soit en italique, soit entre guillemets, sauf, Hawaii 5-0 qui n'a aucune forme de distinction dans la version française. Alors il n'y pas de cohérence dans la traduction des titres des émissions de télévision, et parfois, les explications sont très détaillées ou bien les détails ne sont pas vraiment pertinents. Par exemple, pour « Postman Pat » et « The Magic Roundabout » la note en bas de page dit, « Émissions pour enfants. « Postman Pat » : marionnettes. « The Magic Roundabout » : émission très célèbre, animé depuis une quarantaine d'années par Eric Thompson (père d'Emma) et diffusée avant le journal télévisé de dix-huit heures. (NdT). » (*The Van* trans. 51). On imagine qu'une simple description des émissions comme des émissions pour enfants aurait suffi.

Par la suite on a un terme de la langue irlandaise qui est le nom du parti politique le plus populaire en Irlande, '*Fianna Fáil*' (*The Commitments* 8). La

traductrice garde la forme qui est en fait un nom irlandais, le nom du parti républicain en Irlande. On trouve une note en bas de la page qui donne une explication brève mais assez claire et informative sous la forme d'une note de traducteur, « En gaélique, 'Guerriers de la destinée', nom d'un parti politique irlandais, dont le Premier ministre de la république d'Irlande est presque toujours membre (NdT). » (*The Commitments* trans. 20). L'espace est assez limité pour une explication et normalement il semble que la traductrice de *The Commitments* choisisse les mots, soit selon leur importance, comme dans le cas du nom de *The Commitments* (voir la première section du chapitre, **Une analyse langagière**), soit parce que le mot est tellement obscur ou parce qu'un équivalent n'existe pas en français. De cette façon l'essence de l'Irlande prime l'effort pour trouver un équivalent de la vie française qui diminuerait l'aspect irlandais de l'histoire. De cette manière on voit que l'on n'a pas de choix : Il faut que les francophones soient transportés au monde de Dublin. Le terme 'Fianna Fáil' est expliqué après la première mention et postérieurement il est utilisé sans notation. C'est le cas pour tous les termes étrangers dans les trois romans.

Un autre terme politique que Doyle emploie, aussi dans *The Commitments*, est '*Blanketman*', incorporé dans l'histoire comme le surnom de Declan, le chanteur, '*Declan Blanketman Cuffe*' (45). Ce terme fait allusion aux grévistes de la faim à la prison du nord d'Irlande, *Long Kesh*. Ils portaient des couvertures du lit au lieu des uniformes de la prison. Ces gens ont réclamé le droit d'être considérés comme des prisonniers politiques, un titre que le gouvernement d'Angleterre a révoqué en 1976, ce qui a mené à une perte de

droits des prisonniers. La référence à '*blanketman*' alors est très politique, et pleine d'histoire nationaliste en Irlande. La traductrice a traduit ce terme comme « Declan SDF Cuffe » où SDF veut dire « sans domicile fixe » en français (*The Commitments* trans. 67). La traduction n'a rien à voir avec l'original. Les aspects historiques et politiques ne sont pas traduits pour les lecteurs francophones, peut-être à cause d'une absence de compréhension de la part de la traductrice. On pourrait dire aussi que la traductrice n'a pas reconnu le terme comme un terme politique qui nous montre l'importance du contexte. Il faut suivre le dialogue de Jimmy Jr pour se rendre compte de cette idée de la politique. Ce dernier dit tout de suite après à Declan que son nom incorpore, '*Politics and sex*' (*The Commitments* 45), traduit comme « Sexe et politique » (*The Commitments* trans. 67) et nous nous étonnons que la traductrice n'ait pas noté la connotation fortement politique du nom.

Le prochain exemple nous montre comment l'intention de l'auteur est parfois négligée. Dans *The Commitments*, '*Vinny de Paul*' fait référence à La Société de St. Vincent de Paul (78). Mais au lieu de le traduire ainsi, la traductrice a choisi le terme, « les lazaristes » qui porte des connotations religieuses et pas la partie seulement charitable de la société à laquelle Doyle fait référence dans le livre (*The Commitments* trans. 108). Doyle ne voulait pas que les nuances religieuses soient aussi importantes (White 168). L'abréviation du mot '*Vincent*' en '*Vinny*' nous montre ce fait dans la version anglaise, mais cette irrévérence n'existe pas dans la traduction. Roddy Doyle avait comme

objectif de présenter une nouvelle image d'Irlande et pas l'image traditionnelle d'un pays très religieux (White 169).

On a de la chance d'avoir une traduction alternative de '*Vincent de Paul*' par la traductrice de *The Van*. Dans la version originale les garçons disent en rigolant que Bimbo a acheté sa voiture d'occasion au magasin d'articles d'occasion de '*Vincent de Paul*' (*The Van* 20). Mais dans la traduction on ne mentionne même pas le nom de l'institution caritative et par conséquent l'idée de bienfaisance associée avec celle-ci n'existe pas dans la traduction non plus. On trouve la traduction « mont-de-piété » (*The Van* trans. 39). De cette façon la notion que cette voiture est une vraie guimbarde, ne se traduit pas aussi bien que dans l'original.

Et qu'en est-il des termes comme '*culchies*' qui ne sont vraiment pas connus en dehors de l'Irlande ? On trouve ce terme trois fois dans *The Commitments* et il est traduit deux fois comme « les ploucs » qui est une très bonne traduction parce que '*the culchies*' sont marginalisés à cause de leur emplacement géographique dans la campagne (*The Commitments* trans. 21 et 88). Les gens du centre-ville croient qu'ils ne s'intéressent qu'aux choses agraires, et n'ont rien à voir avec la vie urbaine. La troisième fois '*culchies*' se traduit comme « des pedzouilles », ce qui montre une influence américaine de la traduction française (*The Commitments* trans. 121). Pourtant on voit que le langage de Jimmy Jr est aussi influencé par des mots américains quand il écrit dans l'annonce du journal, '*Rednecks and southsiders need not apply*' (*The Commitments* 11). Le mot '*rednecks*' se traduit comme « ploucs » où on

n'entend pas le ton américain. C'est la même chose la prochaine fois que Jimmy Jr utilise le mot '*redneck*' (*The Commitments* 57). Il faut noter que le terme 'culchy' a des connotations politiques à cause de l'aide financière que les fermiers en Irlande reçoivent du gouvernement sous la forme de réductions d'impôts et de subventions etc. Le mot '*redneck*' a aussi ces connotations similaires où '*redneck*' est défini comme '*often derogatory. A working-class white in the southern US, esp. a politically conservative one*' (Oxford English Reference Dictionary 2003). Le mot « pedzouilles » qui se traduit comme '*hillbilly*' n'a pas de sens exact. Sa définition est, '*often derogatory. A person from a remote rural area in a southern state*' (Oxford English Reference Dictionary 2003). Selon nous le mot « ploucs » est plus approprié.

Il faut considérer les acronymes et leur traduction d'une langue à l'autre. L'avantage de l'utilisation des acronymes dans les textes originaux est qu'ils sont très spécifiques à l'Irlande, et manquent souvent d'équivalents en France. Le résultat est que des termes particuliers de la culture irlandaise sont transférés directement au texte français en créant une ambiance irlandaise pour les lecteurs francophones. Normalement on n'explique pas les acronymes dans les textes originaux qui pourraient poser des problèmes de compréhension pour les anglophones qui n'ont pas passé du temps en Irlande. Même quelques irlandais auraient des problèmes s'ils ne savaient pas beaucoup sur les sujets traités. Voici deux exemples que nous n'avons pas bien compris dans les versions originales mais qui étaient expliqués dans les traductions et qui nous ont aidés à comprendre mieux l'histoire. Le premier était l'acronyme NME (*The*

Commitments 1) traduit comme « *New Musical Express* » sans mention de l'acronyme (*The Commitments* trans. 11). Nous savions grâce au contexte qu'il appartenait au nom d'un magazine de musique, mais nous ne savions pas le nom exact, et il n'y avait pas d'explication dans l'original. Le deuxième exemple est QPR à la page 128 de *The Snapper*. La signification de cet acronyme n'est pas claire dans l'original et il n'y a pas d'explication. Mais à la page 183 de la traduction on trouve une note en bas de page qui dit « Queen's Park Ranger, club de football de l'Ouest londonien (NdT). » Une description complète qui nous donne la signification des lettres et ce que c'est que le QPR.

Prenant DART comme notre prochain exemple d'un acronyme, nous pouvons faire une comparaison de son traitement par chacun des trois traducteurs. Comme d'habitude on garde l'acronyme dans les trois traductions et chaque traducteur a mis une note en bas de page pour expliquer sa signification. Alors toutes les notes nous donnent l'explication de l'acronyme comme « Dublin Area Rapid Transit » et les traducteurs de *The Commitments* et *The Snapper* continuent avec cette explication, « équivalent dublinois du RER ». La définition de la traductrice de *The Van* est « équivalent aérien du métro » (*The Van* trans. 27). Les deux descriptions donnent une bonne idée du concept aux lecteurs francophones mais en même temps ils sont influencés par le terme culturel irlandais. Il en va de même de CIE, où la traductrice, dans un note en bas de page, explique la signification des lettres et puis la traduit en français pour améliorer la compréhension des lecteurs francophones (*The Commitments* trans. 140). Pourtant elle nous ne donne pas d'équivalent exact parce qu'il n'y

en a pas (« Le Coras Impain³ Eireann, ou Irish Transport Commission, la Commission des transports irlandais (NdT) » *The Commitments* trans. 140).

Le moyen de traduire l'acronyme ANCO est un peu différent. '*What's tha' ANCO thing Leslie's signed up for, again?*' (*The Van* 70) se traduit comme « C'est quoi, ce stage qu'a pris Leslie, déjà ? » (*The Van* trans. 105). Le traducteur ne mentionne pas l'acronyme mais et il l'explique tout simplement. Puis par la suite '*ANCO pays them*' se traduit comme « Ce sont des stages payés qu'ils ont, à l'ANCO » (*The Van* trans. 106), où le traducteur introduit l'acronyme que nous savons déjà est lié au stage que Leslie fait. Il n'y a pas de note en bas de page ni d'explication des lettres, mais ce n'est pas vraiment nécessaire.

Le dernier exemple est de l'acronyme ILAC que nous rencontrons dans *The Snapper* et dans *The Van*. Dans *The Snapper* la phrase '*in one of those café places in the ILAC Centre*' (51) se traduit comme « à l'un des cafés de l'ILAC Centre » (*The Snapper* trans. 78). Il n'y a plus d'explication et il semble que l'on n'a pas besoin de plus d'information, même si nous ne savons pas quel type de centre c'est. Regardons la traduction dans *The Van*, '*Jimmy Sr was in the ILAC library, in town*' (11) se traduit comme « Jimmy Sr était à bibliothèque de l'ILAC, en ville » (*The Van* trans. 26) et la traductrice nous fournit une note en bas de page qui dit « ILAC (Irish Life Assurance Company) : centre commercial dans la partie nord (populaire) du centre de Dublin, derrière O'Connell Street ; par opposition à Powescourt, le centre commercial chic, installé dans un hôtel particulier rénové. (NdT) » Il est utile d'avoir une explication des lettres et

³ Il faut noter que l'orthographe correcte de ce mot irlandais est lompair.

maintenant on sait de quel type de centre il s'agit et qu'il se trouve au centre de Dublin. Mais les autres renseignements sont-ils nécessaires ou un peu excessifs ? Peut-être est-ce une façon d'expliquer un peu la scène de l'histoire pour mieux montrer les circonstances des protagonistes de la ville de Dublin pour les lecteurs qui ne la connaissent pas. Bien sûr cette note explique brièvement la division économique entre les quartiers nord et sud de la ville.

Chapitre 2

La question culturelle

Dans cette partie de la thèse nous voulons étudier les aspects de la vie que sont l'humour, l'éducation, l'ambiance du lieu et l'usage des jurons. Un point important à noter est que jusqu'aux années quatre-vingt du vingtième siècle, les théoriciens se sont toujours focalisés sur le texte source, en faisant une comparaison entre les similarités ou les différences entre celui-ci et le texte cible. C'était vraiment un regard rétrospectif qui s'est changé en regard prospectif après la tournure culturelle ('cultural turn') des années quatre-vingt (Snell-Hornby 50). L'essentiel de cette tournure était que les théoriciens et les traducteurs ont commencé à considérer la fonction des traductions dans la culture cible. Plus précisément 'the aim and purpose of a translation is determined by the needs and expectations of the reader in his culture' (Snell-Hornby 51).⁴ Aujourd'hui on accepte que le traducteur travaille entre les deux textes et les deux cultures. Nous aimons l'idée de Lance Hewson et Jacky Martin qui considèrent l'espace entre les deux cultures pas comme un vide mais plutôt comme '*a highly fertile ground to be reassessed by each TO [translator] for each translation*' (Hewson 132). Ils parlent aussi du génie de la langue de départ qui est '*nothing more than culture-specific references intertwined with SL1 [source language]-specific linguistic and rhetorical devices*' (122). Tandis que cette déclaration est un peu simpliste, nous pouvons la lier à l'idée du Professeur Jin qui dit que '*the translation [should be] produced in accordance with the genius of the target*

⁴ Paul Kussmaul cité et traduit par Snell-Hornby dans son livre *The Turns of Translation Studies*.

language, free from the interference of the genius of the source language' (Jin 42). « L'intégrité artistique » est la plus importante partie de traduire selon le Professeur Jin et une telle intégrité est possible si le traducteur '*can give full play to [his/her] literary capabilities*' (Jin 50). De cette manière le traducteur pourra « re-présenter » les idées de l'auteur en manipulant la langue cible. Voici la perspective que nous adopterons au cours de notre étude. Comme nous le verrons, il existe des défis à relever en traduisant les aspects culturels des romans de Roddy Doyle et il faut prendre parfois des décisions difficiles afin de garder ces caractéristiques de l'original tout en assurant la compréhension des lecteurs francophones.

Prenons un exemple de *The Snapper* de la scène où Sharon trouve le livre sur la grossesse que son père, Jimmy Sr, a emprunté à la bibliothèque. Nous lisons que '*The book was Everywoman*' (*The Snapper* 170). Le traducteur a le choix de garder le titre du livre en anglais imaginant que le lecteur pourrait déterminer le sens du contexte. Pourtant au lieu de le garder, le traducteur change le titre dans la traduction, « C'était *Tout ce qu'une femme doit savoir*. » (*The Snapper* trans. 242). Est-ce là une belle transition culturelle qui évite une rupture dans la continuité de l'histoire ? Ou est-ce que ce changement est un exemple de '*the domesticating method*' par lequel le lecteur francophone lit le titre qui appartient bien à sa propre culture sans avoir à considérer le titre étranger ? Nous croyons que le plus important aspect de cette scène est le développement de la relation entre le père et la fille, un thème universel qui

s'appliquera autant en France qu'en Irlande. Par conséquent le changement du titre nous permet de nous focaliser sur cet aspect.

D'un autre côté, nos prochains exemples montrent l'importance de garder les éléments culturels qui définissent les protagonistes et la culture de départ. Comme on le sait fort bien, la culture du pub en Irlande est d'une importance sociale capitale, et elle joue un grand rôle dans la trilogie de Roddy Doyle. Dans *The Commitments* Declan fait référence aux '*rum an' blacks*' qu'il a bus au mariage. Cette boisson est aussi le verre préféré de Jimmy Jr et elle consiste en du rhum mélangé avec du cassis. C'était une boisson populaire des jeunes pendant la récession économique parce qu'elle ne coûtait pas cher et on s'enivrait assez vite. La traduction de '*rum an' blacks*' est « rhum-bière brune » (*The Commitments* trans. 25). Cette description n'est pas juste et tandis que les Irlandais aiment beaucoup l'alcool, un « rhum-bière brune » n'existe pas en Irlande ! La seule chose que l'on mélange avec le Guinness est le champagne pour créer un verre qui s'appelle un 'Black Velvet.' Mais celui-ci est très rare et il est créé seulement pour les occasions très spécifiques de célébrer.

Une autre remarque importante que nous voulons aborder est comment le traducteur doit tenir compte de la culture de l'auteur au moment de la création de l'œuvre. Roddy Doyle a écrit les trois romans en 1987, 1990 et 1991 pendant une grave récession économique en Irlande, et le but de ses histoires était de montrer les difficultés économiques des Dublinois à ce temps-là. Parfois les allusions sont subtiles et malheureusement les traducteurs ne les comprennent pas. Prenons l'extrait suivant de la scène où Jimmy Sr est en train de regarder

la télévision sans son à la bibliothèque et il envisage de demander à la jeune fille une paire d'écouteurs, *'He could've asked the young one behind the desk over there what he'd to do to get a pair of earphones for himself but he didn't want to. She looked busy. Anyway, they mightn't have been free'* (*The Van* 11). Ce passage se traduit comme, « Il aurait pu demander à la jeune fille assise au bureau ce qu'il fallait faire pour s'en procurer mais il n'en avait pas envie. Elle avait l'air occupée. De toute façon, il n'y en avait peut-être plus de disponibles » (*The Van* trans. 26). Le mot *'free'* dans le texte original se rapporte à l'idée de devoir payer pour l'usage des écouteurs. Jimmy Sr ne veut pas demander en partie parce qu'il ne veut pas avouer à la jeune fille qu'il n'a pas d'argent pour payer. En outre on note que ce fait ne se traduit pas et le mot *'free'* se traduit comme « disponibles ». On peut mieux comprendre cette erreur de traduction quand on note que la traduction a été écrite en 1996 pendant une période de forte expansion en Irlande, quand la récession économique était devenue une chose du passé. D'ailleurs, même si le traducteur est toujours conscient du thème de la récession économique de l'histoire de Roddy Doyle, il est peut-être moins sensible aux références plus subtiles comme celle de notre exemple parce que l'on appelle l'Irlande de 1996 « Le Tigre Celtique » à cause de sa prospérité économique. Il est clair que les circonstances peuvent changer dans le temps entre la production de l'original et celle de la traduction, et qu'une perspective historique est indispensable à la traduction d'une œuvre littéraire.

L'humour

L'humour est une partie importante de la vie irlandaise et les Irlandais sont bien connus pour leur sens de l'humour. L'écriture de Roddy Doyle présente des problèmes sérieux de la vie quotidienne des gens de Dublin mais une méthode employée par ces gens pour faire face à ces problèmes est de voir le côté comique d'une situation et d'être capable d'en rire. L'humour joue un rôle important dans chacun des ces romans. Souvent le rôle en est un d'intervalle comique comme dans *The Commitments* dans la scène où Jimmy Jr donne de l'information sur l'ensemble musical au reporter du journal *Hot Press* en expliquant qu'ils sont '*the Guerillas of Soul*' parce qu'ils n'annoncent pas leur prochain concert et après ils disparaissent jusqu'à la prochaine fois. L'humour est le résultat d'un jeu de mots en anglais entre '*guerillas*' et '*gorillas*' où le reporter s'est trompé en écrivant le mot '*gorillas*' au lieu du mot '*guerillas*.' Par conséquent le vrai message est menacé ou, ce qui est pire encore, il est relégué à une plaisanterie. Toute la tension de cette scène reste dans le fait que cet article du journal est très important pour faire connaître l'ensemble musical à Dublin. Il faut que l'article soit bien reçu par le public pour que l'ensemble soit bien reçu lui aussi. Le fait que le reporter n'a pas de grandes aptitudes littéraires est problématique, mais grâce à l'humour on reste optimiste. Malheureusement le jeu de mot n'est pas possible parce que '*guerillas*' se traduit comme « guérilleros » dans la traduction qui, par sa forme, ressemble peu à « les gorilles » (*The Commitments* trans. 152). L'effet d'humour tient seulement au fait que le reporter ne sait pas épeler. Jimmy Jr doit lui rappeler qu'il y a la lettre

« u » dans le mot « guérilleros ». L'humour est présent mais on se concentre sur le fait que le reporter ne sait pas bien écrire plus que sur la créativité de l'auteur et son usage des mots. En général les calembours présentent de grands problèmes en traduction.

Beaucoup de cas d'humour dans ces romans résultent des tensions homophoniques et des discordances entre le discours oral et écrit (Wolter 179). Un autre exemple se trouve dans *The Commitments* quand on voit le poster pour l'«*Anti-Heroin Campaign*» (79) que le frère cadet de Jimmy Jr a fait pour le concert au « foyer paroissial ». En anglais les homophones 'heroin' et 'heroine' veulent dire respectivement la drogue et le principal personnage féminin d'une œuvre littéraire. Les garçons ont échangé les mots et le poster en anglais dit alors que c'est une femme qui tue au lieu de la drogue. La difficulté à traduire cet humour est qu'en français il n'y a qu'un mot « l'héroïne » pour dire les deux choses. Pourtant il y a une deuxième partie de la blague dans la version originale, quand Derek fait remarquer que la plupart des gens du public ne savent pas épeler de toute façon et que cela n'a aucune importance. Doyle utilise le manque d'éducation des gens pour nous faire rire et c'est cet aspect de l'humour qui se traduit comme la seule source d'humour en français. Mais on se demande si c'est vraiment drôle ou pas. La traductrice a décidé d'utiliser un problème d'orthographe où les garçons ont oublié mettre le tréma sur le « i ». Ceci ne fait pas rire les francophones parce que ce n'est pas amusant ; cela ne change pas le sens du mot. C'est seulement le manque d'intelligence des garçons et le fait qu'ils ne savent pas épeler qui est drôle.

L'autre problème posé par la traduction de l'humour concerne les polyphones, et surtout quand quelques sens d'un mot appartiennent à une société spécifique. Un tel terme socioculturel est '*press*' qui a comme une définition « la presse » comme dans le titre du journal local '*Hot Press*.' Pourtant Doyle peut créer un calembour avec cette phrase, '*hot press*' qui veut dire aussi à Dublin « un placard-séchoir ». Une troisième signification est tout simplement « placard » et l'emploi de ces trois sens a pour résultat une scène très drôle dans l'original qui est :

'Hot Press came to the second gig of the residency, and paid in because Mickah wouldn't believe him.
I'm from Hot Press.
I'm from the kitchen press, said Mickah. It's two quid or fuck off. (*The Commitments* 127)

Ce passage se traduit comme :

« Le journaliste de *Hot Press* vint au second concert mensuel et paya sa place parce que Mickah n'avait pas voulu le croire.
Je suis de *Hot Press*.
Et mon cul, il est d'où ? répliqua Mickah. C'est deux livres ou tu rentres pas... (*The Commitments* trans. 170)

On voit alors que l'essentiel de l'humour se traduit parce que Mickah ne croit pas que l'homme soit le reporter de *Hot Press* et il ne donne pas au journaliste le respect que ce dernier croit mériter. Le résultat est que sa fierté est beaucoup plus diminuée dans l'original avec le jeu de mots.

Dans *The Snapper* Doyle emploie la mauvaise interprétation de mots similaires comme procédé humoristique dans la scène où Sharon demande à son père,

- What's perception ? Sharon asked.
- Wha' ?
- What's perception ?

- Sweat, Jimmy Sr told her. – Why ?
Sharon whispered to Jimmy Sr.
- It says my perception might be heightened when I'm pregnant.
- Yeh smell alrigh' from here, love, said Jimmy Sr.' (15)

Dans cet exemple Jimmy Sr confond les mots anglais '*perception*' et '*perspiration*' et le résultat est amusant pour le lecteur anglophone. Le lecteur francophone ne partage pas cette plaisanterie et en fait nous nous demandons pourquoi le traducteur a gardé cet exemple. Il marche seulement si on imagine que Jimmy Sr n'a pas bien entendu ce que Sharon avait dit,

- « C'est quoi la perception ? demanda soudain Sharon
- La quoi ?
- La perception.
- La transpiration. Pourquoi ?
- Sharon murmura dans l'oreille de Jimmy Sr :
- Ils disent que comme je suis enceinte ma perception est augmentée
- D'ici tu sens très bon, ma chérie » (*The Snapper* trans. 28)

Nous nous demandons si l'usage d'un autre exemple où on aurait pu employer un calembour en français n'aurait pas été plus amusant. De cette façon on ferait une impression similaire sur les lecteurs francophones (Jin 55).

Nous trouvons de l'humour plus grossier entre Jimmy Sr et ses amis qui plaisantent au pub. Jimmy Sr fait une description provocante d'une noix de coco qui évoque l'image des organes génitaux d'une femme. L'humour existe dans la manière dont Jimmy Sr présente l'information, donnant l'orthographe du mot en question, après avoir décrit la chose en question,

- '- *What, said Jimmy Sr, - is hard an' hairy on the outside –*
Bimbo started giggling. Hairy was a great word.
- *is soft an' wet on the inside –*
They were laughing already.
- *begins with a C –*

- *Oh Jaysis ! said Bimbo.*
- *end with a T, an' has a U an' an N in it ?*
They sat there laughing, Jimmy Sr as well.
Paddy knew he was going to be wrong.
- *A cunt, he said.*
- *No, said Jimmy Sr. – A coconut.' (The Snapper 153)*

Il se traduit comme :

- « - ...Qu'est-ce qui..., commença Jimmy Sr.
Bertie, Bimbo et Paddy se firent tout oreilles.
- ... Qu'est-ce qui est dur et poilu au-dehors...
Bimbo se mit à glousser. « Poilu » était un mot géant.
- ...doux et humide en dedans...
Ils rigolaient déjà.
- ...qui commence par un c...
- Oh Jésus ! pouffa Bimbo.
- ...se termine par un t, et comporte un u et un n ?
Ils continuèrent à rire, Jimmy Sr y compris.
Paddy se doutait qu'il allait avoir faux.
- *A cunt.*
Un con.
- Non, dit Jimmy Sr. *A coconut.*
Une noix de coco. » (*The Snapper* trans. 218)

Cette solution est intéressante, mais peut-être trop littérale. Garder la plaisanterie en anglais demande une très bonne connaissance de la langue anglaise, même avec l'aide de la traduction, parce que ce genre d'humour grossier n'engendre pas le rire dans toutes les cultures. La présentation de cette plaisanterie demande beaucoup d'effort de la part du lecteur francophone à cause de la traduction maladroite, et risque de ne pas faire la même impression sur les lecteurs francophones qu'elle avait faite sur les anglophones. Revenons à l'idée de re-présenter l'information de l'auteur dans la traduction, nous supposons des alternatives des mots à employer, comme par exemple, « cochon » au lieu de « *coconut* ». De cette façon on pourrait garder les images

de l'original, en utilisant la même méthode de l'orthographe où les lettres du mot « cochon » et « con » sont proches. Voici un bon exemple où il n'est pas nécessaire de garder les mots exacts, tandis que l'on peut garder le sens et les images du texte source. Selon le Professeur Jin, 'It takes imagination to appreciate the creative imagination of the author. And it takes an eye that views the whole as well as the details to see the imagery in the source text. That is what is always emphasized in the artistic integrity approach and neglected in the word-bound and the 'free' approaches...' (Jin 89).

L'éducation

Nous savons qu'aucun des protagonistes de Doyle dans les trois romans n'a reçu une bonne éducation scolaire (White 17). Ce manque d'études se reflète dans la langue parlée des personnages qui sont de la classe ouvrière. Il est important de garder les exemples, même s'ils sont subtils, mais parfois on les omet, comme dans la scène où Derek et Ray discutent '*And And And*' comme le titre pour leur nouveau groupe musical. Ray suggère que l'on mette un point d'exclamation après le second '*And*' et dans la version originale Derek demande, '*What's an explanation mark?*' (*The Commitments 2*). Il se trompe en utilisant le mot '*explanation*' au lieu du mot '*exclamation*'. Mais cette erreur n'est pas traduite dans la version française : « - C'est quoi, un point d'exclamation ? demanda Derek. » (*The Commitments* trans. 12). Nous spéculons que la traductrice n'a pas compris l'importance de l'erreur de Derek comme l'un des

premiers exemples qui montrent le manque d'éducation des protagonistes dès le début du roman.

Prenons le prochain exemple dans *The Snapper* nous voyons un moyen plus créatif de traduire un point idiosyncratique de la grammaire des Dublinois :

'He said he just snuck ou'.

– *Sneaked, said Veronica.'* (*The Snapper* 104).

Nous notons que Veronica corrige le langage de son enfant dans cet exemple et puis nous anticipons la présence de cette faute de grammaire dans la traduction comme partie du dialogue. Mais au lieu de le faire, le traducteur change cette erreur de grammaire en un problème d'expression familière qui n'est pas en question dans l'original :

« Il dit juste qu'il s'est fait la malle...

- Qu'il est parti, corrigea Veronica. » (*The Snapper* trans. 151).

C'est un parallèle sociolinguistique approximatif qui est bien légitime dans ce contexte. Cette traduction nous montre la réflexion du traducteur pour produire un texte qui est '*linguistically...acceptable to the readers...in the TL [target language] environment*' (Jin 44).

Il est vrai que 'Veronica is acutely aware of the dominant social value system that would discriminate against her kids based on elitist ideas of linguistic identity' (McGuire 84), et c'est surtout leur accent et leurs erreurs de grammaire dont elle s'inquiète. Quant à l'accent des protagonistes il n'est pas possible de le

traduire pour les lecteurs francophones sauf dans les scènes où on parle des leçons d'élocution de Jimmy Jr. Il prend ces leçons pour devenir animateur de radio, et il sait qu'il doit affiner son style de parler. Regardons cet exemple typique en anglais pour améliorer l'articulation, '*How Now Brown Cow*' (*The Snapper* 141) traduit comme « Hibou. Chou. Caillou. Genou. » (*The Snapper* trans. 200). Dans cette scène c'est Sharon qui se moque de Jimmy Jr et de ses aspirations à se cultiver. En fait sa famille se moque toujours de lui, ce qui montre qu'ils sont conscients des différences entre les divers groupes de la société mais qu'ils ne veulent pas penser à ces différences dans leur propre communauté où ces différences ne devraient pas compter. Mais Jimmy Jr et ses rêves apportent ces préjugés sociaux à la maison et le pire est que Jimmy Jr est d'ordinaire un membre de la classe ouvrière, la classe de sa famille et de ses amis. C'est alors très important de garder ces exemples de cette tension linguistique dans la traduction. On note qu'en fait les bizarreries phonétiques sont plus évidentes dans la version française.

- '- *I've a gig in a few weeks; Soturday, he told Sharon.*
- *Stop talkin' like tha', will yeh.*
- *I'm tryin' to get used to it.*
- *It makes ye sound like a fuckin' eejit.*
- *Here maybe, but not on the radio, said Jimmy'*
(*The Snapper* 188)

- « - J'ai un fuête bientôt, dans quelques semaineus. Un somedieu soareu.
- Tu veux bien arrêter de parler comme ça ?
- Ben quoi, je m'entraîne...
- T'as l'air d'un con.
- Là, peut-être, mais pas en radio, tu peux me croire, se défendit Jimmy Jr. » (*The Snapper* trans. 266)

Malgré leur critique de Jimmy Jr toute la famille sait qu'il a raison et qu'il a besoin de se cultiver pour réussir. C'est la même raison que les enfants comprennent et acceptent les corrections de leur mère en parlant. On a l'impression qu'ils sont tous fiers quand vers la fin de l'histoire de *The Snapper* ils écoutent la voix de Jimmy Jr sur la radio.

'- *THOT WAS OLEXONDER O'NEAL WITH FAKE. THERE'S NOTHIN' FAKE ABOUT THIS ONE. HERE'S THE GODFATHER OF SOUL. – JAMES BROWN, YIS SIMPLEHEADS YIS.*

- *Was tha' Jimmy? said Jimmy Sr.*
- *Yeah, said Sharon.*
- *Was it, Sharon? said Tracy.*
- *Yeah.*
- *Janey.*
- *Jimmy on the radio.'* (*The Snapper* 211)

Traduit comme :

« C'étaieuh Olexonder O'Niil avec 'Fake', bidon. Celui qui vient n'a rien de bidon. Voigio le Porrain de la Soul Musiqueuh...Jééémes Brown, petites têtes !

- C'était Jimmy ? interrogea Jimmy Sr.
- Ouais, dit Sharon.
- C'est vrai, Sharon ? demanda Tracy.
- Ouais.
- Oh dis...
- Jimmy à la radio ! » (*The Snapper* trans. 298)

Le commencement de l'accouchement de Sharon distrait la famille, une indication que les préoccupations quotidiennes sont plus importantes que les règles de grammaire, ou le style de parler. Les membres de la famille sont surtout paresseux quand il s'agit de se cultiver et normalement ils ont besoin de l'encouragement de Veronica pour y penser.

Le dernier aspect du sujet de l'éducation est comment présenter des titres des examens d'état en Irlande aux lecteurs francophones. La première solution,

et celle de la traductrice de *The Van*, est de les garder en anglais et les expliquer sous la forme d'une note en bas de page. Alors à la page 16 de l'original on lit que '*Veronica was doing night classes, two Leaving Cert subjects*' et cette phrase se traduit comme, « Elle suivait des cours du soir, dans deux matières du Leaving Cert. » (*The Van* trans. 33). Ensuite en bas de page la traductrice nous explique que « Leaving School Certificate : diplôme de fin d'études secondaires en Irlande équivalent de notre baccalauréat. (NdT) » Le traitement du terme n'est pas compliqué et nous donne assez d'information pour comprendre les études que Veronica suit. Les lecteurs francophones rencontrent le terme irlandais qui est important pour leur rappeler que l'histoire a lieu en Irlande. Ceux qui connaissent déjà le terme peuvent continuer la lecture, autrement on lit la note en bas de page, et la prochaine fois que l'on rencontre le terme (à la page 109), il n'y a pas d'explication, mais on le reconnaîtra grâce à sa mention précédente. La traductrice traite de la même manière le terme '*Inter*' (*The Van* 23), qui veut dire '*Inter Cert*', où elle garde le terme en anglais et puis elle met une note en bas de page qui nous explique « Inter Cert : diplôme intermédiaire qu'on passe vers quinze ans, et au terme duquel on peut choisir ou non d'arrêter ses études. (NdT) » (*The Van* trans. 43). En donnant l'âge des étudiants qui font 'the Inter' un Français saura que c'est vers l'âge de faire le brevet, un équivalent en France, que la traductrice fait exprès de ne pas nous expliquer. L'autre information qu'elle nous donne est très utile et pertinente, étant donné que nous venons d'apprendre que Veronica, la mère de la famille Rabbitte, suit

deux cours du soir pour faire son *Leaving Cert*. Les circonstances de ses études deviennent plus claires dès que nous savons qu'elle a quitté l'école à quinze ans.

La deuxième approche est de neutraliser les termes comme le traducteur de *The Snapper* l'a fait en traduisant '*Menstrual history, said Jackie. I got a C in that in me Inter*' (76) comme « Historique menstruel. J'ai eu un C à l'examen de ça, moi » (*The Snapper* trans. 113). Peut-être ce choix est-il justifié parce que les filles rigolent, en parlant d'une matière qui n'existe pas en réalité et qui n'a rien à voir avec le vrai '*Leaving Cert*' en Irlande. De cette manière on n'a pas besoin d'expliquer la signification de l'examen, mais est-ce qu'un Français va comprendre ce que le 'C' signifie ?

La troisième approche est de traduire les termes en utilisant des équivalents en français.

'I'd say yeh did Honours English in school, did yeh ?'

(The Commitments 12)

Se traduit comme :

« Dis donc, t'as eu une mention TB en anglais au bahut, non ?

(The Commitments trans. 24)

La traductrice fournit de l'information supplémentaire aussi en nous mentionnant le brevet des collèges dont l'auteur ne parle pas dans l'original. En Irlande il est possible de faire '*Honours English*' dans le '*Leaving Cert*' aussi, mais nous savons que la traductrice a probablement raison puisque les jeunes de la classe ouvrière quittent souvent l'école avant d'obtenir '*the Leaving Cert*'.

Étant donné que la traductrice a bien traduit l'information de ce dernier exemple, nous nous demandons pourquoi elle s'est trompée avec le suivant.

'But I got an honour in science in me Inter.'

(The Commitments 83)

Se traduit comme :

« Mais j'ai eu mention TB en sciences, en première année. »

(The Commitments trans. 114)

Nous savons que *'the Inter Cert'* auquel Jimmy Jr fait référence est l'équivalent du « brevet des collèges » en France, et pas le baccalauréat, qui a comme équivalent *'the Leaving Cert'*. La mention de la première année donne l'impression que Jimmy a bien réussi au baccalauréat, quand la vérité est probablement qu'il a quitté l'école après le brevet, après la quatrième année.

Dans ce dernier exemple la traductrice de *The Commitments* ne traduit pas l'examen en question et elle traduit seulement la note obtenue. Ce choix est compréhensible parce que l'on veut dire simplement que l'éducation scolaire n'est pas tout à fait nécessaire pour être capable de jouer de la soul.

'Yeh don't need anny honours in your Inter to play soul, isn't tha' wha you're gettin' at, Joey'

(The Commitments 124)

se traduit comme :

« T'as pas besoin d'avoir mention TB pour jouer de la soul, c'est ça que tu veux dire, Joey ? »

(The Commitments trans. 167)

Alors, dans ces exemples de *The Commitments* où la traductrice utilise les équivalents français les lecteurs francophones ne rencontrent pas du tout les termes irlandais. Nous disons pour conclure que nous préférons l'approche de la traductrice de *The Van* parce qu'elle garde les titres irlandais en nous donnant

des explications des notes en bas de page. Cette méthode garde l'aspect irlandais de l'histoire, ce qui est le sujet de la prochaine section de notre étude.

L'ambiance de lieu

Dans cette section nous examinerons le traitement des caractéristiques qui donnent un sens du lieu aux lecteurs. L'action se déroule à Dublin mais Roddy Doyle ne prend pas le temps de décrire les détails des environs. Ce sont les gens qui définissent le lieu en parlant de la vie quotidienne. Comme Brian Donnelly le dit dans son article '*Barrytown [is a] place that is heard rather than seen*' (Donnelly 18). On n'entend que rarement la voix du narrateur. C'est en suivant les événements de tous les jours des protagonistes que nous nous familiarisons avec leur ville natale. Prenons la conversation entre Jimmy Sr et sa femme, Veronica, où ils discutent le pull qu'elle est en train de tricoter, et le fait que Jimmy Sr ne porte jamais les pulls qu'elle fait pour lui.

- '- And then you never wear them.
- I do so. What's this I have on ?
- That's a Dunnes one.' (*The Snapper* 72)

Traduit comme,

- « - De toute façon, tu ne les mets jamais.
- Mais si. Et celui que j'ai, là.
- Il vient de chez Dunnes. » (*The Snapper* trans. 107)

Dunnes est le nom du magasin où on achète des vêtements. Le traducteur garde le nom en anglais et on voit que sa signification est évidente grâce au contexte. Pourtant plus tard dans le roman on ne garde pas le nom, en traduisant

- ' – Hiyis, said Mary. – Haven't seen yis in ages.
- Yeh saw me a few weeks ago, said Sharon...In Dunnes'
(*The Snapper* 207)

comme,

- « - Salut. Ça fait des siècles qu'on vous a pas vues.
- Moi, tu m'as vue il y a pas longtemps...Au magasin »
(*The Snapper* trans. 292).

Nous nous demandons la raison de cette ellipse. Est-ce que la signification du nom n'est pas aussi évidente dans ce cas-ci que dans l'exemple précédent ou bien est-ce que le lecteur francophone ne se souviendra pas du nom « Dunnes » de la page 107 du roman ? Nous discuterons ce choix d'éliminer les termes irlandais du texte traduit, ou de les traduire en français au lieu de les garder en anglais dans les paragraphes suivants.

Il est difficile de savoir si les lecteurs francophones savent que l'action de ces romans se déroule à Dublin avant de les lire. Si on suppose qu'ils ne le savent pas, alors le maintien des traits irlandais des histoires devient très important pour créer un sens de lieu qui expliquera aussi l'usage du langage particulier de l'auteur, quant aux termes culturels, à l'argot et aux expressions familières. D'un autre côté, si l'on croit que le lecteur francophone connaît l'origine des œuvres littéraires, certainement il ne trouvera pas étranges les traits irlandais dans le texte.

Nous allons faire une comparaison entre les approches différentes des trois traducteurs parce qu'ils ont tous des méthodes différentes. Prenons par exemple la traduction des noms de rues, nous voyons que le traducteur de *The Snapper* préfère traduire les noms en français, ce qui nous semble

désavantageux au sens de lieu que nous croyons nécessaire pour mieux comprendre l'histoire et la mentalité des protagonistes. Alors '*Chestnut Drive*' et '*Chestnut Avenue*' (*The Snapper* 195) se traduisent comme « l'allée des Marronniers » et « l'avenue des Marronniers » respectivement (*The Snapper* trans. 275). Mais qui s'attend à trouver « l'Avenue des Marronniers » au centre de la ville de Dublin ? Personne selon la traductrice de *The Van* qui traduit le même nom '*Chestnut Avenue*' (*The Van* 85) comme « Chestnut Avenue » (*The Van* trans. 132).

On voit la même chose avec le traitement des noms de journaux. Le traducteur de *The Snapper* ne traduit jamais le nom du journal qui est '*The Press*'. Il le traduit tout simplement et chaque fois comme « le journal ». Tandis que les traductrices de *The Commitments* et *The Van*, gardent toujours les noms anglais des journaux en les mettant en italique chaque fois, sauf une fois à la première page de *The Van* où '*the article in the Press*' se traduit comme « l'article de journal ». Autrement on lit « *Hot Press* », « *Northside News* », « *Le Herald* », « *l'Observer* », « *Le Sun* », « *l'Independent* » et « *le Sunday World* » dans les traductions. Ces exemples soulignent le choix de garder un peu plus l'essence irlandaise des romans originaux. Il faut noter un certain manque d'uniformité entre *The Snapper* et les deux autres livres de la trilogie à cet égard.

Les exemples suivants nous permettront de montrer l'usage de généralisations dans les traductions comme dans le cas du traducteur de *The Snapper* qui utilise le mot « journal » au lieu des titres des journaux ci-dessus. Nous commençons alors avec le nom des biscuits '*Jaffa Cakes*', traduit dans *The*

Committments comme « des gâteaux fourrés à l'orange » (45) et dans *The Snapper* comme « son gâteau à l'orange » (73). Nous ne pensons pas qu'il aurait été problématique de garder le nom '*Jaffa Cakes*' parce que le contexte aiderait le lecteur francophone à comprendre ce que c'était. Dans le prochain exemple on voit la même décision avec la traduction de 'a large *yellow-pack bottle*' où '*yellow-pack*' signifie la marque générique du magasin, qui coûte moins cher que les marques plus populaires. Le traducteur de *The Snapper* l'a traduit comme « une grande bouteille en plastique » (*The Snapper* trans. 33). Nous pourrions dire que le sens du mot '*yellow-pack*' serait peut-être moins évident au lecteur francophone et que même le contexte ne l'aiderait pas à comprendre sa signification. Ce qui est aussi intéressant de cet exemple est que cette marque n'existait qu'en Irlande et en Angleterre et, de cette manière, d'autres lecteurs anglophones ne comprendraient pas non plus le sens en anglais. En plus, cette marque n'existe plus en Irlande et par conséquent même les gens en Irlande auraient dû réfléchir sur sa signification d'aujourd'hui. De cette façon on voit qu'il y a peut-être de temps en temps des termes qu'il ne vaut pas la peine de garder en anglais. Quelques autres exemples sont la traduction de '*Sharon stopped spreading the Flora on her brownbread*' (*The Snapper* 159) comme « Sharon arrêta de beurrer sa tartine de margarine » (*The Snapper* trans. 226). La généralisation de '*a Flake*' comme « une barre de chocolat » (*The Snapper* trans. 234), de '*Zubes tin*' comme « boîte en fer » (*The Van* trans. 15) et '*Easy Singles*' comme « du gouda en tranches » (*The Snapper* trans. 51). On note la plus grande occurrence de l'ellipse dans la traduction de *The Snapper*, mais on ne

sait pas si cela est à cause d'un plus grand nombre de références culturelles à traduire, ou si c'est plutôt le style du traducteur. Nous spéculons que c'est plutôt le choix du traducteur de *The Snapper* qui décide du montant de contenu culturel qu'il va mettre dans la traduction. Notre spéculation est renforcée quand nous notons que ce dernier traduit le nom d'une céréale populaire 'Sugar Puffs' (*The Snapper* 36) comme « des céréales au miel » (*The Snapper* trans. 56) tandis que la traductrice de *The Van* garde le nom de l'original dans sa traduction. Il n'y pas de difficulté à déchiffrer la signification de 'Sugar Puffs' dans les deux romans, parce que l'on assiste à une scène de petit déjeuner quand l'auteur les mentionne. Nous dirions que ces généralisations diminuent la présence des traits irlandais et par conséquent l'aspect irlandais de l'histoire. C'est vrai que les céréales 'Sugar Puffs' ne sont pas tout à fait irlandaises mais elles n'existent pas en France, et de cette façon garder le nom fait penser aux lecteurs francophones que l'histoire ne se déroule pas chez eux.

Parfois il existe des produits identiques avec un nom français en France et les traducteurs choisissent de l'employer. Ces substitutions sont faciles à faire, elles sont justes, et ce sont des exemples d'une connexion interculturelle entre l'Irlande et la France. Quelques exemples sont 'the Major' (*The Van* 4), traduit comme « la Major » (*The Van* trans. 15) où ce terme signifie une marque de cigarettes dans les deux pays. On trouve aussi 'Pledge' (*The Van* 80), une marque de cire, connue en France comme « Pliz » (*The Van* trans. 125) et 'a Toblerone' (*The Snapper* 164) où le traducteur garde le nom parce que cette marque est disponible en France. Mais de nouveau on trouve un exemple dans

The Snapper où le traducteur choisit de ne pas utiliser de terme identique en français. 'It might be a Down's Syndrome baby' (*The Snapper* 176) se traduit comme « Et si le bébé était anormal ? » (*The Snapper* trans. 250) malgré l'existence du syndrome de Down. Pourquoi ne pas utiliser le nom spécifique dans ce cas surtout quand il s'agit des vraies inquiétudes réelles d'une nouvelle maman ?

Pour conclure, nous dirions qu'il est essentiel de garder l'ambiance irlandaise pour que ces histoires puissent être une œuvre plus holistique d'où le langage argotique et les spécificités culturelles. Les noms des rues, des journaux, des choses ménagères ajoutent une couleur locale à l'histoire qui aide le lecteur francophone à se situer à Dublin où l'histoire se déroule. Roddy Doyle a choisi les Dublinois d'une banlieue du nord de la ville comme ses sujets et dans son imagination ces histoires représentent la vie à Dublin. Est-ce que ce n'est pas l'objectif des traductions de faire la même chose ?

Les Jurons

Étant donné l'usage profus des jurons dans les trois romans de *The Barrytown Trilogy*, nous ne pouvons pas faire une analyse exhaustive de ce sujet. Nous allons traiter chaque roman à son tour pour analyser la fonction des jurons dans l'original, selon le contexte, en utilisant les trois fonctions principales des jurons de Ruth Wajnryb qui sont : la catharsis (cathartic swearing), l'agression (abusive swearing) et la connexion sociale (social swearing) (Wajnryb 32-33). De cette façon nous pourrions faire un examen du traitement des jurons dans les traductions.

Nous savons que l'usage des jurons diffère selon la langue et la culture en question. Il n'y a pas d'évidence empirique qui nous indique que ceux qui parlent l'anglais irlandais (ou l'hiberno-anglais) jurent plus que ceux qui parlent d'autres variétés de l'anglais (Ghassempur 40). Mais « [u]ne étude basée sur le *Limerick Corpus of Irish-English* prétend même avoir trouvé des preuves que l'acte de jurer est profondément enraciné dans la culture irlandaise » (Fuentes).⁵ En tout cas nous spéculons que ce 'ritualized swearing' est plus une partie de l'hiberno-anglais que du français et que les protagonistes de Doyle jurent trop pour le lecteur moyen francophone. On verra si les traductions reflètent cette notion.

Après la seconde publication de *The Commitments* en 1988 par William Heinemann Ltd., Roddy Doyle a été critiqué pour '*unrelenting bad language*' et pour sa tendance '*to incorporate vast amounts of swearing in the dialogue*' des romans de sa trilogie (voir Ghassempur 15 et 16). C'est vrai que des jurons sont répétés jusqu'à la désensibilisation dans l'original de *The Commitments* (Ghassempur 40). Le mot '*fuck*' et ses dérivés apparaît environ trois cents fois dans l'original (Ghassempur 14). Pas de surprise alors que la traductrice utilise d'autres méthodes pour le traduire. Dans ce premier exemple '*fuckin*' intensifie l'adjectif '*horrible*' mais ce n'est pas nécessaire d'utiliser un juron dans ce cas. Ce choix est vraiment de la part du locuteur de l'hiberno-anglais. Alors '*fuckin*' '*horrible*' (*The Commitments* 1) se traduit comme « carrément dégueulasse » (*The Commitments* trans. 11) où on a la même intensification sans l'usage d'un juron. Il en va de même pour la traduction '*fuckin*' '*desperate*' (*The Commitments*

⁵ *Taboo or not Taboo? : Swearing and Profane Language Use in Spoken Irish English*. F. Farr. 2008. University of Amsterdam. Cité par Pierre Fuentes <http://pierrefuentes.info/2010/11/10/how-does-this-translate-jaysis-i-wouldnt-know-suite/>

79) comme « affreux, affreux » (*The Commitments* trans. 109) et 'fuckin' brilliant' (*The Commitments* 137) se traduit comme « carrément génial » (*The Commitments* trans. 182).

Dans le prochain exemple la traductrice omet le mot 'fuckin' utilisé comme un adjectif dans la phrase 'tha' fuckin' yoke' (*The Commitments* 4). Elle crée un nom pour décrire « le synthé » auquel 'tha' fuckin' yoke' fait référence. La traduction est « cette casserole » qui garde le même registre argotique de l'original et nous donne la même impression du dégoût du locuteur qui pense que le synthé est un instrument inférieur (*The Commitments* trans. 14). Notre prochain exemple est plutôt un exemple du 'social swearing' et le locuteur ne veut pas injurier l'interlocuteur quand il dit 'Me singin' ? Fuck off, will yeh' (*The Commitments* 12). La traduction rend bien l'élément d'incrédulité et du questionnement du locuteur qui dit « Moi ! Chanteur ? Arrête ton char ! » (*The Commitments* trans. 25). Dans ce dernier exemple la phrase 'tha' fuckin' drip' (*The Commitments* 14) se traduit comme « ce taré » (*The Commitments* trans. 28) où nous voyons l'omission du juron mais l'effet est assez fort dans la traduction parce que la traductrice a choisi un nom fort péjoratif.

Avant d'étudier quelques exemples de la catharsis dans *The Commitments* nous allons fournir une définition de cette fonction des jurons selon Ruth Wajnryb. Ces jurons expriment l'émotion et ils sont expressifs (Wajnryb 27). Une telle description nous indique que d'autres solutions seront possibles en traduisant ces jurons. Dans notre premier exemple pourtant nous voyons que la traductrice garde l'usage d'un juron en traduisant 'fuckin' hell' (*The*

Commitments 7) comme « Merde » (*The Commitments* trans. 18). Dans l'original le juron connote la surprise et l'enthousiasme lesquels sont présents aussi dans la traduction.

Nos prochains exemples de la catharsis portent sur le mot 'Jaysis' qui est une variante euphémique de 'Jesus'. On note que la traductrice garde les connotations catholiques de ce juron dans tous les cas. Alors 'Oh Jaysis, HER!' (*The Commitments* 29) se traduit comme « Oh, Seigneur, ELLE ! » (*The Commitments* trans. 46) où l'élément de surprise est transféré. Le sentiment d'indignation est aussi traduit quand 'Good Jaysis, Rabbitte' (*The Commitments* 37) se traduit comme « Seigneur ! Rabbitte ! » (*The Commitments* trans. 56). Quand c'est le choc qui est exprimé, comme dans la phrase 'My Jaysis, wha' (*The Commitments* 62) on utilise « Bon Dieu » dans la traduction (*The Commitments* trans. 88), ou « Nom de Dieu » (170). Le doute s'exprime comme « Doux Jésus, Joey, je ne sais pas ! » (*The Commitments* trans 94) quand Derek dit 'Jaysis, Joey, I don't know' à la page 67 de l'original. Toutes les occurrences de 'Jaysis' dans ce roman se traduisent par les mots « Seigneur », « Dieu » ou « Jésus », ce qui nous indique que la traductrice a choisi de limiter la traduction de 'Jaysis' à ces trois équivalents.

La fonction de '*abusive swearing*' est d'insulter quelqu'un et d'avoir l'intention de lui infliger du mal émotionnel ou psychologique (Wajnryb 30-32). Dans la partie quantitative de son étude, Susanne Ghassempur a trouvé 73 instances de '*abusive swearing*' dans *The Commitments*. Elle note aussi que '*abusive swearing in the novel is therefore highly standardised and lacks*

complexity resulting in the speakers' repeated use of the same terms and phrases.' (Ghassempur 98). On note plus de variété des termes et des moyens d'expression dans la traduction que dans l'original. 'Ah, fuck off, Cuffe, said Billy. The cunt's jealous, so he is' (*The Commitments* 56) se traduit comme « Tu nous gonfles, Cuffe, gronda Billy...Ce con est jaloux, c'est tout ! » (*The Commitments* trans. 81). On omet le juron mais malgré cela le sentiment de colère et d'en avoir marre de Cuffe est évident. On voit la même chose où 'He's a fuckin' eejit' se traduit comme « il est taré ». La traduction est aussi péjorative que l'original malgré l'omission du juron et elle garde aussi le même registre. 'Yeh fuckin' bollix' (*The Commitments* 109) se traduit avec le populaire juron en français « espèce de salaud » (*The Commitments* trans. 148) qui est aussi fort dans la traduction que dans l'original. 'He's a prick' (*The Commitments* 121) se traduit comme « c'est un salopard » (*The Commitments* trans. 163) qui est presque plus fort dans la traduction que dans l'original. En général on note que la force de l'abus ne se réduit pas dans la traduction même si les gros mots ne sont pas toujours traduits.

Comme son nom l'indique, le 'social swearing' s'utilise entre les groupes d'amis ou de pairs dans un milieu tranquille où les gens sont normalement détendus (Wajnryb 34). Pas de surprise que ce type de juron soit le plus populaire dans le roman, étant donné que la plupart du dialogue est entre des amis ou des membres de famille. Susanne Ghassempur a identifié 303 instances dans le roman (120). Évidemment le contexte est très important pour

différencier ce type de juron des autres types. Il faut comprendre le rapport entre les locuteurs et les circonstances dans lesquelles ils se trouvent.

Prenons le prochain exemple où on pourrait croire qu'Imelda s'est fâchée avec ses amis, mais le fait qu'elle souriait nous indique qu'elle dit le juron juste pour plaisanter et qu'en fait elle aime les plaisanteries du groupe dont elle est la cible. 'Fuck off, you, said Imelda. But she grinned.' (*The Commitments* 38). Cela se traduit comme « Lâche-moi, toi, répliqua Imelda, mais elle souriait. » (*The Commitments* trans. 58). Le choix de laisser tomber le juron est compréhensible parce qu'il n'est pas vraiment nécessaire pour nous rendre conscients de la bonne humeur d'Imelda et pour renforcer la gaieté de la situation. Le prochain exemple en est un des insultes quand les filles disent à Joey 'You're fuckin' sick, you are' (*The Commitments* 60). Le juron n'est pas injurieux mais plutôt dégradant. De nouveau on n'a pas de juron dans la traduction et on comprend parfaitement le sens des mots des filles quand elles disent « T'es vraiment obsédé, oui, complètement malade. » (*The Commitments* trans. 85). Quand Jimmy Jr rencontre Joey pour la première fois, il lui dit 'You're the same age as me fuckin' da!' (*The Commitments* 22) mais il n'insulte pas son père. Il utilise le mot 'fuckin' pour souligner le fait que Joey est plus âgé. La traductrice a trouvé un moyen astucieux pour transmettre cette information. Elle omet le juron et elle décrit le père de Jimmy comme un « vieux » dans la phrase suivante « mais t'as le même âge que mon vieux ! » (*The Commitments* trans.38). Ce dont nous nous rendons compte est que la plupart du temps il y a une réduction des jurons quand on traduit le 'social swearing'. Nous spéculons que c'est parce que dans

ce cas, jurer n'est pas tout à fait nécessaire et qu'il est facile de produire le même effet d'émotion dans la traduction que ces jurons signifient dans l'original. Aussi comme on l'a déjà mentionné cette classe de juron est la plus répandue dans *The Commitments* et donc pour réduire la quantité de jurons dans la traduction on s'attendrait à voir la plus grande réduction dans cette section. Il y a des contextes dans lesquels on garde le juron dans la traduction mais il n'y en a pas beaucoup. Un exemple est quand Joey demande à Jimmy s'il pourrait faire partie de l'ensemble ou pas et Jimmy lui répond '*Fuck, yes. Fuckin' sure you're in.*' (*The Commitments* 26). Il se traduit comme « Merde, oui. Oui bien sûr que c'est oui ! » (*The Commitments* trans. 43) où le juron est surtout une interjection de contentement et son usage n'est évidemment pas abusif.

La seule que nous avons pu trouver d'une « traduction zéro » était un exemple de 'social swearing' quand Derek dit '*I Feel Like a fuckin' Sex Machine*' en référence à la chanson titrée *Get Up, I Feel Like Being a Sex Machine* que Jimmy Jr vient de mentionner. Derek est choqué par le titre de la chanson et il a peur de la réaction de sa mère si elle apprend qu'il va jouer ce type de musique. Donc le mot '*fuckin*' met l'emphase sur le mot '*sex*' qui est un problème selon lui. Étant donné que l'on parle d'un titre anglais, ce n'est pas une surprise qu'on l'ait gardé dans la traduction, et par conséquent il est nécessaire de garder le juron aussi. Donc la traduction est « *I Feel Like a Fucking Sex Machine* » (*The Commitments* trans. 31).

Nous avons eu la chance de pouvoir partager les pensées du traducteur de *The Snapper*, Bernard Cohen, sur la traduction des jurons de ce roman. Il dit

« Je crois qu'il y a une liberté beaucoup plus grande à 'jurer' en anglais qu'en français, donc dans le cas du *Snapper* cette vulgarité savoureuse, cette jubilation du juron devait être restituée sans que le lecteur ne se dise que les personnages étaient tout simplement des brutes d'une grossièreté insoutenable. » (Voir l'Appendice 2, question 5). Cette phrase résume deux facteurs importants à considérer en traduisant les jurons. Le premier est l'hypothèse déjà formulée, selon laquelle les francophones ne jurent peut-être pas aussi fréquemment que les anglophones. Le deuxième est que le traducteur doit penser aux sensibilités du lecteur francophone et à son interprétation du parler des protagonistes du roman. Ces deux points nous indiquent que, comme nous l'avons vu dans notre étude des jurons de *The Commitments*, le traducteur va chercher des moyens de réduire la quantité des jurons mais en essayant de maintenir un effet similaire dans la traduction.

Un autre défi selon Bernard Cohen est « l'extrême pénétration du parler populaire irlandais par des concepts religieux catholiques. » Selon lui « on est ici au cœur des problèmes de traduction depuis des siècles, le français est linguistiquement 'laïcisé', alors que la langue irlandaise quotidienne reste empreinte de religiosité, même le blasphème (surtout le blasphème, je dirais !). Comment rendre 'Jaysus !' en français contemporain, sans que cela paraisse ridiculement daté, ou irrémédiablement 'plouc', mais sans le réduire non plus à un juron dénué de vibrations culturelles ? » (Voir l'Appendice 2, question 4). Nous allons voir comment Monsieur Cohen a traduit l'euphémisme 'Jaysis'.

Cet euphémisme apparaît à la première page du roman et se traduit comme « doux Jésus » tout au long de la traduction quand il joue un rôle cathartique. D'autres traductions sont « De Dieu », « nom de Dieu » et « oh, Bon Dieu » qui la plupart du temps signifient la catharsis aussi. Deux fois il se traduit comme « Seigneur » quand il exprime l'impatience de Jimmy Sr, aussi cathartique. Une fois quand Jimmy Sr commente la disparition de Mr Burgess en disant qu'il espérait que ce dernier ne rentrerait pas il dit '*Jaysis, I hope not*' (*The Snapper* 104) qui se traduit comme « Vingt Dieux ! J'espère bien que non. » (*The Snapper* trans. 151). Alors, nous remarquons que la tendance est de garder l'élément religieux du juron dans la traduction. On omet rarement le juron dans la traduction du mot 'Jaysis'. On trouve exceptionnellement cette lacune à la page trente de la traduction où '*Oh my Jaysis*' se traduit comme « Oh, non, pas ça, pas ça. » C'est Jimmy Sr qui a la parole et il est embarrassé parce que ses filles cadettes viennent de lui demander si sa mère va avoir plus d'enfants. Nous notons que vraiment le sentiment se traduit bien pour les francophones.

Étant donné que nous avons étudié ses euphémismes, nous allons maintenant regarder le traitement du mot '*Jesus*'. Une solution dont le traducteur profite est l'omission du juron comme dans les exemples suivants :

*'I'll wear a johnny, Jimmy Jr whispered to Sharon.
Oh Jesus ! Sharon laughed.'* (*The Snapper* 26)

Se traduit comme

« Je mettrai une capote, souffla Jimmy Jr dans l'oreille de Sharon, qui éclata de rire. (*The Snapper* trans. 43)

Le juron n'est pas nécessaire pour exprimer le sentiment de choc et de l'hilarité entre les deux.

'*Oh good Jesus, what a house !*' (*The Snapper* 4) se traduit comme « Oh non, mais quelle baraque ! » (*The Snapper* 13). Encore une autre omission où '*Jesus*' signifie un juron cathartique. '*Jesus, though, Sharon*' se traduit comme « Quand même, Sharon » qui est exactement le sens de l'original. Nous notons les variations que le traducteur emploie avec de multiples instances du mot '*Jesus*' dans le même paragraphe à la page 107 de l'original. Le mot est utilisé trois fois en sept phrases et traduit comme « La vache », « Doux Jésus » et « Jésus ». Tous les cas sont cathartiques et soutiennent l'idée que les protagonistes francophones n'emploient pas le même vocabulaire tout le temps comme leurs homologues anglophones.

'*Jesus*' représente une catharsis dans l'exemple aussi où Paddy exprime son impatience avec Bimbo qui ne comprend pas le mot '*fawn*' comme une couleur. Alors Paddy dit '*Jesus*' qui se traduit comme « Seigneur ». (*The Snapper* trans. 136). À la même page de l'original Jackie dit '*Jesus, are yeh serious ?*' (*The Snapper* 93) où '*Jesus*' dans ce contexte veut dire *vraiment*. Il se traduit comme « Putain, c'est vrai ? » (*The Snapper* trans. 136) un bon équivalent qui en même temps indique l'élément de 'social swearing' qui existe entre Sharon et ses amies au pub. Quant au 'social swearing' Pierre Fuentes, traducteur professionnel en France qui a fait une traduction non publiée de *The Snapper* a écrit sur son blog que « [l]e *social swearing* en particulier, se serait développé en tant que lien social⁶ et les jurons utilisés dans de tels cas ne seraient pas chargés d'agressivité mais agiraient plutôt comme des marques de

⁶ The Cambridge Encyclopaedia of the English Language. D. Crystal 1995. Cambridge University Press.

sympathie » (Fuentes)⁷. Notre dernier exemple ci-dessus montre cette idée. Nous remarquons surtout que l'objectif de la traduction des jurons est de transmettre l'émotion de ces derniers selon le contexte et de produire ainsi un texte lisible dans lequel les protagonistes sont bien représentés. Comme Bernard Cohen le dit, « Si on conserve tous les « fuck » ou « bollocks » d'un texte anglais tel que *The Snapper* ou *Charlotte Simmons*, ou si on les traduit toujours de la même façon, le résultat en français est que les personnages apparaîtront comme des obsédés sexuels, ou des demeurés mentaux, ce qu'ils ne sont « pas » au départ. Chaque langue a son niveau de vulgarité, et c'est certainement le plus grand défi de la traduction littéraire que d'arriver à équilibrer les niveaux, à ne pas faire « plus vulgaire qu'il ne faut » (voir l'Appendice 2, question 5).

Ce qui est intéressant au début de *The Van* est la prémisse que la famille Rabbitte surveille plus que d'habitude son usage des jurons principalement parce que, Gina, la petite fille de Sharon commence à parler, alors Sharon et Veronica ne veulent pas qu'elle répète de gros mots. La famille a même « une tirelire de gros mots » où ils doivent jeter de l'argent s'ils jurent. Pour cette raison nous focalisons tout de suite sur l'usage des jurons et sur le fait que Jimmy Sr est le plus grand coupable. Nous avons l'impression dès le début de l'histoire que nous allons trouver un langage plus grossier dans les pages de ce roman. En fait nous ne savons pas s'il y a plus de jurons ou non dans ce roman de la trilogie comparé aux autres. Mais nous savons que beaucoup de tendances que nous

⁷ <http://pierre Fuentes.info/2010/11/10/how-does-this-translate-jaysis-i-wouldnt-know-suite/>

avons déjà vues avec la traduction des jurons dans *The Commitments* et *The Snapper* sont aussi visibles dans *The Van*.

Nous notons l'usage de plusieurs termes dans la traduction pour traduire le même mot en anglais. Un exemple est la traduction du juron '*Jesus*' qui se traduit comme « De Dieu », « Oh, putain », « Bordel » et « Merde » dans l'espace de quatre pages de la traduction. Tous ces exemples sont des expressions cathartiques qui signifient (par ordre d'apparence) le choc, la déception et l'exaspération (pour les deux derniers cas).

Une chose intéressante à noter est la traduction du mot '*bollix*' quand il sert de nom et de verbe. Au match de football de Darren, Jimmy Sr regarde un homme qui semble être un peu fou. Jimmy Sr croit '*the stupid oul' bollix*' (*The Van* 17) qui montre un élément d'agacement, mais en même temps un peu de sympathie. Sans le mot '*oul*' cette phrase serait un exemple de 'abusive swearing' mais c'est plutôt un exemple de la catharsis. Ce fait est évident dans la traduction « le pauvre couillon » (*The Van* trans. 35). Dans notre prochain exemple le nom couillon est transformé en verbe dans la traduction, qui nous démontre une certaine ingéniosité de la part de la traductrice. '*Tha' young one has you by the bollix alrigh*' (*The Van* 29) se traduit comme « cette fille t'a déjà couilloné » (*The Van* trans. 52). '*The bollix*', un autre exemple de 'abusive swearing', se traduit comme « le salaud » (*The Van* trans. 86), un équivalent au niveau lexicale et émotif. Quand Jimmy Sr dit '*Me bollix*' qui exprime l'incrédulité comme un juron cathartique il se traduit tout simplement comme « mes couilles » (*The Van* trans. 58) qui est peut-être un peu trop littéral, mais le lecteur a

toutefois vu déjà l'usage de ce mot et de cette façon la traductrice suppose qu'il va en saisir le sens.

Dans l'exemple suivant, Jimmy Sr décrit le livre qu'il lit. Il dit 'I think, by my faith, it's a load of bollix' (*The Van* 25) traduit comme « Je crois, par ma foi, que c'est un tas de conneries » (*The Van* trans. 50). On omet le juron mais le sentiment de l'original est bien entendu et l'usage du mot « conneries » dans la traduction met l'accent sur le fait que Jimmy Jr se moque du style archaïque de l'écriture du livre qu'il n'aime pas. En fait il enlève le livre, *The Man in the Iron Mask*, et il dit que « c'était de la merde. Il était sûr que c'était bien, génial même - un classique, quoi – mais il le détestait carrément...Ennuyeux, de la merde, quoi : c'était le mot qu'il cherchait, rien à faire. » (*The Van* trans. 50). Nous allons terminer avec une note de Mary McGlynn, pour qui cette description par Jimmy Sr montre que 'where profanity is often written off as a thoughtless or unintelligent retreat from careful expression, Doyle here suggests that it can be a very careful choice. The word 'classic' does not guarantee readability and is revealed to be an arbiter of taste rather than quality. Even the mainstream word 'boring' is disallowed' (McGlynn 112). Encore une fois nous sommes rassurés des connotations des gros mots et du langage grossier de Doyle qui présentent des défis pour les traducteurs.

Chapitre 3

Les traducteurs et le processus de traduction

Nous arrivons donc à la troisième partie de la thèse où nous faisons un examen de l'acte de traduction et de ce que le traducteur pense en traduisant. D'abord nous présentons une analogie de la traduction qui anticipe les théories dont nous allons parler. Après avoir lu plusieurs livres sur la théorie de la traduction (par exemple : *The Task of the Translator* par Walter Benjamin, *Descriptive Translation Studies* par Gideon Toury, *Translation Studies* par Susan Bassnett) où on représente souvent le traducteur sous l'image d'un peintre, produisant une copie de l'original, ou comme un acteur qui interprète le texte de l'auteur, nous avons créé notre propre analogie. Nous voyons le texte de départ, ou l'original de l'auteur, comme une graine, dans laquelle se trouve tout le contenu de la traduction. Le traducteur sait qu'il n'y a rien de plus à ajouter pour produire une traduction. Mais comme il en est des graines que l'on plante dans le sol, on n'est jamais certain de la couleur exacte des fleurs qui vont se présenter. Pourtant on est sûr de l'espèce de plante qui va apparaître et des détails de base qui devraient en faire partie. Alors, tandis que chaque traducteur a son propre style d'écrire, nous voulons lire la même histoire en français que nous avons lue en anglais. L'un des facteurs à considérer est « les systèmes spécifiques » des langues différentes, consistant en des mots, en des systèmes sémiotiques entre autres. Les autres facteurs sont les lecteurs et leurs propres cultures, le rôle de l'auteur dans la traduction et les relations du traducteur avec le texte original. Notre recherche de cette partie de la thèse sera basée sur les réponses de

l'auteur, Roddy Doyle, et du traducteur, Bernard Cohen, aux questions que nous leur avons envoyées par courriel. Nous commençons avec un examen du processus de traduction.

Quant au choix du livre à traduire, parfois le traducteur fait des suggestions, mais dans le cas de *The Snapper* c'est l'éditeur qui l'a proposé à Bernard Cohen. Sa position quant à la décision de traduire une œuvre est « que tout traducteur qui se respecte n'acceptera la proposition que s'il ou elle sent une empathie avec le livre, donc une capacité à recréer le rythme et le fond du livre dans une autre langue » (voir l'Appendice 2, question 2). Sheila Fischman semble partager cette opinion lorsqu'elle dit, '*You see, I believe that to make a successful translation, you must choose books that speak to you, for which you feel an affinity, emotional as well as stylistic*' (Fischman).

Un résultat intéressant de notre recherche concerne le rôle de l'auteur dans le processus de traduction. Nous supposons que l'auteur doit être une source importante pour un traducteur, mais finalement ce n'était pas le cas avec *The Barrytown Trilogy*. L'auteur, Roddy Doyle, nous a informé qu'il ne se rappelle pas d'avoir été contacté par les traducteurs de la trilogie. Il dit '*I have been contacted by translators, about phrases and words, but I don't recall any contact with the French translator*' (voir l'Appendice 1, question 2). Monsieur Cohen nous informe que « [s]auf exception, je ne contacte jamais l'auteur que je traduis... Il y a une distance qui me semble indispensable entre l'auteur et le traducteur » (voir l'Appendice 2, question 6). Il parle plutôt des problèmes stylistiques que des problèmes de compréhension qu'il doit surmonter. Dans ce

domaine, il sait que l'auteur ne peut pas l'aider. Mais Monsieur Cohen nous a donné un aperçu du rapport entre lui et l'auteur, une dynamique qui est souvent tendue dans le monde de la traduction. Il nous explique que c'est « [c]omme un bon traducteur finit par 'mieux' connaître le livre que son auteur lui-même, il s'instaure un rapport de 'compétition', presque, et il faut qu'il reste tacite. » Dans ses yeux c'est « comme si l'auteur était le père ou la mère de l'œuvre, et le traducteur l'autre élément du couple progéniteur. Qui aime plus le bébé que l'autre ? » (Voir l'Appendice 2, question 6). Cette information nous donne à mieux comprendre les tensions entre l'auteur et le traducteur et l'idée de la paternité qui les engendre.

Comme Iren Kiss le dit dans le livre *Mapping Literature*, la tâche du traducteur est de recréer l'œuvre originale (Homel 19). La notion de la traduction comme une re-présentation de l'original est une idée à laquelle nous avons fait référence tout au long de notre étude. Bernard Cohen aussi croit qu'en traduisant « on doit tenir compte de deux réalités culturelles, ne pas « adapter » un contexte littéraire à un autre mais le recréer dans un autre espace sémiotique » (voir l'Appendice 2, question 5). Nous avons vu qu'une telle approche était nécessaire étant donné la nature argotique de l'écriture de Roddy Doyle. En fait, Bernard Cohen nous explique que sa préoccupation principale a été que « l'anglais irlandais est déjà décalé, celui des milieux populaires que Doyle affectionne encore plus, donc comment rendre ce décalage en français...sans que cela paraisse forcé, plaqué, ou même incompréhensible pour le lecteur moyen ? » Monsieur Cohen a pensé au ch'ti, le parler picard du nord

de la France qui était un équivalent français « sur le plan socio-économique comme culturel. » Mais il nous explique qu'il a fait ce choix « alors que le parler ch'ti n'avait pas encore été largement popularisé en dehors du Nord de la France par le film 'Bienvenue chez les ch'tis' » de 2008. En fait la relectrice chez Robert Laffont lui avait dit que « là, ou là, tu « chtimises » un peu trop pour le lecteur ! » (Voir l'Appendice 2, question 4). Cette information nous explique peut-être pourquoi la traduction de *The Snapper* a l'air d'être un peu plus argotique que les deux autres romans de la trilogie (voir le dernier paragraphe de la section sur l'argot, chapitre un).

Si on croit, comme Roman Jakobson, que la tâche du traducteur est le transfert de messages d'une langue à l'autre et qu'il faut rendre le message exact de l'auteur au lecteur de la langue étrangère, cela implique que le traducteur doit être fidèle à deux maîtres : à l'auteur et au lecteur. Il ne peut pas être fidèle à l'un seulement (Jin 38). Prenant l'exemple de l'usage des jurons par Roddy Doyle, Bernard Cohen nous explique, « un Irlandais qui jurera comme un chiffonnier, et avec une richesse de vocabulaire hallucinante pour un Français, appellera toujours sa voiture 'my car', alors qu'un Français de la même extraction sociale emploiera moins de jurons mais dira « ma caisse », « ma chignole », « ma bagnole », etc...C'est le génie de chaque langue, et la traduction consiste à faire rencontrer deux de ces génies » (voir l'Appendice 2, question 5). Ainsi ce point renforce le point du Professeur Jin qui dit que 'The translator's unified loyalty demands vigilant and meticulous respect for the genius of each of the two

languages involved, each being as peculiar as the other and each free from the interference of the other' (Jin 43).

Ce dernier point nous fait penser à la bonne connaissance de la langue de départ qui est nécessaire pour bien traduire l'histoire en question. Nous pensons aux gens qui sont bilingues mais de surcroît, c'est une affinité avec l'esprit et la culture du peuple de la langue source, ou le fait d'être habitant autochtone d'un pays et dans le cas de l'écriture de Roddy Doyle, d'une ville. Quand nous avons demandé à Bernard Cohen s'il avait des liens particuliers avec l'Irlande il a répondu, « Je connaissais l'Irlande auparavant. Immigré moi-même, je ressens une proximité naturelle avec les Irlandais, si souvent contraints à quitter un pays qu'ils aiment passionnément pour survivre, se (re)faire une vie » (voir l'Appendice 2, question 3). Nous savons qu'Isabelle Py Balibar, la traductrice de *The Van*, a remercié des gens et surtout, Declan McCavana, qui l'ont aidée à comprendre le texte original. Nous ne sommes pas sûre des rapports qu'entretient Isabelle Philippe avec l'Irlande.

Il nous semble qu'aujourd'hui les traducteurs ne sont pas souvent visibles dans les traductions qu'ils produisent. L'époque où ils incluaient des avant-propos ou des introductions où ils expliquaient leurs pensées sur l'acte de traduire est bien révolue. Pourquoi ces façons d'exprimer l'art de traduire ont-elles disparu et surtout dans le monde du 21^e siècle où les traducteurs veulent être considérés comme des créateurs eux-mêmes et pas seulement des « imitateurs » d'écrivains. Nous avons sollicité des réponses des trois traducteurs de la trilogie mais nous n'avons pas reçu de réponses des deux

traductrices après leur avoir envoyé des questionnaires par courriel. Nous considérons qu'une connaissance du raisonnement du traducteur est indispensable pour comprendre la traduction. Bernard Cohen nous a remerciée de l'avoir inclu dans notre recherche, étant donné que normalement ce n'est pas le cas avec les études sur la traduction. Il nous a dit aussi que '*any good translator should come forward and openly talk about his or her work. If asked to do that, obviously.*' (Courriel privé). Nous nous demandons alors si la faute est celle des analystes de la traduction qui omettent souvent le traducteur de l'équation ou si c'est la faute des traducteurs qui ne sont pas de l'avis de Monsieur Cohen et qui ne veulent pas partager leurs idées sur la traduction ni leur travail comme traducteurs. On a l'impression qu'il n'y avait pas de communication entre les trois traducteurs de la trilogie. Une telle communication pourrait produire des traductions plus uniformes en tant que la langue argotique utilisée, le traitement des termes culturels, bref une cohérence stylistique.

On ne peut pas traduire sans prendre en compte le lecteur et ce qu'il attend de sa lecture de Roddy Doyle. Au 21^e siècle nous croyons que la question de rendre un texte plus ou moins « étranger » devient moins importante dans le monde de la traduction. Ce n'est plus le cas de « l'étrangeté » d'une œuvre qui attire ou repousse un lecteur. Les lecteurs d'aujourd'hui ont besoin d'une meilleure connaissance des autres cultures et ils voient la littérature comme un moyen de s'informer. Nous spéculons que les lecteurs non-irlandais ne comprennent pas tout ce qu'ils lisent dans *The Barrytown Trilogy* mais qu'ils peuvent tout de même suivre les histoires et les trouver intéressantes. C'est le

traducteur qui prend les décisions sur la conformité de l'original aux sensibilités des lecteurs francophones et sur le niveau de l'influence culturelle de l'original dans la traduction. Souvent le lecteur n'est pas conscient de lire une traduction mais il lit au début de chaque livre de la trilogie qu'il a été traduit de l'anglais (Irlande) et il trouve les notes en bas de page qui lui rappellent la présence d'un traducteur. Nous avons montré tout au long de notre étude comment les traducteurs ont utilisé ces notes et maintenant nous allons faire une analyse quantitative des notes en bas de page pour déterminer certaines tendances d'usage chez chacun des traducteurs.

D'abord nous remarquons que les notes en bas de page se trouvent sur 49 sur 218 pages de *The Commitments*. Ce livre a le nombre le plus élevé de notes en bas de page qui expliquent surtout les acronymes et les paroles des chansons figurant dans l'original. Selon Mona Baker et ses '*universals of translation*' la tendance de la traductrice est de simplifier la langue de la traduction en utilisant les notes en bas de page (*The Simplification tendency*).⁸ Ceci correspond à '*the law of interference*' de Toury et à l'idée de l'interférence positive ou négative qui dépend de l'influence des éléments de l'original sur la traduction (Toury 274-279). Les paroles des chansons de l'original apparaissent dans la traduction en anglais et elles créent une interférence négative sur le texte cible. La traductrice essaie de rectifier cela en traduisant les paroles en français dans les notes en bas de page, créant ainsi une interférence plus positive.

⁸ Baker, M. 1996: Corpus-based Translation Studies: The Challenges that Lie Ahead. In: Somers, H. (ed.) *Terminology, LSP and Translation. Studies in Language Engineering in Honour of Juan C. Sager*. Amsterdam etc.: Benjamins, pp. 175-186, cité par Ghassempur p. 57.

Nous remarquons qu'il y a seulement deux notes en bas de page dans *The Snapper*. Ce chiffre n'a surpris personne parce que nous avons déjà noté dans la section **L'ambiance de lieu** du deuxième chapitre que le traducteur a favorisé les généralisations pour traduire les références et caractéristiques de la langue de départ au lieu de les importer. Ce penchant a vraiment domestiqué la traduction en lui donnant une « tendance ethnocentrique » pour les francophones. Nous avons repéré beaucoup d'exemples dans cette section mais nous en incluons un autre ici à titre de confirmation. Dans l'exemple suivant, *Today Tonight* est le titre d'un télé-journal irlandais qui était diffusé tous les soirs de lundi à jeudi à 21h30. Le traducteur ne garde pas le titre anglais, donc il n'a pas besoin d'une note en bas de page. Les lecteurs francophones lisent le titre d'une émission équivalente en France. Mais pourquoi des Irlandais regarderaient-ils une émission française ?

'Veronica was pretending to watch Today Tonight.' (*The Snapper* 184)
Se traduit comme,
« Veronica faisait semblant d'être captivée par le vingt heures. »
(*The Snapper* trans. 261)

Dans *The Van* il y a 46 notes en bas de page sur quatre 452 pages. Nous utiliserons *The Explication Tendancy* de Mona Baker pour expliquer la tendance de la traductrice à utiliser les notes en bas de page pour surexpliquer les références culturelles dans la traduction. De cette façon sa traduction devient presque un commentaire sur l'original qui diminue la participation du lecteur. Nous fournissons quelques exemples comme l'explication du terme '*hat-trick*', traduit comme « Coup du chapeau : lorsqu'un joueur marque trois buts en

un match. » Nous nous demandons si cette note en bas de page n'est pas trop détaillée, surtout étant donné que La France était une des nations fondatrices de la Coupe du Monde et que le soccer est le sport le plus populaire en France d'après seulement le basket.

Un autre exemple est l'explication du nom de la fille qui travaille au magasin de journaux. Son nom est Mandy Lawless et ce nom est sans aucune importance dans l'original, mais la traductrice le traduit comme « Mandy l'anarchiste » dans une note en bas de page, qui n'est pas nécessaire à notre avis (*The Van* trans. 122).

Pour conclure donc, dans l'intérêt de l'avancement de la traductologie nous croyons que la contribution des traducteurs doit être d'une importance suprême. Nous croyons que les traducteurs doivent reconnaître que le partage de leurs idées et méthodes, bref de leur travail, est indispensable au développement de la traductologie comme discipline. Prenons Sheila Fischman comme sujet exemplaire. Non seulement elle est l'une des traductrices les plus connues et les plus prolifiques au Canada aujourd'hui, mais elle est aussi une traductrice à plein temps, ce qui est rare (Grant 170). Elle a donné toutes ses traductions et ses notes à la Bibliothèque et Archives Canada. Ses manuscrits nous permettent de comprendre le processus de traduction du premier jet à la version finale (Grant 181). Cette richesse d'information est d'une utilité indéniable et il faut créer des moyens pour que tous les traducteurs puissent conserver leur travail. Imaginez si cette information était disponible pour tous les traducteurs du monde. Cette idée devrait être possible dans notre monde

numérique où la collaboration entre les gens est plus facile que jamais. Peut-être est-ce là une route que les associations de traductologie partout dans le monde pourraient explorer. On sait construire des bases de données pour les termes lexicaux, alors pourquoi ne pas en faire autant pour les traductions et toutes les remarques du traducteur qui les accompagnent ? Toute cette information pourrait être indexée selon les auteurs traduits aussi, chose inestimable dans le cas de Roddy Doyle. Nous pensons aux traductions futures et aux traducteurs qui auraient besoin d'une référence et d'un guide en traduisant la langue de l'auteur ainsi que son style et sa voix. En fait le quatrième roman de Doyle, *Paddy Clarke Ha Ha Ha!*, a été traduit en français, l'an passé, en 2010, par Léon Mercadet. Ainsi le corpus des œuvres à analyser augmente. Nous envisageons aussi l'application des traductions des œuvres de Roddy Doyle à la traduction d'autres auteurs irlandais qui utilisent une langue et un style similaires. Par exemple, le dramaturge contemporain, Martin McDonagh, connu pour son usage de jurons, ou la possibilité de traductions plus courantes de Sean O'Casey ou de James Joyce.

Nous comprenons que le travail du traducteur, comme celui de l'auteur, est une profession solitaire. Pourtant les traducteurs d'aujourd'hui sont plus importants que jamais pour construire des ponts entre les cultures. D'une importance équivalente est la construction de ponts entre les traducteurs par le partage de méthodes de traduction, pour que le théorique soit basé sur des faits et inclue l'apport des traducteurs. De cette façon les analyses deviendront moins des critiques et plus des explications des choix faits par les traducteurs.

Horgeulin fait remarquer que « [v]ivant à l'ère des communications, les traducteurs du début du XXe siècle commencent aussi à sortir de leur « tour d'ivoire » : ils communiquent entre eux, s'interrogent sur leur art, prennent conscience de leur rôle dans la société... Fait nouveau, on parle d'une profession et de son organisation éventuelle » (Horgeulin 178). Au 21^e siècle il nous semble que beaucoup de traducteurs sont encore dans la « tour d'ivoire » mais que la tour commence à se délabrer. C'est l'heure pour les traducteurs de constituer en vue de faire des archives à partir de leur travail et de le rendre accessible.

Conclusion

Cette étude a été inspirée par une idée centrale de la traductologie selon laquelle *'there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies...and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations'* (Snell-Hornby 49). Notre analyse a examiné plusieurs caractéristiques du langage de Roddy Doyle afin de montrer les défis que peut présenter la traduction du parler d'une banlieue de Dublin, et les méthodes employées par les traducteurs pour surmonter ces difficultés. Nous avons commenté aussi les conditions sociales et économiques qui font partie de l'histoire et qui aident à mieux comprendre les milieux de Roddy Doyle. Comme Andrew Chesterman l'explique : *'By examining the details of the translation process...we come to understand more about the conditions that made the final product possible. The same is true of historical research on the background social conditions of a given translation (Chesterman 365) i.e historical, political and social conditions that made the translation what it is'* (Chesterman 366).

Nous avons tenté de démontrer l'importance des éléments spécifiques du parler, tels que les expressions familières, les termes culturels et les références culturelles, afin de créer une ambiance irlandaise pour les lecteurs francophones. Nous croyons qu'il est très important que ces lecteurs soient conscients du fait que l'histoire se déroule en Irlande pour qu'ils puissent mieux comprendre le style de parler et la mentalité des protagonistes des histoires. Les traducteurs devaient être créatifs dans leur façon d'aborder la traduction. Une telle approche

créative demande une connaissance approfondie de la langue source et de la langue cible. Comme André Gide l'a dit, « Un bon traducteur doit bien savoir la langue de l'auteur qu'il traduit, mais mieux encore la sienne propre, et j'entends par là : non point seulement être capable de l'écrire correctement, mais en connaître les subtilités, les souplesses, les ressources cachées ; ce qui ne peut guère être le fait que d'un écrivain professionnel. On ne s'improvise pas traducteur. » (André Gide cité par Horgeulin 194). De telles compétences forment aussi les points de départ de la théorie du Professeur Jin et son idée de 'artistic integrity', à laquelle nous avons fait référence tout au long de notre étude.

L'autre but de cette thèse était d'étudier les rapports entre l'auteur, le traducteur et le texte. Malheureusement nous n'avons pas pu obtenir autant d'information que nous voulions. Nous n'avons pas reçu de réponses de la maison d'édition et par conséquent nous manquons d'information sur le processus de traduction et sur le public des lecteurs francophones. Mais grâce à la générosité de l'auteur, Roddy Doyle, et du traducteur, Bernard Cohen, on a quand même gagné une plus grande compréhension du processus de traduction.

Pour conclure, nous croyons que les pensées et le raisonnement des traducteurs sont des ressources inestimables et que l'heure est arrivée de créer des moyens de conserver cette information et de la rendre disponible. Cet objectif doit devenir une priorité dans le monde de la traductologie parce que sans les traducteurs, la traduction n'existe pas. Il faut que les voix des traducteurs se fassent entendre.

Bibliographie

Sources Primaires

- Doyle, Roddy. *The Commitments*. London : Heinemann, 1988. Imprimé.
- Doyle, Roddy. *The Snapper*. London : Secker & Warburg, 1990. Imprimé.
- Doyle, Roddy. *The Van*. New York : Penguin Books, 1993. Imprimé.
- Doyle, Roddy. *The Commitments*. Trans. Isabelle d.-Philippe. Paris : Robert Laffont, 2009. Imprimé.
- Doyle, Roddy. *The Snapper*. Trans. Bernard Cohen. Paris : Robert Laffont, 2009. Imprimé.
- Doyle, Roddy. *The Van*. Trans. Isabelle Py Balibar. Paris : Robert Laffont, 2009. Imprimé.

Œuvres Citées

- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination : four essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1981. Imprimé.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. New York : Methuen, 1980. Imprimé.
- Chesterman, Andrew. « On explanation. » *Beyond Translation Descriptive Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Eds. Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Daniel Simeoni. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 2008. 363-379. Imprimé.
- Crisafulli, Edoardo. « The Quest for an Eclectic Methodology of Translation Description. » *Crosscultural Transgressions*. Ed. Theo Hermans. Manchester : St. Jerome, 2002. Imprimé.
- Cronin, Michael. *Translation goes to the Movies*. London/NewYork : Routledge, 1995. Imprimé.
- Donnelly, Brian. 'Roddy Doyle: From Barrytown to the GPO.' *Irish University Review*. 30.1 (2000) : 17-31. Imprimé.
- Doyle, Roddy. 'Fighting Words : The Write to Right.' Fickling annual lecture at Newcastle University. 2010. Text online at rodgy Doyle's website. Web. 11 Jun. 2011.

- Fischman, Sheila. 'Translation Matters/En guise de traduction.' *Titles*, 6 Jun. 1999. Web. 15 Feb. 2011
- Ghassempur, Susanne. 'Tha' Sounds Like Me Arse !' *A Comparison of the Translation of Expletives in Two German Translations of Roddy Doyle's The Commitments*. Thesis for Phd. Dublin City University. Not published. Web. 16 May. 2011.
- Grant, Pamela. 'Sheila Fischman : The Consummate Professional.' Ed. Agnes Whitfield. *Writing Between the Lines. Portraits of Canadian Anglophone Translators*. Waterloo, ON: Wilfred Laurier UP, 2006. Imprimé.
- Hewson, Lance, and Jacky Martin. *Redefining Translation. The Variational Approach*. London/New York : Routledge, 1991. Imprimé.
- Homel, David, and Sherry Simon, eds. *Mapping Literature The Art and Politics of Translation*. Montréal : Véhicule Press, 1988. Imprimé.
- Horguelin, Paul. *Anthologie de la manière de traduire. Domaine français*. Montréal : Linguatex, 1981. Imprimé.
- Imhof, Rüdiger. *The Modern Irish Novel*. Dublin : Wolfhound Press, 2002. Imprimé.
- Jin, Di. *Literary Translation. A Quest for Artistic Integrity*. Manchester : St. Jerome, 2003. Imprimé.
- Katan, David. *Translating Cultures*. Manchester : St. Jerome, 1999. Imprimé.
- Lefevre, André. *Translation, history, culture : a sourcebook*. London/New York : Routledge, 1992. Imprimé.
- McGlynn, Mary. *Narratives of Class in New Irish and Scottish Literature*. New York : Palgrave MacMillan, 2008. Imprimé.
- McGuire, Matt. 'Dialect(ic) Nationalism ? The Fiction of James Kelman and Roddy Doyle.' *Scottish Studies Review*. 7.1 (2006) : 80-94. Imprimé.
- Persson, Åke. 'Between Displacement and Renewal : The Third Space in Roddy Doyle's Novels.' *Nordic Irish Studies*. 5.1 (2006) : 59-71. Imprimé.
- Pym, Anthony. 'On Toury's Laws of how translators translate.' *Beyond Translation Descriptive Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Eds. Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Daniel Simeoni. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 2008. 311-329. Imprimé.

- Reynolds, Margaret and Jonathan Noakes. *Roddy Doyle the essential guide*. London : Vintage, 2004. Imprimé.
- Share, Bernard. Introduction. *Slanguage – a dictionary of IRISH slang*. By Share. Dublin : Gill & Macmillan, 1997. ix-xiv. Imprimé.
- Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies*. (Benjamins Translation Library 66). Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 2006. Imprimé.
- Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London: Oxford UP, 1975. Imprimé.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. (Benjamins Translation Library 4). Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 1995. Imprimé.
- Wajnryb, Ruth. *C U Next Tuesday. A Good Look at Bad Language*. London: Aurum Press, 2005. Imprimé.
- Wolter, Ingrid-Charlotte. 'Roddy Doyle, Paddy Clarke Ha Ha Ha.' *Novels, Part 1*. Eds. Susanne Peters, Klaus Stierstorfer, Laurenz Volkmann. Trier: WVT, 2008. 173-190. Imprimé.
- White, Carmine. *Reading Roddy Doyle*. New York : Syracuse UP, 2001. Imprimé.

Références Générales

- Anderson, Sam. 'Knee-Deep in 'Bovary.' *New York Magazine*, 3 Oct. 2010. Web. 21 Feb. 2011.
- Benjamin, Walter. 'The Task of the Translator.' Trans. Harry Zohn. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York : Harcourt, Brace & World, 1968. Imprimé.
- Cheu, Hoi Fung. 'Translation, Transubstantiation, Joyce: Two Chinese Versions of Ulyses.' *James Joyce Quarterly* 35.1 (Fall 1997): 59-70. Imprimé.
- Deslisle, Jean, and Judith Woodsworth, Eds. *Translators through History*. (Benjamins Translation Library 13). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995. Imprimé.
- Fraisse, Genevieve. *Clémence Royer, philosophe et femme de science*. Paris : Éditions la découverte, 1985. Web. 16 Feb. 2011.

- France, Peter, ed. *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford/New York: Oxford UP, 2000. Imprimé.
- Hughes, Geoffrey. *Swearing. A Social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English*. Oxford/Cambridge : Blackwell, 1991. Imprimé.
- Huston, Nancy. *Dire & Interdire. Eléments de Jurologie*. Paris : Payot, 1980. Imprimé.
- Major, Calvin. "Le Joual comme langue littéraire." *Canadian Literature* 75 (1977): 41-51. Imprimé.
- Radvan, Victoria. "The Role of Lingvocultural Studies in the Formation of Cultural Competence." *Building Culture(s) : A New Era in Translation Studies. 2nd Annual Glendon Graduate Student Conference in Translation Studies*. York Hall, Glendon Campus, York University. 5 Feb. 2011. Conference presentation.
- Royer, Clémence. *L'origine des espèces par sélection naturelle ou des lois de transformation des êtres organisés*. Paris : Flammarion, 1866. Web. 16 Feb. 2011.
- Sirois, Andrée. « Les femmes dans l'histoire de la traduction : De la Renaissance au XIXe siècle. Domaine français. » Thèse de maîtrise. Université d'Ottawa, 1997. Web. 28 Jan. 2011.
- Smyth, Gerry. 'The Right to the City : Re-presentations of Dublin in Contemporary Irish Fiction.' *Contemporary Irish Fiction*. Eds. Liam Harte and Michael Parker. London : MacMillan Press, 2000. Imprimé.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. New York : Routledge, 1995. Imprimé.

Appendice 1

Questionnaire pour Roddy Doyle. Reçu par courriel le 15 juin, 2011.

Questions

- 1) When you were writing the three novels comprising the Barrytown Trilogy, did you imagine these quintessentially Dublin books being translated for French readers?

No. I didn't of being translated into any other languages, even though the first two had been translated into German by the time I wrote THE VAN. I never think of translation or its conséquences as I write.

- 2) What, if any, was your role in the translation process of these three novels into French ?

I don't recall having any role. I have been contacted by translators, about phrases and words, but I don't recall any contact with the French translator.

- 3) Have you ever had any feedback from French readers who have read the novels in French?

Occasionally. Usually from students who are translating and, like plumbers, are highly critical of the opposition's work.

- 4) What elements of these three novels do you think are particularly difficult for the non-Irish to comprehend?

Probably the dialogue, and the fact that the narrative is close to the language of the characters. Not so much individual words as phrases and 'broken' sentences, the shorthand of people who know one another.

- 5) Did you have a target audience in mind when writing these novels? If so, who were they?

No.

Appendice 2

Questionnaire pour Bernard Cohen. Reçu par courriel le 21 juillet, 2011.

Questions

- 1) Est-ce que vous aviez déjà lu *The Snapper* avant de le traduire?

Votre question est ambiguë. Si vous voulez savoir si j'avais lu cette œuvre spécifique de Roddy Doyle avant de considérer la traduire, non ; si j'ai lu le livre entièrement avant de m'engager par contrat à le traduire, bien évidemment. Cela dit, je suis un grand lecteur des auteurs irlandais depuis très longtemps, et même des auteurs non-irlandais écrivant sur l'Irlande. A ce propos, je pense que le Phineas Finn de l'incomparable Trollope reste l'une des plus pertinentes approches de la psychologie irlandaise. Et j'adore John McGahern, évidemment.

- 2) Est-ce que c'était votre idée de traduire *The Snapper* ou est-ce que la maison d'édition vous a contacté ?

Non, c'est l'éditeur qui me l'a proposé. Il m'arrive souvent de suggérer des romans que j'ai lus avant la plupart des professionnels en France, ou qui ont été ignorés, ou jugés « inadaptés au marché français » par les éditeurs – récemment encore l'excellent Footsucker de Geoff Nicholson, que j'ai défendu pendant 15 ans contre ceux qui pensaient que ce n'était pas assez « traduisible » --, mais pas dans ce cas. Donc c'était une commande, mais il est clair que tout traducteur qui se respecte n'acceptera la proposition que s'il ou elle sent une empathie avec le livre, donc une capacité à recréer le rythme et le fond du livre dans une autre langue.

- 3) Aviez-vous des liens particuliers en Irlande, par exemple aviez-vous habité là-bas ou aviez-vous passé du temps dans le pays ?

J'ai fait cette traduction avant de rencontrer celle qui a été ma femme plusieurs années, Tawni O'Dell, une talentueuse romancière américaine d'origine irlandaise. Je connaissais l'Irlande auparavant mais j'ai eu le privilège d'emmener Tawni pour la toute première fois au pays de ses ancêtres, une expérience très intense, et nous y sommes retournés plusieurs fois, notamment à travers County Cork. Immigré moi-même, je ressens une proximité naturelle avec les Irlandais, si souvent contraints à quitter un pays qu'ils aiment passionnément (malgré le climat épouvantable, mais c'est une des clés mystérieuses de l'identité irlandaise !) pour survivre, se (re)faire une vie. Un détail important, je crois : quelques années après avoir réalisé cette traduction, j'étais à New York et j'ai appris que le nombre d'immigrés irlandais « illégaux » aux USA était incroyable, des dizaines de milliers, alors qu'on a tendance à

penser que le statut d'immigrant clandestin aux Etats-Unis revient avant tout aux Mexicains, aux « espaldas mojadas ». C'est ce côté « alter-mondiste » de l'Irlande qui m'a toujours séduit. Et le « dark stuff », of course !

- 4) Pourriez-vous indiquer des théories ou des méthodes que vous avez employées dans votre traduction de ce roman de Roddy Doyle? Est-ce que vous avez toujours des notes sur votre travail ?

Cela remonte à loin, mais je me rappelle que ma préoccupation principale a été la suivante : l'anglais irlandais est déjà décalé, celui des milieux populaires que Doyle affectionne encore plus, donc comment rendre ce décalage en français ? Pour moi, il était évident que l'équivalent français, sur le plan socio-économique comme culturel, était le Nord de la France, le langage « chtimi », le parler picard. C'est à peu près la même situation par rapport au français « parisien ». Tout l'art de la traduction est alors d'introduire ce décalage sans que cela paraisse forcé, plaqué, ou même incompréhensible pour le lecteur moyen. Ma relectrice chez Robert Laffont, Nathalie Théry, a été très précieuse à ce niveau, parce que tout en étant séduite par mon parti-pris de « régionalisation » linguistique elle m'a dit « là, ou là, tu « chtimises » un peu trop pour le lecteur ! ». À noter que j'ai fait ce choix alors que le parler chti n'avait pas encore été largement popularisé en dehors du Nord de la France par le film « Bienvenue chez les chtis ».

Ce qui m'intéressait aussi, c'était de rendre en français l'extrême pénétration du parler populaire irlandais par des concepts religieux catholiques. On est ici au cœur des problèmes de traduction : depuis des siècles, le français est linguistiquement « laïcisé », alors que la langue irlandaise quotidienne reste empreinte de religiosité, même dans le blasphème (surtout dans le blasphème, je dirais !). Comment rendre « Jaysus ! » en français contemporain, sans que cela paraisse ridiculement daté, ou irrémédiablement « plouc », mais sans le réduire non plus à un juron dénué de vibrations culturelles ? Il existe un commentaire de Pierre Fuentes intéressant sur ce point, <http://pierrefuentes.info/2010/11/10/how-does-this-translate-jaysis-i-wouldnt-know-suite/>.

- 5) Pourriez-vous identifier des défis spécifiques en traduisant *The Snapper* ?

*J'ai déjà répondu en partie. Le principal défi, c'est d'arriver à un niveau de langue « argotique » qui est, primo, compréhensible par tout lecteur francophone, segundo, qui ne bascule pas dans la caricature ou dans une vulgarité outrancière. C'est un problème que les universitaires canadiens, pourtant obsédés par la compétition français-anglais dans leur mental, ont tendance selon moi à ignorer. Je crois qu'il y a une liberté beaucoup plus grande à « jurer » en anglais qu'en français, donc dans le cas du *Snapper* cette vulgarité savoureuse, cette jubilation du juron devait être restituée sans que le lecteur ne se dise que les personnages étaient tout simplement des brutes d'une grossièreté insoutenable. Pour la petite histoire, Tom Wolfe m'a dédié la version*

française de I am Charlotte Simmons (2004) en me remerciant « among other things, for the ingenious solutions to the « fuck » problem... ». En traduisant, on doit tenir compte de deux réalités culturelles, ne pas « adapter » un contexte littéraire à un autre mais le recréer dans un autre espace sémiotique. Si on conserve tous les « fuck » ou « bollocks » d'un texte anglais tel que The Snapper ou Charlotte Simmons, ou si on les traduit toujours de la même façon, le résultat en français est que les personnages apparaîtront comme des obsédés sexuels, ou des demeurés mentaux, ce qu'ils ne sont « pas » au départ. Chaque langue a son niveau de vulgarité, et c'est certainement le plus grand défi de la traduction littéraire que d'arriver à équilibrer les niveaux, à ne pas faire « plus vulgaire qu'il ne faut ». Et chaque langue a son approche spécifique de l'argot. Par exemple, un Irlandais qui jurera comme un chiffonnier, et avec une richesse de vocabulaire hallucinante pour un Français, appellera toujours sa voiture « my car », alors qu'un Français de la même extraction sociale emploiera moins de jurons mais dira « ma caisse », « ma chignole », « ma bagnole », etc... C'est le génie de chaque langue, et la traduction consiste à faire rencontrer deux de ces génies. Y arrive-t-elle jamais ? Let's hope the McMaster MBA tell us !

- 6) Est-ce que vous avez contacté l'auteur, Roddy Doyle, pour vous aider avec la traduction ? Si oui, cette aide a pris quelle forme ?

Là encore, votre question présente un problème de formulation. Un auteur ne peut pas « aider » son traducteur. Il peut le détester (cf Milan Kundera, Philip Roth, etc..) ou lui donner quelques précisions techniques – une allusion à un film même pas diffusé en dehors des USA, par exemple --, mais en aucun cas « aider ». Comme un bon traducteur finit par « mieux » connaître le livre que son auteur lui-même, il s'instaure un rapport de « compétition », presque, et il faut qu'il reste tacite. En fait, c'est pratiquement comme si l'auteur était le père ou la mère de l'œuvre, et le traducteur l'autre élément du couple progéniteur. Qui aime plus le bébé que l'autre ? Question absurde, et pourtant il y a plein de pères qui sont persuadés qu'ils sont plus proches de leur mioche que la mère, et de mères convaincues qu'aucun père ne peut donner à leur rejeton le même amour qu'elles. Et ils ont tous raison, et tort évidemment, car ce n'est pas le problème. Sauf exception, je ne contacte jamais l'auteur que je traduis. Il m'est arrivé d'entrer en relation avec les héritiers et éditeurs d'un auteur prématurément disparus – je pense au grand FX Toole, par exemple – parce qu'il était nécessaire de clarifier des incohérences ou de signaler des erreurs qui n'avaient pas été relevées, mais pour le reste, non. En quoi Roddy Doyle aurait pu m'aider à régler les problèmes que je mentionnais plus haut ? Ce sont « mes » problèmes, pas les siens. Il y a une distance qui me semble indispensable entre l'auteur et le traducteur. Sauf dans le cas où la personne physique tombe amoureuse de l'autre personne physique, ce qui m'est arrivé après avoir traduit le premier roman de Tawni O'Dell, mais là on entre sur un autre niveau de connivence littéraire et sentimentale, la problématique Franz Kafka-Milena Jesenska, André Gide-Dorothy Bussy, etc...

- 7) Il me semble que les trois traductions de la Trilogie de Barrytown se produisaient au même temps, tous étant publiés en 1996. Si c'était le cas, est-ce que vous avez contacté Isabelle d.-Phillipe (traductrice de *The Commitments*) ou Isabelle Py Balibar (traductrice de *The Van*) au cours de votre travail ?

Quand l'éditeur m'a parlé de ce projet, j'ai dit tout de suite qu'il était préférable qu'un seul traducteur fasse les trois. C'est une question de cohérence stylistique qui me semble évidente. Malheureusement, il y a plein d'impératifs et de paramètres qui entrent dans la publication d'un livre, dans ce cas il y avait des délais très contraignants et le choix a été fait de « saucissonner » cette trilogie. C'est toujours un mauvais choix, je pense. Peu après que j'ai remis ma traduction, on m'a demandé dans l'affolement de « retoucher » la suivante, et après lecture j'ai dit que c'était impossible, que ça reviendrait à refaire la traduction. Je ne veux pas dire que les autres approches de la textualité de Roddy Doyle aient été moins bonnes, je veux dire que la traduction est par définition un « engagement », un parti-pris, une « licence littéraire ». Après, on juge si elle a été satisfaisante ou pas – et j'espère que les jeunes et brillantes diplômées en « translation studies » comme vous oseront se risquer sur ce terrain, au lieu de prétendre à une soi-disant objectivité technicienne, tout simplement parce qu'il n'y a pas de « technique de la traduction »--, et c'est une autre histoire. Accumuler trois approches subjectives sur une œuvre qui se veut cohérente et globalisée, c'est prendre des risques inutiles, c'est forcément casser le fil de quelque chose qui était supposé faire un tout. Ce point nous amène au problème de la « stratégie de traduction », un problème sur lequel les éditeurs vont devoir réfléchir de plus en plus. Pour résumer, il y a deux voies possibles aujourd'hui : ou tout passer à la moulinette de Google Language Tools et avoir des copistes s'escrimer sur le charabia résultant, ou au contraire valoriser l'apport unique de la traduction littéraire dans le cadre de la globalisation mondiale du geste littéraire. À y penser, c'est un sujet de thèse en soi !

*PS : Vous serez peut-être intéressée de savoir que ma traduction de *The Snapper* a reçu en mai dernier le Prix littéraire des Jeunes européens à Lyon, <http://www.prixlitterairedesjeuneseuropeens.eu/fr/traducteur/blog>*